

Zbiorowym bohaterem książki, którą oddaję do rąk czytelnika, są teatry alternatywne Poznania, których powstanie i rozwój nastąpiły po przemianach ustrojowych roku 1989. Podstawowym motywem, jakim kierowałam się, podejmując tę tematykę, było to, że współczesny poznański teatr alternatywny, będący nie tylko złożonym zjawiskiem artystycznym, ale też społecznym i kulturotwórczym, nie doczekał się dotąd zbiorczego i całościowego opracowania. Przyszła zatem pora na pierwszą próbę opisu, analizy i krytycznego podsumowania prawie trzydziestoletnich i nie małych osiągnięć artystycznych oraz pozateatralnych czołowych twórców współczesnej poznańskiej sceny niezależnej *en bloc*. Opracowanie stanowi również efekt mojego długoletniego, systematycznego i żywego zainteresowania tym zagadnieniem. Miałam bowiem niecodzienną okazję obserwować rozwój zjawiska, które odegrało znaczącą rolę w kształtowaniu się współczesnej sceny teatralnej (i to nie tylko niezależnej), a ponadto w przemianach polskiej rzeczywistości zaistniałej po obradach Okrągłego Stołu. Teatr ten stał się ośrodkiem artykulacji nadziei i obaw związanych z kształtowaniem się nowego ładu ekonomicznego, społecznego i kulturowego, nośnikiem postaw krytycznych wobec licznych i dynamicznych przeobrażeń charakterystycznych dla XX i XXI w., ale też miejscem tworzącym warunki do samorozwoju oraz rozwoju alternatywnych form uspołecznienia i lepszego życia w ogóle.

W ostatnich latach ukazało się kilkanaście książek zbierających w różnej formie materiał ikoniczny, faktograficzny oraz krytyczny na temat interesującego mnie zjawiska, który jednak pozostaje w dużym rozproszeniu. Zostały wydane trzy monografie jubileuszowe poświęcone poznańskim zespołom: *Świat na opak. 10 lat Teatru Strefa Cizy* (2003 r.), *Miasto w teatrze. Subiektywny przewodnik po Poznaniu i spektaklach Teatru Strefa Cizy* (2013 r.) oraz *Teatr Porywacze Ciało* (2013 r.), ponadto albumy: *Dziesięć lat Malty. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta 1991–2000* (2000 r.) oraz *Między ziemią a niebem. Teatr Biuro Podróży* (2011 r.), dalej kilka książek innego rodzaju: publikacja jubileuszowa powstała z okazji XX-lecia Festiwalu Malta pt. *Energetyczne Nakłucie. 20 lat Festiwalu Malta* (2010 r.), zbiór rozmów przeprowadzonych z twórcami współczesnej poznańskiej sceny niezależnej *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku* (2014 r.), przewodnik po miejscach prezentacji spektakli poznańskich teatrów niezależnych *Poznański SpacerOFFnik Teatralny* (2016 r.), *Raport o działalności poznańskich*

teatrów niezależnych w sezonie 2014/2015 (2016 r.) oraz opracowanie Piotra Dobrowolskiego *Wolność, równość, teatr. Pięć lat Sceny Roboczej* (2017 r.). Powstało bardzo niewiele artykułów opublikowanych w prasie specjalistycznej i książkach pokonferencyjnych, za to napisano sporo mniej lub bardziej udanych recenzji teatralnych. Fenomen poznańskiej sceny alternatywnej rozwijającej się po 1989 r. został zauważony i po części zanalizowany w monografiach: Magdaleny Gołaczyńskiej *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku* (2002 r.) oraz Joanny Ostrowskiej i Juliusza Tyszki *Szkice o teatrze alternatywnym* (2008 r.)¹, a więc w książkach opublikowanych co najmniej dekadę temu, a także skromnie odnotowany w publikacjach zogniskowanych wokół festiwalu teatru niezależnego: *Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Trzy Dekady Teatru 1975–2005* oraz *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra* (2012 r.)². Z pozorów zatem mogłoby się wydawać, że bibliografia dotycząca interesującego mnie tematu jest niemała. Jako autorka lub współautorka wymienionych wydawnictw, a przede wszystkim wnikliwy czytelnik, muszę jednak stwierdzić, że liczba publikacji oraz ich nakład są wciąż niewspółmiernie małe w stosunku do skali i zasięgu zjawiska, wagi artystycznego dorobku tego teatru oraz jego społecznej i kulturotwórczej funkcji. Zespoły, o których będzie mowa w publikacji, mają na swoim koncie wiele sukcesów na skalę krajową oraz międzynarodową, istotnych, często słabo opisanych i zanalizowanych odkryć estetycznych, bezdyskusyjnie ważnych pozateatralnych działań społecznych i kulturotwórczych, które nie znalazły odzwierciedlenia w odpowiednio dobitnym wielogłosie współczesnej krytyki, historyków teatru, teatrologów, socjologów czy kulturoznawców. Równie ubogie, a wręcz niezauważalne są zabiegi adaptacji kategorii wypracowanych na gruncie współczesnej humanistyki (np. z obszaru *culture studies*, *performance studies*) do analizy zjawisk najnowszych. W związku z tym publikacja ma spełniać kilka podstawowych zadań.

Przede wszystkim *Poznańscy Offeusze...* są pierwszą w prawie trzydziestoletniej historii tego fenomenu zbiorczą publikacją opisującą i analizującą poznański teatr niezależny jako wielopostaciowe zjawisko artystyczne, społeczne i kulturotwórcze. Książka ma za zadanie wypełnić lukę w wiedzy i refleksji krytycznej najnowszego nurtu teatru alternatywnego Poznania. Monografia nie jest jednak wyłącznie

¹ Gołaczyńska, analizując całokształt polskiej sceny teatrów alternatywnych po 1989 r., nawiązywała do poznańskiego offu, lecz bogactwo materiału i wielość wątków wymusiły fragmentaryczne omówienie interesującego mnie zjawiska. Publikacja Ostrowskiej i Tyszki powstała natomiast jako zbiór m.in. wcześniej opublikowanych artykułów na temat sceny alternatywnej, w którym zawarte są również teksty odnoszące się do poznańskich teatrów niezależnych, lecz nie przybrały one formy spójnej i całościowej analizy tego zagadnienia.

² Moja monografia poświęcona jest poznańskiemu zespołom teatralnym powstałym pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Dlatego – w szerszym opisie – wyłączam z niej Teatr Ósmego Dnia, który rozpoczął swoją działalność w 1964 r.

studium historyczno-teatralnym zawierającym kompletne i chronologicznie ułożone informacje o wszystkich zespołach tworzących środowisko poznańskiej sceny niezależnej po transformacji społeczno-politycznej, choć ma walor dokumentacyjno-historyczny i jest rozprawą poświęconą jednemu zagadnieniu i obszarowi badawczemu. Nie jest też – albo tylko – krytyczną i wartościującą interpretacją repertuaru tego teatru sytuującą go wyłącznie w granicach sztuki, bowiem znaczna jej część poświęcona jest opisowi inicjatyw pozateatralnych o charakterze animacyjnym i kulturotwórczym. Czym zatem jest i jakie podstawowe cele ma spełniać? Książka ma kompozycję problemową, a jej zasadniczy cel stanowi przedstawienie i analiza działań poznańskich teatrów alternatywnych jako fenomenu wielowymiarowego i interdyscyplinarnego, hybrydycznego zjawiska artystycznego, społecznego i kulturotwórczego, kształtowanego na tle zmian ustrojowych, społecznych i kulturowych zaistniałych po przełomie 1989 r.

Kolejnym celem monografii jest udokumentowanie, zebranie i uporządkowanie refleksji krytycznej i teoretycznej na temat poznańskich teatrów niezależnych działających po 1989 r., z naciskiem na grupy, które nie doczekały się poważniejszych opracowań. Są to teatry z wieloletnim stażem, bogatym repertuarem, prowadzące wszechstronną działalność społeczną i pozateatralną, których dorobek, znaczenie i społeczna funkcja nie znalazły odzwierciedlenia w szerszym opisie bądź zostały całkowicie pominięte. Książka opisuje zatem te słabo zbadane zjawiska.

Publikacja, co stanowi kolejne zamierzenie badawcze, ma być prowadzoną w duchu studiów kulturoznawczych krytyczną analizą dorobku artystycznego, społecznego i kulturotwórczego interesujących mnie zespołów, której będzie towarzyszyło pytanie, na ile diagnozy i ramy teoretyczne wypracowane w opisie teatru alternatywnego lat minionych będą adekwatne do opisu zjawisk najnowszych, a na ile trzeba wypracować nowe narzędzia. Które kategorie wypracowane na gruncie obecnej refleksji teoretycznej będzie można zaaplikować do prowadzonych tu badań? Co nowego wniesie do tego opisu analiza prowadzona z punktu widzenia kluczowych dla współczesnej humanistyki problemów? Jako kulturoznawca odczuwam głęboką potrzebę ukazania fenomenu teatru alternatywnego po 1989 r. w szerszej perspektywie, stawiając pytanie o to, jak zmiany ustrojowe wpłynęły na charakter i rozwój teatru alternatywnego, a z drugiej strony – jak ten teatr wpłynął na kształtowanie się nowej rzeczywistości, w kraju, w którym dopiero niedawno pojawiły się demokracja, wolność słowa, kapitalizm, kultura popularna i konsumpcja.

Równocześnie monografia ma wpisywać się w bogatą tradycję dokumentowania dokonań teatru alternatywnego, offowego, niezależnego, i stanowić kontynuację badań nad tym teatrem w latach jego legendarnej świetności, które po upadku PRL-u wyraźnie osłabły, pomimo spektakularnego wzrostu liczby grup zaliczanych do obszaru teatru niezależnego oraz poszerzania zasięgu ich aktywności o działania kulturotwórcze.

Poza tym publikacja spełnia jeszcze jedno ważne zadanie. Ma być formą promocji współczesnej poznańskiej sceny niezależnej, próbą przywrócenia jej artystycznego, społecznego i medialnego prestiżu, na który w pełni zasługuje, a ponadto udokumentowaniem i upowszechnieniem jej wieloletniej, wszechstronnej i znaczącej roli artystycznej, społecznej i kulturotwórczej.

Ze względu na wskazane cele i zadania monografia przybierze charakter dokumentacyjno-historyczny, diagnozujący i krytyczny, co odzwierciedla problematyka jej poszczególnych rozdziałów.

Książka podzielona jest na trzy umowne części³ porządkujące jej zawartość według trzech obszarów badanego tutaj zjawiska zakreślonych w jej tytule. Zasadnicze refleksje poprzedzam (zawartymi w rozdziale I) rozważaniami dotyczącymi terminologii analizowanego przeze mnie zagadnienia. Wskazuję próby (historyczne i dzisiejsze) nazywania i definiowania stosowanych pojęć, by na sam koniec – opierając się na przytoczonych licznych stanowiskach i głosach – stworzyć ogólną, rozbudowaną charakterystykę współczesnego teatru alternatywnego, poprzez wyliczenie jego cech konstytutywnych, które opatrzę autorskimi komentarzami. Wprowadzenie to okazało się niezbędne, gdyż zawilości dotyczące nazewnictwa i spory definicyjne w zakresie interesującej mnie dziedziny badań nie słabną, będąc nadal źródłem licznych, często nierozwiązanych nieporozumień.

W rozdziale II podejmuję niełatwą próbę rekonstrukcji prawie trzydziestoletniej i wielowątkowej historii poznańskiego zagłębia teatrów alternatywnych. Ta część książki ma spełniać trzy zadania. Po pierwsze, ma być rzetelną dokumentacją rozwoju i ewolucji badanego tutaj zjawiska. Po drugie, ma ukazać jego wielowątkową historię w szerszym, tj. kulturowym, społecznym i politycznym kontekście. Po trzecie, ma wprowadzać czytelnika w ogólną tematykę moich zainteresowań.

Jednakże publikacja nie ma być tylko istotnym źródłem wiedzy na temat poznańskiego offu – jej cel stanowi również znalezienie nowych narzędzi analizy tego zagadnienia. Dlatego kolejny jej fragment (stanowiący pierwszy punkt rozdziału III) poświęcony jest próbie opracowania aparatu pojęciowego, za pomocą którego będę mogła badać interesujące mnie tutaj zjawisko, odnosząc się do kategorii wypracowanych na gruncie współczesnej humanistyki, szczególnie z zakresu *cultural* i *performance studies*. Jak się bowiem okaże, próba zintegrowania tych dwóch obszarów może przynieść ciekawe efekty poznawcze i eksplikacyjne w odniesieniu

³ Są to części „umowne”, bowiem w rzeczywistości i praktyce teatru offowego działalność artystyczna, społeczna i kulturotwórcza są ze sobą ściśle powiązane. Przyjęcie jednak takiego podziału pozwoliło mi na organizację treści w obrębie całej monografii i zbudowanie jej klarownej struktury. Zdaję sobie jednak sprawę z nieścisłości tego rozwiązania. Przykładowo, rozważania odnoszące się do przedstawień zogniskowanych na zagadnieniu konsumpcji umieszczam w części badającej teatr alternatywny jako zjawisko społeczne, są one jednak oparte na analizie twórczości artystycznej badanych tutaj zespołów, a np. ostatni rozdział książki koncentruje się na działalności pozateatralnej, która ma przecież znaczenie społeczne.

do eksplorowanego przeze mnie tematu. W tym celu odwołam się do pojęcia „zwrot performatywny” czy koncepcji performatyzowania teatru, które w zasadzie nie są stosowane do analizy tytułowego zjawiska.

W punkcie drugim rozdziału III skupiam się głównie na tych przedsięwzięciach poznańskich twórców, które zrealizowane zostały poza budynkiem teatralnym. Chcąc opisać bogaty i różnorodny repertuar poznańskiej sceny alternatywnej, musiałam, znaleźć kategorię, która pozwoliłaby mi uporządkować i sproblematyzować obszar moich zainteresowań. Pojęcie przestrzeni i miejsca „nieteatralnego” okazało się bardzo pomocne, tym bardziej że większość zespołów, którym poświęcona jest publikacja, wyspecjalizowała się w pracy w miejscach nietypowych. Omawiając kolejne spektakle i działania performatywne, kataloguję jednocześnie sporą część repertuaru poznańskiej sceny niezależnej. Unikam przy tym wartościowania przywoływanych przeze mnie widowisk, happeningów, projektów typu *site-specific* (zrealizowanych zresztą na bardzo różnym poziomie artystycznym), przyjmując celowo postawę zdystansowanego badacza, a nie krytyka teatralnego. W kończącym rozdział III punkcie trzecim – odwołując się do kategorii omówionych w jego wstępie, przede wszystkim do pojęcia zwrotu performatywnego i performatyzowania teatru – analizuję spektakle przygotowane z myślą o przestrzeni zamkniętej, które w znaczący sposób zmieniają rozumienie autonomii dzieła teatralnego oraz postrzeganie powszechnie znanych kategorii estetycznych.

W rozdziale IV prezentuję poznański teatr alternatywny jako zjawisko społeczne. Punkt pierwszy jest poświęcony spektaklom z repertuaru tego teatru zogniskowanym na zagadnieniu konsumpcji i kwestiach jej pokrewnych. Realizując jedno z zadań publikacji, tj. badając aktualne zjawiska przy użyciu nowych kategorii, doszłam do wniosku, że narodziny i rozwój społeczeństwa oraz kultury konsumpcyjnej po 1989 r. były czymś całkowicie nowym, odmiennym od tego, z czym dotąd mierzył się teatr alternatywny, i co znalazło odzwierciedlenie w tematyce jego licznych spektakli. Analizę tych przedsięwzięć poprzedzają rozważania dotyczące głównych wątków teorii społeczeństwa konsumpcyjnego, jego diagnozy i krytyki rozwijanej przez liczne grono badaczy. Jak się przekonamy, stanowiska współczesnych twórców i wymowa ich spektakli wpisują się w normatywne (ideologiczne) interpretacje konsumpcji, które prowokują do stawiania ocen moralnych współczesnej rzeczywistości.

W punkcie drugim⁴, przywołując liczne realizacje Teatru Circus Ferus, odpowiadam na postawione w jego wstępie pytanie, czy postawa buntu charakterystyczna dla teatru alternatywnego lat poprzednich jest obecna w działaniach artystycznych i społecznych twórców średniego i młodego pokolenia. Jeśli tak, to z jakich

⁴ Ten fragment pracy odbiega swą konstrukcją od pozostałych, koncentruje się bowiem na działalności tylko jednego zespołu, zabieg ten pozwala jednak na najtrafniejsze omówienie podejmowanego zagadnienia.

doświadczeń, inspiracji i wydarzeń wyrasta, a przede wszystkim jaką obecnie przybiera formę.

W kończącym zasadniczą część rozważań rozdziale V koncentruję się na kolejnym niezwykle istotnym obliczu współczesnego offu, jakim jest jego działalność kulturotwórcza. To praktyka bardzo słabo opisana w literaturze przedmiotu pomimo jasnych dowodów na to, że teatr alternatywny „Nigdy [...] nie spełniał tak doniosłej roli społeczno-edukacyjnej, jaką ma w tej chwili”⁵. Rozdział ten został podzielony na dwie części. Pierwsza stanowi wprowadzenie do licznych rodzimych i zagranicznych koncepcji z zakresu animacji kultury, jej upowszechniania, pojęcia „kultury czynnej”, *community arts*, *audience development*, będących pomocnymi w osadzeniu konkretnych działań i przykładów aktywności pozateatralnej twórców niezależnych na gruncie teoretycznym. Druga zbiera, dokumentuje i porządkuje wiedzę na temat licznych i różnorodnych poznańskich kulturotwórczych inicjatyw.

Zakończenie niniejszej monografii to nie tylko podsumowanie przeprowadzonych analiz, ale także otwarcie pola dalszych rozważań, dotyczących modelu funkcjonowania niezależnych zespołów teatralnych, m.in. systemu ich finansowania, statusu organizacyjnego oraz wynikających z niego możliwości i zagrożeń; to także określenie obecnej kondycji i potencjału sceny teatrów niezależnych Poznania oraz zarysowanie perspektyw jej dalszego rozwoju.

Głównym zadaniem książki jest przeprowadzenie krytycznej analizy działalności artystycznej, społecznej i kulturotwórczej poznańskich zespołów w duchu studiów kulturoznawczych. Budując jednak tak obszerny i wielostronny obraz sceny offowej, musiałam stworzyć go na skrzyżowaniu różnych metodologii i perspektyw badawczych, mających swe źródła m.in. w teatrologii, historii teatru, kulturoznawstwie, performatyce czy socjologii. Pisząc pracę, wykorzystywałam różnorakie metody badań jakościowych, w tym: (1) analizę zawartości (literatura przedmiotu, recenzje, wywiady z artystami publikowane na łamach gazet i czasopism, w tym specjalistycznych, materiały prasowe, oficjalne strony internetowe, gazetki i foldery festiwalowe), (2) wywiady (z twórcami poznańskiego teatru alternatywnego, krytykami teatralnymi i teatrologami, polskimi twórcami teatralnymi bliskimi nurtowi teatru uprawianego przez poznańską scenę niezależną i ich przyjaciółmi), (3) analizę źródeł audiowizualnych i wizualnych (przede wszystkim rejestracji wideofonicznych i cyfrowych spektakli i projektów, także fotografii). Materiałów uzupełniających dostarczyły mi obserwacja uczestnicząca i nieuczestnicząca oraz prywatne archiwum, którego powstanie zainicjowało stypendium przyznane w 2009 r. przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego – *Archiwum poznańskiego teatru alternatywnego po 1989 roku* – na które składa się wiele różnorodnych materiałów, m.in. wszystkie dostępne opracowania na temat poznańskich teatrów alternatywnych, w tym raporty, recenzje, artykuły naukowe, materiały i wzmianki prasowe,

⁵ K. Knychalska, *Po co off?*, „Nietak!” 1(24)/2016, s. 5.

gazetki, foldery, programy teatralne, zapisy wideofoniczne i cyfrowe spektakli, wywiadów oraz relacji telewizyjnych, fotografie, scenariusze spektakli, bilety, czasem elementy kostiumów i scenografii. Wykorzystałam także tzw. materiały wytworzone, czyli: wywiady z twórcami, obserwatorami i krytykami poznańskiej sceny teatrów niezależnych opublikowane w formie książki *Mistrzowie drugiego planu...*⁶, nagrania rozmów towarzyszące dyskusjom na festiwalach i spotkaniach branżowych (Zachodniopomorska Offensywa Teatralna, Ogólnopolska Offensywa Teatralna), korespondencję, e-maile, niepublikowane osobiste zapiski i uwagi, fragmenty rozmów. Książka jest bowiem efektem mojego długoletniego i żywego zainteresowania polskim, a w szczególności poznańskim teatrem alternatywnym.

Z tego też wynika przyjęta w publikacji cezura czasowa. Chciałabym w niniejszej książce „[...] poddać refleksji ten czas, który z punktu widzenia teatru niezależnego w Polsce zdaje się odrębną epoką w jego rozwoju, a zarazem epoką dziejącą się na naszych oczach i wciąż niezamkniętą”⁷. Monografia jest opisem i analizą zjawisk dokonywaną „na gorąco”, czyli od początku lat dziewięćdziesiątych XX w. do momentu wydania publikacji. Dane mi było uczestniczyć w rozwoju poznańskiej sceny niezależnej, a potem krytycznie ją komentować. Mieszkając i dorastając w tym samym mieście co jej twórcy i animatorzy, miałam okazję obejrzeć prawie cały repertuar poznańskich teatrów alternatywnych oraz wziąć udział w licznych projektach i inicjatywach kulturotwórczych zainicjowanych przez to środowisko. Fenomen, o którym piszę w książce, znam z różnych stron i obserwuję z różnych perspektyw: widza, uczestnika, współtwórcy, dokumentalisty, komentatora, krytyka, badacza. Piszę o zjawisku będącym w toku, dlatego w tytule książki nie wskazałam zamykającej daty granicznej.

Oczywiście, dojrzewanie w tym samym mieście co zespoły opisywane w publikacji nie jest jedynym i najważniejszym powodem zakreszenia takiej cezury. Przede wszystkim krytycznie odnoszę się do głosów i opinii stwierdzających, że polski, a w nim poznański teatr alternatywny po upadku Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stracił funkcję i znaczenie, jakie miał w latach prawie mitycznej prosperity. Popieram w tej kwestii stanowisko Artura Dudy, który dobitnie napisał: „[...] jestem przeciw zawężaniu nazwy «teatr alternatywny» do zbioru historycznych, występujących w zamkniętej już epoce PRL-u, form teatru studenckiego”⁸. Moje stanowisko

⁶ Publikację tę będę dość często cytować. Nosząc się bowiem z zamiarem napisania niniejszej monografii, musiałam przygotować sobie – ze względu na nikłą liczbę opublikowanych materiałów – intelektualne zaplecze na temat badanego tutaj zjawiska.

⁷ A. Duda, E. Adamiszyn, B. Oleszka (red.), *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 7.

⁸ A. Duda, *Narodziny i rozwój Klamry na tle „nowego otwarcia” teatru alternatywnego w Polsce po 1989 roku*, w: A. Duda, E. Adamiszyn, B. Oleszka (red.), *Polski teatr alternatywny po 1989 roku...*, s. 49.

jest podobne. Pomimo że teatr ten po upadku systemu komunistycznego uległ licznym przeobrażeniom w zakresie estetyki i etyki, że przestał być opozycyjny wobec teatru głównego nurtu (co według niektórych badaczy definiowało i konstytuowało cały ruch), że zatracił poniekąd swoją niegdysiejszą funkcję polityczno-społeczną, nie postrzegam tego zjawiska jako fenomenu historycznego, przypisanego jednemu pokoleniu i konkretnej sytuacji polityczno-społecznej minionych dekad. Jak to sugestywnie nakreśliła Elżbieta Kalemba-Kasprzak: „Teatr ten był odpowiedzią na rzeczywistość, a twórczość była jego sposobem uczestniczenia w tej rzeczywistości. I nadal tak jest. Ale ponieważ tyle się zmieniło, więc i alternatywa jest – tak samo, ale inaczej”⁹. „Nowy” teatr alternatywny jest żywym, licznym, heterogenicznym i ewoluującym zjawiskiem, które nabrało rozpędu właśnie po przemianach ustrojowych roku 1989. Roku symbolicznie zamykającego i jednocześnie otwierającego nową epokę badanego tutaj zjawiska. Magdalena Gołaczyńska, autorka monografii *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku*, przyjmując tę samą datę początkową, zwraca uwagę:

Rok 1989, który w wielu publikacjach dotyczących kultury, sztuki niezależnego nurtu teatralnego stał się datą graniczną, jest właściwie datą umowną. Przemiany w teatrze alternatywnym nie nastąpiły natychmiast. Najpierw dotyczyły sfery organizacyjnej, a dopiero później artystycznej. Teatr lat 90. okazał się zjawiskiem do pewnego stopnia nowym, ale przede wszystkim innym niż teatr nieoficjalny poprzednich dziesięcioleci¹⁰.

Dlatego też owe przemiany dokonane na gruncie działań artystycznych, pozateatralnych i organizacyjnych trzeba opisać, nazwać i zanalizować, by zjawisko to nie uległo zapomnieniu bądź marginalizacji. Równocześnie musiałam ustalić ramy czasowe – zawężające badany obszar – aby nie popaść w kłopot bogactwa. Poznań bowiem już od początku lat siedemdziesiątych XX w. jest jednym z ważniejszych mateczników teatru alternatywnego w Polsce, ukształtowanym przez działania teatrów studenckich omówionych w publikacji Izabeli Skórzyńskiej *Teatry poznańskich studentów 1953–1989*¹¹, z ruchów których wywodzi się legenda polskiego teatru niezależnego – Teatr Ósmego Dnia. Zespół ten „[...] jest jedną z ważniejszych grup w całej historii polskiego teatru, a także jednym z najważniejszych zespołów teatru poszukującego na świecie”¹². Jest również zespołem, który bezdyskusyjnie wpłynął na rozwój i kształt całej współczesnej sceny alternatywnej Poznania, którą do dziś

⁹ E. Kalemba-Kasprzak, *Alternatywa dzisiaj: na przykład Teatr Ósmego Dnia...*, w: D. Kalinowski (red.), *Koniec teatru alternatywnego?*, Katedra Filologii Polskiej WSP, Słupsk 1989, s. 34.

¹⁰ M. Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 8.

¹¹ I. Skórzyńska, *Teatry poznańskich studentów (1953–1989)*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2002.

¹² J. Tyszka, *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973)*, Kontekst, Poznań 2005, s. 7.

aktywnie współtworzy zarówno w wymiarze działań artystycznych, jak i kulturotwórczych. Barwna i wieloletnia, bo mająca swój początek już w 1964 r., historia tego teatru została wnikliwie udokumentowana i zanalizowana przez liczne grono badaczy, czego odzwierciedlenie stanowi bogata i zróżnicowana bibliografia na temat dorobku tego teatru. Dlatego właśnie, a także ze względu na przyjęte w publikacji ramy czasowe z szerszego opisu wyłączałam Teatr Ósmego Dnia oraz poznańskich twórców¹³ działających przed rokiem 1989 i kontynuujących swoją aktywność po obradach Okrągłego Stołu. Wprawdzie zdaję sobie sprawę z ogromnej roli, jaką odegrały te grupy i osobowości artystyczne w historii całego nurtu, jednak niniejsze opracowanie jest poświęcone najnowszym dziejom poznańskiego teatru alternatywnego, uwolnionym od antyustrojowych obciążeń: cenzury, drugiego obiegu, „bycia sumieniem narodu”, co pozwala na komfortowe odwrócenie się od polityki w stronę rzeczywistości „tu i teraz” oraz zwykłej ludzkiej egzystencji – jest więc poświęcone zespołom i ich inicjatywom, które nie stały się dotąd przedmiotem pogłębionej refleksji, a które w pełni na to zasługują. Myślę tutaj o takich grupach i twórcach, jak Teatr Usta Usta Republika, Teatr Fuzja, Teatr Circus Ferus, Kuba Kapral, Agata Elsner, Ewa Kaczmarek, czy też o prężnie działających projektach i ośrodkach kultury alternatywnej, jak Fundacja Barak Kultury, Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza czy Republika Sztuki Tłusta Langusta. Oczywiście, dyskusja na temat współczesnego teatru alternatywnego nie jest możliwa bez przywołania dokonań jego pierwszych twórców – chociażby w kontekście odrzucenia bądź kontynuacji tej tradycji – ale czas już na głos nowego, wcale nie tak młodego, pokolenia artystów, dorastających w wolnej Polsce bez traumy totalitaryzmu w jego komunistycznym wcieleniu, a także rzetelny opis oraz analizę ich twórczości artystycznej oraz niemałych społecznych i kulturotwórczych dokonań.

Przedmiotem mojego opisu i analizy są zatem zespoły i artyści, którzy rozpoczęli swoją działalność w Poznaniu mniej więcej w roku 1989 i którzy w większości przypadków aktywnie działają do dzisiaj. Fenomen ten okazał się zjawiskiem nie tylko licznym, ale heterogenicznym tematycznie, pokoleniowo, formalnie. Jest tworzony przez zespoły reprezentujące różne pokolenia teatru oraz często odmienne formy i tradycje teatralne, m.in. teatr plenerowy, uliczny, *site-specific*, społeczny, eksperymentalny, multimedialny, fizyczny, tańca, dla dzieci. Rozległość tematyki oraz ogrom zagadnień pokrewnych wymusiły na mnie niezbędną autodyscyplinę i ściśle ustalenie zakresu podejmowanych w pracy wątków, aby ująć to, co najbardziej istotne, odkrywcze, nowe, a co jednocześnie buduje całościowy, spójny i rzetelny

¹³ Mowa tu głównie o Lechu Raczaku, który po odejściu z Teatru Ósmego Dnia rozwijał swoją działalność artystyczną i animacyjno-impresaryjną jako wieloletni dyrektor artystyczny Festiwalu Teatralnego Malta oraz lider Teatru Sekta, obecnie zaś formacji Orbis Tertius – Trzeci Teatr Lecha Raczaka, a także o działaniach teatralno-terapeutycznych byłej aktorki Teatru Ósmego Dnia Małgorzaty Walas-Antoniello realizowanych pod szyldem nieistniejącego już Teatru „Wiem, kiedy nie mogę”.

obraz poznańskich teatrów pozainstytucjonalnych. Wynikają stąd przyjęte w publikacji kryteria wyboru zespołów. Są nimi: rok powstania, tj. koniec lat osiemdziesiątych XX w., ranga i jakość ich artystycznych osiągnięć (zarówno w Poznaniu, jak i na scenie ogólnopolskiej), którym towarzyszą nowatorskie eksperymenty artystyczne, innowacyjność, oryginalność w tworzeniu autorskich języków i stylistyk teatralnych, samoświadomość, dojrzałość w formułowaniu własnych programów i manifestów, a przede wszystkim stawianie celów pozaartystycznych, zaangażowanie w szeroką i różnorodną działalność społeczną i kulturotwórczą.

Książka *Poznańscy Offeusze...* koncentruje się w głównej mierze na działalności zespołów, które rezydują w grodzie Przemysła. Niemniej potęża inspiracyjna poznańska grupa i nadawanie tonu innym ośrodkom w kraju sprawiły, że poznańska scena alternatywna stała się barometrem teatru niezależnego w Polsce i skupia jak w soczewce tendencje charakterystyczne dla całego środowiska. Dlatego w większości rodzące się pytania, diagnozy, wnioski i spostrzeżenia mają szerszy zasięg, odnosząc się do istoty, funkcji i znaczenia całej ogólnopolskiej sceny offowej, którą wnikliwie obserwuję, biorąc udział w festiwalach, dyskusjach, konferencjach, ogólnopolskich spotkaniach branżowych, np. Ogólnopolskiej Offensywie Teatralnej, czy uczestnicząc w projekcie Akademii Teatru Alternatywnego¹⁴. Staram się być blisko opisywanych przeze mnie zjawisk, ale jednocześnie dbam o dystans, jaki musi zachować badacz wobec obiektu swoich krytycznych refleksji. Żywię bowiem głębokie przekonanie, że pisząc o teatrze alternatywnym, trzeba to robić jak rzetelny naukowiec, dbać o dobór odpowiedniej metodologii, solidną dokumentację, precyzję w sposobie opisu i analizy czy szczerłość w uprawianiu polemiki z cytowanymi poglądami. Jednocześnie nie można pozostać w zbyt dużym dystansie do przedmiotu swoich rozważań, na co uwagę zwracają sami twórcy. Marek Kościółek z Teatru Krzyk w rozmowie z Adamem Karolem Drozdowskim podkreśla: „[...] mam wrażenie, że to nasze środowisko jest dla krytyków i teoretyków teatru widoczne jak za mgłą. [...] żeby o tym środowisku pisać, trzeba je poznać, przynajmniej przez moment się z nim utożsamić. Jak mam pisać o czymś, czego nie znam, o ludziach, którzy są dla mnie obcy, o świecie, w który się nie zagłębiłem, bo istnieją dla mnie inne, ważniejsze światy?”¹⁵. To godna zapamiętania informacja oraz istotny drogowskaz dla dokumentalistów, badaczy i komentatorów tego fenomenu. Z drugiej strony uważam, że do krytycznej recepcji i akademickiego dyskursu na temat interesującego mnie tutaj zjawiska trzeba włączyć głos samych jego twórców i animatorów. Jest to niezbędne, ponieważ są to osoby, które bardzo świadomie podchodzą do tego, „co?”, „jak?” i „po co?”

¹⁴ Akademia Teatru Alternatywnego to projekt nieformalnej, interdyscyplinarnej edukacji teatralnej, kierowanej przede wszystkim do liderów zespołów zaliczanych do nurtu teatru alternatywnego, zainicjowany przez Daniela Jacewicza z Teatru Brama (I edycja 2012, Goleniów) i kontynuowany we współpracy z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego oraz Ośrodkiem Teatralnym Kana (II edycja wrzesień 2015 – marzec 2017, Wrocław, Szczecin, Goleniów).

¹⁵ A.K. Drozdowski, *Przeciw samotności*, „Nietak!” 1 (24)/2016, s. 26.

to robią. Potrzebna jest też poszerzona i krytyczna refleksja na temat ich dorobku artystycznego i kulturotwórczego¹⁶. Krytyczny dystans wobec własnej działalności, postawa namysłu i czujności w teatrze alternatywnym to fundament funkcjonowania tych zespołów. Samoświadomość twórców niezależnych nie odnosi się tylko do przemysłów na temat ich twórczej aktywności, ale również do pogłębionej analizy ich sytuacji społecznej, środowiskowej, organizacyjnej, finansowej. Z tego względu publikacje na temat teatru alternatywnego, które w szerokim zakresie opierają się na wielogłosie jego twórców, ożywiają związaną z nim refleksję akademicką, czyniąc ją bardziej wartką i bezpośrednią. Z drugiej strony powinnością kronikarzy, krytyków i badaczy tego teatru jest zachowanie postawy obiektywnej, czujnej i krytycznej. Dlatego też żywię nadzieję, że książka, którą oddaję w ręce czytelnika, zachowa właściwe proporcje pomiędzy rozważaniami czysto teoretycznymi a osobistą refleksją popartą i zobiektywizowaną ustaleniami innych badaczy, krytyków oraz samych twórców, tworząc wielowymiarowy, spójny i żywy obraz poznańskiej sceny teatrów alternatywnych minionych trzech dekad, który trafi w ręce nie tylko profesjonalistów, ale i sympatyków tego teatru, będąc zacznym dalszych dyskusji na jego temat.

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie zaangażowanie, serdeczność i otwartość wielu osób. Przed wszystkim składam podziękowania zespołom teatralnym, którym dedykowana jest publikacja, a także osobom prywatnym za cenne materiały pochodzące z ich archiwów. Dziękuję też autorom zdjęć za pomoc i udostępnienie materiałów. Na koniec chciałabym podziękować pani redaktor Izabeli Baran za jej sumienną pracę.

¹⁶ Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że znaczna część publikacji na temat teatru alternatywnego – w szczególności albumów i monografii jubileuszowych – ukazała się dzięki staraniom samych ich twórców.