

Joanna  
Królikowska

# Rzeczywistość nie opisana

Życie teatru na łamach prasy branżowej  
w latach 1983–1989

teatr  
dialog  
scena



lol

**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

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

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](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. 42 665 58 63

# SPIS TREŚCI

Wstęp .....	7
-------------	---

## Rozdział I

<b>Fakty, czyli co wiadomo „na pewno” .....</b>	<b>15</b>
---	-----------

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

## Rozdział II

<b>Trzy czasopisma – trzy teatry? .....</b>	<b>27</b>
---	-----------

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

<b>„Zna pani tę historię? Nie znam” (czyli rozmowy o przeszłości) .....</b>	<b>85</b>
---	-----------

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

<b>(Nie)zakończenie .....</b>	<b>129</b>
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 pieniądzu 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 pieniądzu? 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 dzienniku<sup>1</sup>), 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 którejsz 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

---

<sup>1</sup> 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 skutkowałam 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 przeszłam 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”<sup>2</sup>. 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 dramataми. Ponadto, mając na uwadze bardzo szeroki zakres terminu „życie teatralne” postanowiłam ograniczyć badania jedynie do teatru zawodowego, pomijając, niestety, działania amatorskie.

---

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

Pozostaje jeszcze pierwszy, poprzerwany 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 – historia teatru i kultury. Badaczka, 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 przeniosłam 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 narzędziami 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 składam podziękowania mojemu promotorowi dr. Piotrowi Olkuszowi, który podjął się opieki nad moimi poczynaniami, podsuwał mi nie tylko mapy i kompasy 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 cudzośłów!»<sup>1</sup> – brzmi jedna z myśli nieuczesa-nych Stanisława Jerzego Leca. Znane redaktorskie przykazanie trudno jed-  
nak bez zastrzeżeń zastosować w tym rozdziale, choć przecież z założenia jest  
on poświęcony temu, co wiemy „na pewno”, temu, co nie potrzebuje aseku-  
ranckiego cudzysłowu 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 cudzośłów!” znaczy tu tyle, co „Nie bądź  
nieprecyzyjny!”, „Nie bądź niepewny słów, których używasz!”, „Pisząc o fak-  
tach, nie sugeruj podtekstów!”. Naprawdę, chciałam iść za redaktorskim przy-  
kazaniem Leca i nie zamykać słów między apostrofami. Początkowo wydawało  
się, że będzie to możliwe. Pierwsze lektury „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny” pro-  
wadziłam w poszukiwaniu faktów i informacji – takich właśnie bez cudzy-  
słów. 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  
cudzysłowy.

Ale im bardziej zgłębiałam temat, tym bardziej oczywiste stawało się dla  
mnie, że miałam do czynienia, zarówno w czasopiśmie, jak i w wywiadach,  
głównie z opiniami i interpretacjami dotyczącymi lat osiemdziesiątych, a nie  
z faktami. Zrozumienie tej subiektywności przedstawienia wydarzeń nie spra-  
wiło jednak, że przestałam szukać czegoś pewnego i niezaprzeczalnego. Ciągle  
próby odpowiedzi na pytania o to, jak coś zostało zapamiętane czy opisane, nie  
przekreśliły pytań o to, co wydarzyło się na pewno (cudzysłów został tu pomi-  
nięty celowo). Próbując wyizolować fakty, odrzucając tymczasowo ich inter-  
pretacje 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 niezmi-  
ernie ważne dla prób interpretacji wydarzeń w czasopiśmie i rozmowach.

---

<sup>1</sup> S. J. Lec, *Myśli nieuczესane*, Warszawa: Allegro Ma Non Troppo, 1991, s. 16.

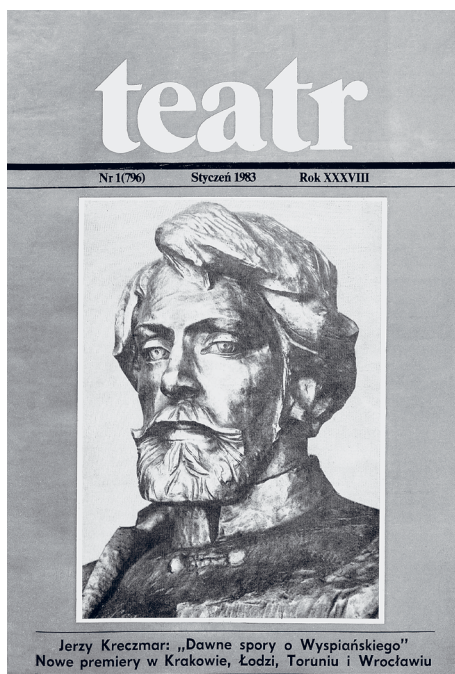
### 1.1. Redagowali, pisali, wydawali

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 Mullanowski, 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 Wysińska (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 Wysińska awansowała na stanowisko zastępcy redaktora naczelnego, po Danucie Żmij-Zielińskiej, a Piotr Szymanowski został nowym sekretarzem redakcji.





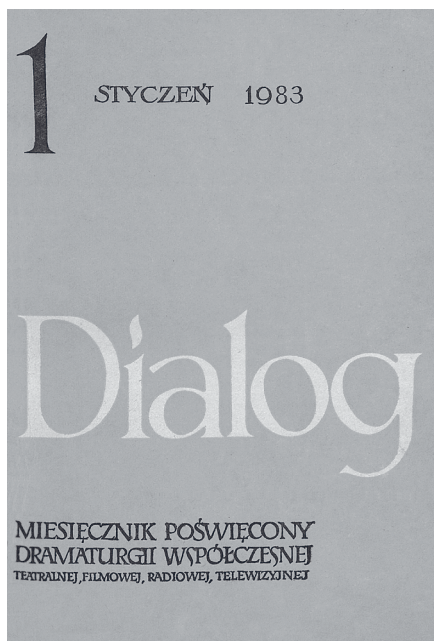
Il. 1. Okładka czasopisma „Teatr” (1983, nr 1)



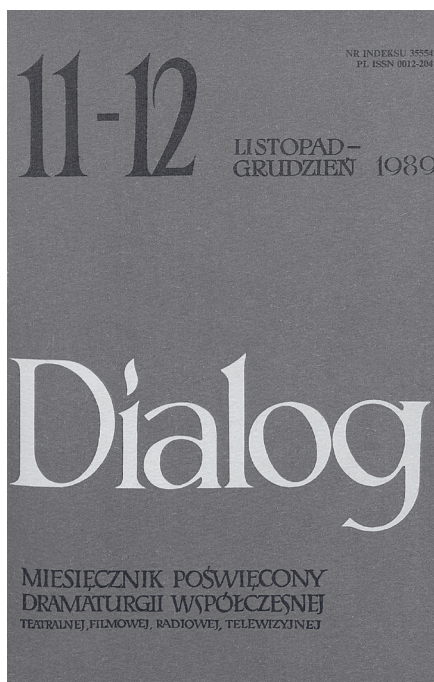
Il. 2. Okładka czasopisma „Teatr” (1989, nr 11/12)

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 końcu 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 „Mikros scenki” (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”<sup>2</sup>. 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”<sup>3</sup> – mówił o czasie potrzebnym na wydanie czasopisma Jacek Sieradzki.

---

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

<sup>3</sup> Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.