didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/txmb-9d67
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-alternatywny-mistrzem-drugiego-planu-czyli-jak-polska-scena-niezalezna-funkcjonuje-w

/ modele relacji

Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego

Magdalena Grenda | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

The alternative theatre as a player in the background, or how the Polish independent scene functions in the organizational shadow of the institutional theatre

The article discusses and analyzes the model of operation and promotion of contemporary independent theatre companies (including their financing and organizational status), whose specifics places the alternative theatre in the background in relation to the institutional/dominant theatre. However, the main objective of the article is not to compare the repertory theatre with the off theatre, but to identify the obstacles and dangers to the alternative theatre today and the prospects for its development. The analysis is conducted in the spirit of cultural studies and aims to initiate a discussion of the financing and promotion of off theatres, an issue that is rarely the subject of detailed examinations or scientific studies. The result may be a marginalization and even disregard of the phenomenon in question, which plays an important role in Polish theatrical life.

Keywords: alternative theatre; relationship between institutional and off theatre; marginalization of independent theatre; financing and promotion of alternative theatre

W tytule artykułu[1] sformułowałam cel moich dociekań, jakim jest wskazanie obszarów, które powodują, że współczesny teatr alternatywny znajduje się w cieniu organizacyjnym teatru głównego obiegu. Na wstępie chciałabym podkreślić, że moim zamierzeniem nie jest porównanie modeli funkcjonowania teatru instytucjonalnego i niezależnego, choć niniejsze rozważania wskażą na niektóre różnice, podobieństwa i zależności pomiędzy nimi. Głównym celem jest analiza obecnego statusu organizacyjnego teatru offowego, systemu jego finansowania i promocji oraz wynikających z niego zagrożeń i możliwości. Rozważania te są przeprowadzone w duchu studiów kulturoznawczych[2] i mają stanowić próbę otwarcia pola do szerszej dyskusji. Nie są zbiorem konkretnych rozwiązań czy rekomendacji, ale określeniem obecnej kondycji i sytuacji organizacyjnej polskiego teatru alternatywnego. Temat ten z rzadka podejmowany jest w polemikach czy badaniach naukowych. Podczas pracy nad artykułem odwołałam się zarówno do literatury omawiającej tę tematykę, jak i przeprowadziłam liczne rozmowy telefoniczne i wymianę maili z przedstawicielami badanego tutaj zjawiska[3]. Na forum Ogólnopolskiej Offensywy Teatralnej zadałam pytanie o sposoby finansowania i promocji teatru niezależnego, otrzymując wiele interesujących odpowiedzi. W artykule bazuję więc nie tylko na rozważaniach teoretycznych, formułowanych przez nielicznych badaczy i krytyków tego zjawiska, ale przytaczam opinie, refleksje, czasem dosadne komentarze sformułowane przez twórców teatru offowego. Badania i wynikające z nich wnioski wzbogaciłam również o perspektywę grantodawcy, wymieniając korespondencję z Marcinem Kostaszukiem, zastępcą dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Miasta Poznania.

Rozważania rozpocznę od problemów terminologicznych i definicyjnych odnoszących się przede wszystkim do teatru niezależnego, który jest różnie nazywany i definiowany, ze względu na jego dynamiczną naturę oraz

heterogeniczność zjawisk wpisanych w jego obszar[4]. Największe wątpliwości wśród badaczy i krytyków budzi określenie użyte przeze mnie w tytule artykułu: „teatr alternatywny", szczególnie w odniesieniu do grup działających po przełomie ustrojowym roku 1989. Powstaje bowiem pytanie: wobec czego, kogo współczesny teatr niezależny miałby być alternatywny?

Jeśli chodzi o początki i historię teatru niezależnego w czasach PRL-u oraz związane z nimi zawiłości nomenklaturowe, większość teoretyków tego zjawiska jest zgodna. Termin „teatr alternatywny" stał się popularny po ukazaniu się książki Aldony Jawłowskiej *Drogi kontrkultury* (Jawłowska, 1975), czyli na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, lecz należy pamiętać, że samo zjawisko zaistniało już w latach pięćdziesiątych XX wieku, jako „teatr studencki"[5] („młodej inteligencji", „pokoleniowy"). Oczywiście teatr studencki lat pięćdziesiątych różnił się od teatru alternatywnego lat siedemdziesiątych[6], ale ważne jest w tym miejscu wskazanie początków teatru niezależnego. Za Juliuszem Tyszką i Joanną Ostrowską przyjmuję, że teatr alternatywny „[…] jest nurtem twórczości teatralnej, a także ruchem społecznym, który w różnej skali oraz natężaniu działa w Polsce od połowy lat 50. XX w., czyli od powstania teatru studenckiego" (Tyszka, Ostrowska, 2008, s. 7). Nazwa „teatr alternatywny" dominującą pozycję uzyskała w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i przede wszystkim wskazywała na opozycyjność tego ruchu wobec panującego ówcześnie ustroju politycznego oraz teatru repertuarowo-dramatycznego. Teatr ten było istotną kontrpropozycją dla kultury oficjalnej, cenzurowanej i sterowanej przez komunistyczną władzę, stąd był nazywany teatrem „politycznym", „opozycyjnym", „kontestacji". Nie chciałabym wikłać się dłużej w tę problematykę – dla mnie teatr ten nie był wyłącznie teatrem politycznym[7], ale przede wszystkim zjawiskiem artystycznym – stąd skupię się na zagadnieniu jego opozycyjności wobec teatru dominującego, bo to

stanowi przedmiot moich dociekań.

Opozycyjność teatru alternatywnego wobec teatru głównego nurtu podkreślało wielu badaczy, przywołując często chociażby jego słownikową definicję zaczerpniętą z książki Małgorzaty Semil i Elżbiety Wysińskiej, które pisały: „[…] wyrósł on z opozycji wobec teatru instytucjonalnego, jako jego alternatywa organizacyjna, programowa i artystyczna" (Semil, Wysińska, 1980, ss. 338-339). Opozycyjność teatru alternatywnego wobec teatru dominującego z całą mocą podkreślali również jego antenaci, komentatorzy i krytycy. Lech Raczak, czołowy twórca tego ruchu, związany z Teatrem Ósmego Dnia, pisał: „Otóż, zaczynałem uczestniczyć w studenckim ruchu teatralnym z poczuciem przeciwstawiania się praktyce teatru dramatycznego, oficjalnego, dominującego. Młodej grupie twórców potrzebny jest przeciwnik, adwersarz, obiekt, przeciw któremu można kierować swój artystyczny bunt. I teatr dramatyczny, ze swą siłą, autorytetem, powagą i butą nadawał się świetnie do tej roli" (Raczak, 2009, s. 5). Komentator tego zjawiska Tomasz Kubikowski podkreślał: „[…] gest odłączenia się od «głównego nurtu» w imię pewnych wartości i wynikłą z tego gestu odrębność instytucjonalną należy uznać za niezbędny […] i podstawowy wyróżnik tego teatru" (Kubikowski, 2000, s. 227). Stąd też teatr alternatywny zrodzony z negacji teatru dramatyczno-repertuarowego, chętnie opisywany był jako teatr „osobny", „nieoficjalny", „obrzeży" czy „marginesu". Obecnie teatr ten jest w nie tak wyraźnej opozycji wobec teatru oficjalnego jak w poprzednich dekadach (zwłaszcza pod względem estetycznym i etycznym), jednak nadal w moim odczuciu pozostaje na jego obrzeżach, szczególnie w sensie instytucjonalnym, finansowym i uznaniowym. Z kim i czym bowiem kojarzony powszechnie jest współczesny teatr alternatywny?

Teatr niezależny to bardzo zróżnicowane i dynamiczne zjawisko tworzone przez osoby w różnym wieku, z różnymi umiejętnościami, różnymi, często skrajnie odmiennymi sposobami. Do tego nurtu należą zespoły z wieloletnim stażem, jak: Teatr Ósmego Dnia, Teatr Provisorium, Teatr Węgajty, Teatr Cinema, Teatr Kana, Teatr Biuro Podróży, Teatr Klinika Lalek, Teatr Stacja Szamocin, Teatr Porywacze Ciał, Teatr Brama, Teatr Krzyk, Komuna Warszawa, Teatr A Part (wykaz ten można tworzyć dalej) oraz osobowości artystyczne, np. Janusz Stolarski czy Anna Zubrzycki, jak i liczne amatorskie i efemeryczne zespoły założone przez niedoświadczonych ludzi. Niestety, teatr ten, choć pracuje w nim wielu profesjonalistów, tworzących nagradzane na całym świecie spektakle, nadal w powszechnej opinii kojarzony jest z teatrem amatorów, pasjonatów i hobbistów, bo większość osób go współtworzących nie ma dyplomów szkół teatralnych (choć sytuacja ta zmienia się dość dynamicznie). Brak świadectwa ukończenia szkoły artystycznej nie jest jednak największą przeszkodą.

Wpływ na marginalizację offowej sceny teatralnej mają przede wszystkim zaniedbania na gruncie krytyki teatralnej i badań naukowych. O współczesnym teatrze alternatywnym pisze się z rzadka, co nie umyka uwadze nielicznym komentatorom, badaczom i twórcom tego zjawiska. Katarzyna Knychalska, redaktor kwartalnika „Nietak!t”[8], celnie odnotowała: „Najważniejszym jest chyba powracające do nas poczucie, że zjawisko, które […] nazywamy «offem» […] jest często pomijane na wszystkich płaszczyznach opisu: w środkach masowego przekazu, w tekstach branżowych krytyków, w pracach akademickich badaczy” (Knychalska, 2017, s. 9). Jej słowa potwierdza wypowiedź Karola Drozdowskiego: „Świadomość istnienia tego nurtu w polskim teatrze stała się znikoma, informacje o nim trafiają na łamy branżowych periodyków z rzadka, a i tak przy zachowaniu ostrożności” (Drozdowski, 2016, s. 82). Paula Rudź – autorka ankiety

skierowanej w 2020 roku do badaczy teatru – podsumowuje: „Teatr offowy niezbyt często gości na polskich uczelniach. Badacze i badaczki zajmują się nim mniej chętnie niż instytucją, jest rzadziej recenzowany, prawie nie pojawia się na łamach branżowych czasopism" (Rudź, 2020, s. 121). W równie pesymistycznym tonie wypowiadają się czołowi twórcy tego nurtu. Dariusz Mikuła z Teatru Kana: „O offie mało się […] pisze i dlatego mało na jego temat dociera do szerszej opinii publicznej, jak i ludzi, którzy decydują o publicznych pieniądzach" (Grenda, 2016, s. 83), czy Lech Raczak: „[…] umarła refleksja teoretyczna i krytyczna na temat teatru niezależnego" (Grenda, 2014, s. 151). Choć sytuacja nie jest tak zła, jak zarysował ją były lider poznańskich Ósemek, możemy mówić o spadku badań naukowych i załamaniu się refleksji krytycznej w zakresie omawianego tutaj zjawiska. W ostatnich latach nie została zorganizowana żadna konferencja naukowa poświęcona temu nadal żywemu fenomenowi, który mógłby zainteresować badaczy reprezentujących różne dziedziny współczesnej humanistyki (wszak teatr alternatywny to nie tylko zjawisko artystyczne, ale społeczne i kulturowe). Z rzadka pojawiają się teksty badawcze, pogłębione analizy, rzetelne recenzje[9]. Opiniotwórcze portale teatralne, czasopisma naukowe i branżowe oraz osoby z nimi związane kierują swoją uwagę na teatr instytucjonalny[10]. Henryk Mazurkiewicz, analizując wnikliwie „teatralia w książkach", czyli zestawienie bibliograficzne książek wydanych w danym roku zauważa:

> Weźmy dla przykładu ubiegły (2019) rok, który w porównaniu do poprzedniego należy uznać za obfity. Ponad dwieście sześćdziesiąt pozycji. Znaczna cześć to dramaty […]. Poza tym wspomnienia, biografie i autobiografie ludzi teatru, książki o postaciach pokroju Wyspiańskiego czy Kantora, specjalistyczne monografie naukowe

> […], publikacje pokonferencyjne, wreszcie podręczniki czy poradniki. Ile wśród tego bogactwa jest książek o szeroko rozumianym offie? Tylko dwie. Mniej niż jeden procent! (Mazurkiewicz, 2020, s. 131-132).

Rzeczywiście bibliografię teatru alternatywnego trudno nazwać imponującą, w porównaniu do liczby i jakości wydawnictw opisujących i analizujących teatr instytucjonalny. Literaturę przedmiotu tworzą przede wszystkim książki i albumy jubileuszowe[11], które zazwyczaj powstają dzięki niemałym staraniom samych zespołów, z trudem pozyskujących fundusze na ich wydanie[12]. O komentarz w tej sprawie poprosiłam Martę Poniatowską, współredaktorkę książki *Głosy czasu. Teatr Kana 25 lat* (Poniatowska i in., 2005) i autorkę monografii jubileuszowej *Droga Bramy* (Poniatowska, 2016).

> Prawda jest taka, że – zwłaszcza w obecnym czasie, kiedy nie tylko pisma branżowe, ale nawet media lokalne, które kiedyś uważały za swój obowiązek przynajmniej śledzenie i odnotowywanie wydarzeń kulturalnych, a teraz ograniczają się co najwyżej do lakonicznych zapowiedzi – niszowy teatralny off nie ma szans na zostawienie jakiegokolwiek publicznego śladu swojej działalności, jeśli sam o to nie zadba. Jubileusze są często jedyną okazją, żeby móc zawalczyć o jakieś środki u lokalnych decydentów, na których jako tako działa argument na temat promocji miejscowości czy regionu za pomocą ładnego graficznie wydawnictwa o niewielkim nakładzie. Ale też dla zespołów, które na co dzień koncentrują się na działaniach, a czasem przede wszystkim na walce o przetrwanie, moment jubileuszu to czas refleksji, szukanie formy uporządkowania przeszłości, przypomnienie zapomnianych artefaktów, okazja do

> spotkania ludzi, którzy kawał życia włożyli w coś, co czasem (w lokalnym wymiarze) miało znaczenie formacyjne, a po czym pozostał tylko ślad w postaci kilku zdjęć czy niszczejących VHS-ów. W praktyce praca nad takimi „jubileuszówkami" staje się więc pretekstem i okazją do mniej lub bardziej pogłębionej autorefleksji, na którą – w codzienności – po prostu brakuje czasu. A od determinacji osoby, która decyduje się tym zająć, zależy, czy powstanie po prostu kalendaryjny album, czy zapisze się żywa opowieść. Nie jest to w każdym razie zadanie, które chętnie podejmie i z którym dobrze sobie poradzi zawodowy zewnętrzny badacz/krytyk teatru. To zawsze będzie głos ze środka. Głosu z zewnątrz wciąż brakuje[13].

Wszystkie wymienione powyżej zaniedbania w refleksji na temat współczesnej sceny teatrów niezależnych mogą nie tylko wytworzyć ogromną lukę w literaturze przedmiotu, ale przyczyniają się do zaniedbania promocji niemałych dokonań artystycznych i społecznych twórców i animatorów. W szerszej perspektywie może prowadzić to do lekceważenia i marginalizowania teatru alternatywnego, który pozostanie w cieniu teatru oficjalnego i nie uzyska należącego mu się społecznego uznania. Jednak by teatr alternatywny mógł w pełni się rozwijać, należy inwestować w niego nie tylko intelektualny wysiłek, ale również środki finansowe. Obecną sytuację celnie opisuje Natalia Brajner:

> Temat finansowania kultury budzi wiele emocji. Co jakiś czas problemy ekonomiczne teatrów elektryzują opinię publiczną. Dyskusja dotyczy jednak głównie teatrów instytucjonalnych. Off w takich rozmowach pojawia się niezwykle rzadko albo nawet wcale.

> Zagadnienie finansowania offu jest wciąż mało rozpoznane (Brajner, 2016, s. 68).

Dlatego warto w tym miejscu przyjrzeć się kwestiom związanym z modelem funkcjonowania zespołów offowych, ich statusem organizacyjnym czy systemem finansowania. Lech Raczak, porównując teatr oficjalny z alternatywnym, pisał: „W budynku teatralnym z reguły funkcjonuje teatr-instytucja – finansowane przez państwo lub gminę przedsiębiorstwo zatrudniające fachowych rzemieślników, obsługę budynku, administrację, fachowców od marketingu i zespół aktorski. Skromnie licząc, sto-dwieście osób" (Raczak, 2009, s. 6). Zespoły teatralne zaliczane do offu to natomiast niewielkie grupy osób, zorganizowane w sposób nieformalny lub działające jako organizacje pozarządowe: stowarzyszenia i fundacje[14]. W założeniu są to organizacje non profit, dobrowolne, trwałe i samorządne zrzeszenia o celach niezarobkowych, które pozyskują potrzebne im środki finansowe z różnych źródeł, przede wszystkim budżetów publicznych: państwowych, regionalnych lub lokalnych. Teatry-NGO-sy pieniądze na działalność zdobywają głównie z grantów (darowizny, sponsoring, crowdfunding, nagrody lub zyski z biletów to zazwyczaj bardzo niewielki procent ich budżetu). Granty dla organizacji pozarządowych przeważnie uzyskiwane są ze środków publicznych: rządowych (konkursy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowego Centrum Kultury) i samorządowych (np. konkursy oferowane przez urząd miasta lub urząd marszałkowski). Podmioty te przyznają granty roczne oraz trzyletnie, czasem oferują „mały grant", czyli niewielką dotację (przeważnie do dziesięciu tysięcy złotych) przyznaną bez konkursu, w trybie uproszczonym, na pomniejsze działania lub dokończenie rozpoczętego już projektu (czas realizacji to przeważnie trzy miesiące[15]). Wyjątkiem są granty pięcioletnie[16], o których większość moich rozmówców nawet nie słyszała.

Patryk Bednarski związany z Teatrem Brama w Goleniowie napisał wprost: „Nie znam żadnego grantu pięcioletniego”[17] i wiem, że większość twórców niezależnych powiedziałaby to samo. Obecnie sytuacja uległa pogorszeniu ze względu na pandemię wirusa COVID-19 oraz problemy finansowe samorządów spowodowane m.in. utraconymi dochodami z tytułu PIT, rosnącymi wydatkami na oświatę czy długi szpitalne. Większość grantodawców wycofała się z dotacji dłuższych niż jednoroczne. O komentarz w tej sprawie poprosiłam Marcina Kostaszuka, zastępcę dyrektora Wydziału Kultury Miasta Poznania: „Jedynym powodem jest niepewność samorządów, w dużej mierze spowodowana przypisywaniem im przez parlament dodatkowych zadań bez gwarancji ich dofinansowania. Mimo to konkursy roczne nie oznaczają dla poznańskich teatrów utraty płynności funkcjonowania, bo rozstrzygamy je szybko –wyniki są znane już w styczniu. Gdy tylko sytuacja budżetu miasta ustabilizuje się, z pewnością wrócimy do konkursów wieloletnich”[18].

Wadą systemu grantowego – dla twórców niezależnych i często też grantodawców – jest brak stałego i ciągłego finansowania. Liderzy teatrów alternatywnych pytani o aktualny system dotowania oraz formy wsparcia, które ułatwiłyby im rozwój i pracę, udzielają bardzo podobnych odpowiedzi. Marta Strzałko z Teatru Biuro Podróży podkreśla: „Przede wszystkim pomogłyby nam wszystkim stałe dotacje albo przynajmniej granty przyznawane na okres dłuższy niż jeden rok. Coroczna walka o pieniądze, składanie wniosków i brak poczucia stabilizacji to kwestie, które najbardziej przeszkadzają nam w pracy” (Tyszka i in., 2017, s. 44). Podobne spostrzeżenia ma Piotr Piotrowicz z Stowarzyszenia Sztuka Nowa: „Sytuacja byłaby stabilniejsza, gdyby stowarzyszenie otrzymało jakiś długoterminowy grant na realizację np. trzyletniego projektu” (Brajner, 2016, s. 72). Piotr Tetlak, lider Interdyscyplinarnej Grupy Teatralnej Asocjacja 2006, mówi:

„Stałe formy finansowania. Przyzwoite warunki pracy, mówię tu przede wszystkim o kwestiach lokalowych” (Tyszka i in., 2017, s. 45). Dominik Złotkowski, związany m.in. z poznańskim Teatrem Circus Ferus, słusznie zauważa: „Formą odpowiednią dla teatrów offowych byłaby stała pula pieniędzy, która jest przeznaczana tylko na teatr offowy. Tak jak dofinansowanie mają teatry tzw. instytucjonalne, tak dobrze byłoby widziane finansowanie teatrów offowych, których często wartość oraz jakość nie odbiega od teatrów utrzymywanych z pieniędzy podatnika” (Tyszka i in., 2017, s. 44). Teatr alternatywny, aby rozwijać działalność artystyczną i przede wszystkim pozateatralną, powinien mieć stałe środki finansowe. Obecnie zespoły te funkcjonują od grantu do grantu, od projektu do projektu, czyli w sytuacji, którą twórcy i animatorzy tego teatru ironicznie określają mianem „grantozy”, „projektozy” i „punktozy”. Ciemną stroną tej sytuacji jest brak komfortu pracy nad wydarzeniami artystycznymi (przygotowaniem spektaklu) i, a może przede wszystkim, nad projektami pozateatralnymi. Warto bowiem podkreślić, że teatr alternatywny nie jest zjawiskiem tylko artystycznym, ale również kulturotwórczym i „nigdy […] nie spełniał tak doniosłej roli społeczno-edukacyjnej, jaką ma w tej chwili” (Knychalska, 2016, s. 5). Teatr niezależny nie jest jedynie zainteresowany działalnością *stricte* artystyczną, ale również działalnością pozateatralną adresowaną do różnych grup społecznych, której przyświecają takie cele jak edukacja, terapia, stymulowanie i rozwijanie sposobów uczestnictwa w kulturze, promocja twórczości niezależnej, integracja z grupami wykluczonymi, budowanie wspólnoty, animacja społeczności lokalnej. Zespoły zaliczane do nurtu teatru alternatywnego:

> […] podejmują działalność impresaryjną, organizując festiwale i gościnne występy innych grup, spotkania z twórcami teatralnymi

> oraz różnymi artystami (reżyserami filmowymi, poetami, plastykami itp.). Prowadzą edukację teatralną dzieci i młodzieży, akcje społeczno-ekologiczne lub terapeutyczne. Tego typu przedsięwzięcia realizują także teatry repertuarowe, ale w teatrze alternatywnym staje się to niemal regułą (Gołaczyńska, 2002, s.152-153).

Brak stałych dotacji jest szczególnie dotkliwy przy tego typu projektach. Wydarzenia społeczno-kulturowe mogą bowiem spełnić zakładane cele, gdy są realizowane systematycznie i długofalowo, a do tego potrzebne jest przede wszystkim stabilne wsparcie finansowe, fundusze, o które nie trzeba byłoby ubiegać się co roku. W obecnej sytuacji liderzy i animatorzy ośrodków niezależnych zawsze pracują pod presją czasu i terminów. Działania w offie oznacza ciągłe aplikowanie, okresy względnej stabilności finansowej zdarzają się bardzo rzadko (grant trzyletni dla tego środowiska jest szczytem luksusu). W ciągu roku kalendarzowego zazwyczaj niewielka grupa osób działa zawsze dwutorowo. Realizuje bieżące zadania (artystyczne i pozateatralne), rozlicza aktualny grant i równocześnie wnioskuje o kolejne fundusze, często w różnych konkursach, bo nigdy nie wiadomo, który wniosek i czy w ogóle otrzyma subwencję. „MKiDN rozdaje co roku środki finansowe. Jesteśmy – jako aplikanci – wygrani i przegrani. Na niektóre projekty dostajemy, na inne nie” – komentuje Tomasz Rodowicz z Teatru Chorea (Rodowicz, 2016, s. 53). Te okoliczności mogą budzić uzasadnioną frustrację i prowadzić do wypalenia zawodowego. Twórcy związani z alternatywną sceną teatralną muszą bowiem wykonywać jednocześnie kilka zawodów: artysty, animatora, pracownika technicznego, menedżera czy księgowego.

> Byłem reżyserem, tragarzem, montażystą, elektroakustykiem […]. Inni mieli podobny nadmiar funkcji i w tym miszmaszu tożsamości ciągle okazywało się, że doba jest za krótka, potrzeba snu zbyt silna, ładowność samochodu za mała, trasa za długa (Kasprzak, 2017, s. 51).

– sugestywnie ową sytuację nakreślił Jakub Kasprzak związany z Teatrem Alatyr.

Dodajmy jeszcze, że często te obowiązki wykonują po „normalnej pracy na etat", bo utrzymanie się z działalności niezależnej jest praktycznie niemożliwe. Ci, którzy zdecydowali się na działalność tylko w offie, pracują od projektu do projektu, od zlecenia do zlecenia, na „śmieciówkach". Brak stałego źródła utrzymania oznacza często brak ubezpieczenia społecznego, zdrowotnego czy niemożność zaciągnięcia pożyczki lub kredytu. Na początku drogi artystycznej, zakładania zespołu może być to mało istotne, ale z biegiem lat, wchodzenia w dorosłe życie, rozwijania swojego teatru i ośrodka, w jakim on funkcjonuje, jest to nie lada problem, mogący skutecznie zniechęcić do kontynuowania tego typu inicjatyw.

Kolejną wadą systemu grantowego, od którego uzależniony jest teatr alternatywny, bywa konieczność dostosowania projektu, wydarzenia, spektaklu do wymogów konkursu. By spełnić wymogi formalne, wytyczne i standardy grantodawców, twórcy często „naciągają" swój koncept, aby wpisywał się w daną grupę społeczną, tematykę, przestrzeń, miejskie święto czy rocznicę. Chcąc zrobić spektakl, muszą często we wniosku wpisać szereg działań okołoteatralnych, które zwiększą szanse na otrzymanie upragnionej dotacji. To dla sztuki niezależnej – której nadrzędną misją jest produkowanie rzeczy nieszablonowych – jest bardzo ograniczające.

Należałoby dodać jeszcze jedną przeszkodę. Dotacje adresowane są zwykle do wszystkich. Od teatrów instytucjonalnych, NGO-sów, a w nich teatrów prywatnych, niezależnych grup tworzonych przez zawodowców, po małe amatorskie grupy teatralne, które dopiero raczkują jako stowarzyszenie czy fundacja. Słusznie w tej kwestii wypowiedział się Tomasz Rodowicz:

> […] w jednym wyścigu nie może startować ferrari i hulajnoga. Nie można zestawiać obok siebie instytucjonalnego teatru lub teatru prywatnego z dużego miasta i NGO z małej miejscowości. Po jednej stronie staje wtedy dotacja i drogie bilety, duży sponsor oraz kilkadziesiąt etatów, a po drugiej kilka osób z nowatorskimi pomysłami, bez „nazwisk", bez działu promocji i bez realnych środków mogących zapewnić np. wkład własny w projekcie (Rodowicz, 2016, s. 54).

Fundusze dla „hulajnóg i ferrari" powinny być przyznawane z oddzielnych dotacji, z osobnym regulaminem i wytycznymi do spełnienia. Te, póki co, dla początkujących teatrów offowych są bardzo problematyczne. Małe organizacje pozarządowe często nie mają wymaganego we wniosku wkładu własnego, który jest wysoko punktowany. Uruchamiają więc całą gamę nonsensownych procedur, by pokonać tę przeszkodę. Nie mają też często sprzętu, obsługi technicznej, własnej sali, a to również wpływa na ocenę wniosku. Nie mogą wykazać się doświadczeniem, dorobkiem artystycznym, który także brany jest pod uwagę przez komisję ekspertów. „Profesjonalne" początki grup niezależnych bywają zatem trudne.

Kolejną niepokojącą i nasilającą się tendencją jest zawłaszczanie „terenu offu" przez zawodowców z teatru instytucjonalnego. Moje stanowisko

podzielają m.in. Adam Karol Drozdowski: „[…] oddzielić od ruchu alternatywnego repertuarowe teatry offowe, które nawet jeśli są teatrami autorskimi, nie realizują społecznej misji; których twórczość pełni funkcję czysto artystyczną oraz rozrywkową” (Drozdowski, 2015, s. 83) oraz Lech Raczak „[…] w kilku większych miastach, na przykład w Warszawie, jest mnóstwo niezależnych zespołów. Trudno jednak uznać je za offowe, bo grają spektakle komercyjne; małe komedyjki, które łatwo sprzedać” (Dobrowolski, 2017, s. 10). Zawodowi aktorzy i reżyserzy związani z teatrami repertuarowo-dramatycznymi coraz częściej zrzeszają się w małe grupy teatralne, które z komediowym repertuarem podróżują po całej Polsce, by dorobić, i to całkiem nieźle, do etatu w teatrze. Te zespoły (nazywam je niezależni-komercyjni) startują w tych samych konkursach, starają się o te same dotacje, co teatry offowe, które realizują misję wpisaną w etos pracy teatru alternatywnego. Twórcy związani ze sceną niezależną chcą, jak ich poprzednicy, realizować postulat „ulepszania świata”, tworzenia sztuki, która nie zaspokaja popytu na łatwą rozrywkę, która nie schlebia oczekiwaniom publiczności, lecz zmusza do myślenia, stawiania niełatwych pytań, pogłębionej refleksji. Oczywiście w tym miejscu generalizuję, upraszczam, bo przecież nie jest tak, że każdy zawodowiec z dyplomem ukończenia szkoły teatralnej traktuje teatr jako sposób zarabiania na życie, a każdy „offowiec” realizuje na scenie tylko i wyłącznie ową „wyższą” wewnętrzną potrzebę. Jednak uwypuklenie tej tendencji było dla rozważań istotne. Innym bardzo problematycznym zjawiskiem – na które uwagę zwrócili mi redaktorzy „Didaskaliów” – są grupy takie jak Teatr Polski w Podziemiu, Teatr Poliż, Teatr Nowy Proxima, Instytut Sztuk Performatywnych, Teatr 21. Zespoły te funkcjonują poza teatrem instytucjonalnym i realizują bardzo podobne cele, jak teatr alternatywny. Przyświeca im bowiem postawa kontestacji, łączenia sztuki i życia, zaangażowanie w sprawy publiczne, praca na rzecz kobiet,

grup wykluczonych, promocja sztuki niezależnej, autorskie metody pracy. Jednak grupy te w większości tworzone są przez zawodowców: profesjonalnych aktorów, reżyserów, dramatopisarzy czy menedżerów. W opisie działalności czy credo tych grup nie znalazłam określeń „teatr alternatywny", „offowy". Grupy te definiują się jako teatr profesjonalny, pozainstytucjonalny. Ich twórcy nie angażują się w sprawy teatru offowego i jako aktywny uczestnik zjazdów, spotkań i festiwali teatru alternatywnego nie przypominam sobie spotkań z tymi twórcami. Kończąc jednak ten wątek, teatr offowy to bardzo zróżnicowane zjawisko, które nikogo ani niczego nie wyklucza.

Powyższy akapit dotyczący finansowania teatru alternatywnego chciałabym skomentować obszerną wypowiedzią Lecha Raczaka (który pracował i w teatrach instytucjonalnych, i niezależnych) z tekstu *Teatr 107*:

> Z zaspowskiego „raportu o stanie polskiego teatru" zapamiętałem […], że istnieje obecnie w naszym kraju 106 teatrów instytucjonalnych […]. Istnieje kilkadziesiąt (może więcej?) zespołów teatralnych, których praktyka w znacznej mierze odpowiada przedstawionemu wzorcowi „alternatywności teatralnej". Większość to grupy amatorskie, ale przynajmniej dwudziestka działa od lat, regularnie, profesjonalnie, na wysokim poziomie artystycznym. […] prąd ten rozpada się na szereg sprzecznych, indywidualnych, konkurencyjnych interesów, ścierających się, walczących o resztki dofinansowań z kasy publicznej, której nieomal całość przejmuje 106 instytucji. Wygląda to tak, jakby tort, ogromny, został podzielony na 106 – nierównych zresztą – kawałków, a ruchowi alternatywy teatralnej pozostawiono kilka okruszków, które spadły na podłogę. Sadzę, że gdyby do

> owego tortu dołożyć tylko jeden, sto siódmy kawałek i przeznaczyć go na dofinansowanie niezinstytucjonalizowanych grup teatru alternatywnego, zjawisko to mogłoby zaistnieć nie jako margines życia teatralnego w Polsce, lecz jako bardzo silna konkurencja dla dominującego wzorca teatru (Raczak, 2009, s. 5-6).

Tekst byłego lidera Teatru Ósmego Dnia został napisany ponad dekadę temu. Liczba teatrów instytucjonalnych i alternatywnych na pewno się zmieniła[19], ale dysproporcje w finansowaniu pozostały. Teatr niezależny nadal funkcjonuje w cieniu teatru głównego obiegu, a koszty utrzymania scen repertuarowych i alternatywnych są nieporównywalne, na korzyść oczywiście tych pierwszych. Porównywalny natomiast jest za to ich zasięg oraz funkcja artystyczna i społeczno-edukacyjna.

> Ta w przypadku teatru niezależnego jest nawet większa, szczególnie wobec młodego widza, który nierzadko swe pierwsze wtajemniczenia i fascynacje teatralne przeżywa na scenach alternatywnych. Dlatego władze, szczególnie na szczeblu samorządowym, powinny z większą atencją traktować zespoły offowe, chociażby ze względów czysto ekonomicznych. Teatry alternatywne za kilkanaście razy mniejszą dotację są w stanie osiągnąć podobne wyniki, zagrać podobną liczbę spektakli o wysokich walorach artystycznych, dla porównywalnej publiczności. Trzeba tylko stworzyć im do tego odpowiednie warunki (Grenda, 2018, s. 254).

Teatr instytucjonalny to budynek, zazwyczaj okazały, mieszczący się w prestiżowych dzielnicach miast i miasteczek. Z grupą dyrektorów,

kierownikiem literackim, zespołem aktorskim, technicznym, pracownikami zajmującymi się marketingiem, promocją, obsługą widza itd. Teatr niezależny to często teatr bezdomny lub anektujący miejsca niechciane: baraki (np. kiedyś Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza, obecnie mieszczące się w budynku byłego kina Olimpia), magazyny (Teatr Usta Usta Republika), kotłownie (Teatr Krzyk), stare fabryki (Teatr Zamiast), byłe dyskoteki (Teatr Brama)[20], strychy (Teatr Ad Spectatores, Teatr U Przyjaciół). Są to przestrzenie z trudem znalezione, z trudem opłacane i utrzymywane. Przeważnie dzierżawione od zarządów komunalnych zasobów lokalnych, na tak zwanych preferencyjnych warunkach. Te „preferencyjne" warunki to stały czynsz do opłacenia oraz częsty wymóg wyremontowania dzierżawionej przestrzeni. Przeważnie obiekty te oddawane są w ręce twórców niezależnych w fatalnym stanie (brak ogrzewania, przeciekające dachy, zapleśniałe ściany, zbutwiałe podłogi, brak sanitariatów). Siedziby teatrów alternatywnych remontują zazwyczaj sami artyści, którzy nierzadko ponoszą koszty renowacji z prywatnych pieniędzy, a i tak mówimy tu o sytuacji komfortowej. Większość offowych zespołów nie ma bowiem własnego miejsca do pracy. Hanna Raszewska z Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej podkreśla: „Nasza sytuacja lokalowa wynika z tego, że nie mamy pieniędzy na regularny wynajem sali do ćwiczeń czy tym bardziej na stałą siedzibę. […] nie rozwijamy się w takim tempie, jak moglibyśmy, pracujemy wolniej i mniej efektywnie" (Brajner, 2016, s. 70). O podobnej sytuacji lokalowej opowiada Karolina Kosior z Teatru Dwóch Krzeseł: „Nie mamy pieniędzy, żeby próbować w sali, w której będziemy grać premierę, a co za tym idzie pierwszy raz spektakl na deski przenosimy w dniu premiery i rzadko kiedy, a właściwie nigdy nie jest to dobre dla spektaklu. Oczywiście nauczyliśmy się dzięki temu przystosowywać do przeróżnych przestrzeni, ale uczucie bezdomności jest wielkie" (tamże, s. 69). Brak siedziby czy chociażby

stałego miejsca prób niesie wiele komplikacji, ale paradoksalnie ma też pozytywne aspekty. Teatr alternatywny stał się mistrzem anektowania przestrzeni nietypowych, nieteatralnych jak: parki, ulice, fabryki, prywatne mieszkania, centra handlowe. Stąd tak wiele udanych i niesztampowych produkcji typu *site-specific* w repertuarze tegoż teatru. Brak siedziby nie jest zatem przeszkodą w realizacji spektakli teatralnych (trudniej jest je regularnie grać[21]), natomiast jest bardziej dokuczliwy w realizacji projektów pozateatralnych (warsztaty, spotkania, dyskusje, wystawy). Jeśli teatr chce tworzyć ośrodek kultury niezależnej i budować stałe, pogłębione relacje z publicznością – w myśl koncepcji *audience development* (rozwój publiczności) – powinien mieć stały adres.

Powyższe przeszkody funkcjonują niejako niezależnie od teatru alternatywnego. Czy istnieją jednak w samym środowisku tego teatru zagrożenia, które wpływają na zahamowanie jego rozwoju? Odpowiedź na to pytanie padła już w wyżej cytowanej wypowiedzi Lecha Raczaka. Współczesny teatr alternatywny jest dość hermetycznym i zatomizowanym środowiskiem: „[…] środowisko offowe jest naraz ideowo inkluzywne i organizacyjnie hermetyczne” (Drozdowski, 2016, s. 12). Zespoły z ugruntowaną pozycją z rzadka zabiegają o kontakty i relacje z młodszymi kolegami. Nie wynika to z jakiejś ideologicznej niechęci, ale raczej z przyczyn pragmatycznych. Obecnie jest coraz mniej festiwali poświęconych *stricte* temu zjawisku, a co za tym idzie coraz mniej możliwości wspólnych spotkań, dyskusji, wymiany doświadczeń. Powszechną tendencją jest dbanie o „swój ogródek”, bez działań mających na celu integrację całego ruchu. Na szczęście coraz więcej osób związanych z offem dostrzega ten problem i płynące z niego negatywne konsekwencje. Stąd powstaje coraz więcej inicjatyw, mających na celu wypracowanie formuł wspólnego działania, integracji i wzmocnienia całego środowiska, które mają przeciwdziałać jego

dalszej atomizacji i hermetyzacji. Do najważniejszych ogólnopolskich projektów należały nieistniejące już: Unia Teatralna, Federacja Teatrów Alternatywnych, Federacja Teatrów Niepublicznych[22] oraz nadal aktywne: Zachodniopomorska Offensywa Teatralna i wyrosła z niej Ogólnopolska Offensywa Teatralna, która zainicjowała lokalne odłamy (np. Wrocławska Offensywa Teatralna). Tworzenie sieci kooperatyw oraz systemów wsparcia jest dla tego ruchu niezwykle istotne, w myśl hasła „w grupie siła". Na pewno dla tego typu federacji, zrzeszającej zespoły niezależne z całej Polski – z udokumentowanym dorobkiem artystycznym i pozateatralnym – łatwiej byłoby zawalczyć o pieniądze, a nawet uzyskać stałą dotację celową. Dlatego organizacje takie jak Ogólnopolska Offensywa Teatralna skupiają się przede wszystkim na sieciowaniu i promowaniu środowiska oraz na kwestiach organizacyjnych i finansowych. Pomagają np. w organizacji większych festiwali, w ustalaniu wspólnego kalendarza wydarzeń, pozyskiwaniu funduszy samorządowych. Nadrzędnym celem tych ogólnopolskich inicjatyw jest uświadomienie skali tego zjawiska i zwrócenie na niego uwagi władz centralnych i samorządowych. Te organizacje – działające na zasadzie offowego ZASP-u – mają również za zadanie walkę o uznanie twórców niezależnych za pełnoprawne grupy zawodowe, którym należą się wszystkie prawa socjalne. Niestety liczne trudności w formowaniu i przede wszystkim utrzymywaniu takich platform sprawiają, że federacje te rozwiązują się lub działają w dużo mniejszej skali niż powinny. Wpływ na tę sytuację ma problem, o którym pisałam wcześniej. Twórcy i animatorzy niezależnych teatrów i ośrodków kulturalnych są przygnieceni nadmiarem bieżących zobowiązań i w tym natłoku zadań i ról do spełnienia trudno znaleźć im czas na tego typu inicjatywy. Celnie całą sytuację zdiagnozowała Ewa Wójciak:

> To wszystko to jest działalność społeczna. Nie dość, że robią teatr

> właściwie społecznie, to jeszcze mieliby się zająć budowaniem takiej skomplikowanej struktury? Trzeba mieć na to czas, środki, poświęcić się temu. A oni mają własne, bardzo poważne kłopoty (Drozdowski, 2013, s. 43).

Z propozycją bardzo konkretnych i realnych działań, mających na celu wsparcie organizacyjne polskiego offu, wystąpił Dariusz Skibiński związany z Teatrem Cinema i A3. Jego pomysł, przedstawiony środowisku na jednym ze zjazdów OOT, dotyczył organizacji Targów Teatralnych. Ma to być branżowa impreza, skupiona na sprzedaży i promocji wyprodukowanych już spektakli czy kiełkujących pomysłów. Chodzi też o to, aby ośmielić twórców związanych ze sceną niezależną do mówienia o pieniądzach. Fundusze dla tego środowiska to nadal temat tabu. Niestety utarło się, że ludzie ci tworzą teatr z pasji i potrzeby serca, są zatem w stanie zagrać za miskę zupy czy zwrot kosztów podróży. Teatr ten działa tak od wielu dekad na zasadzie wieloletniego przyzwyczajenia i niepisanych praktyk. Na szczęście problem ten dostrzega samo środowisko i temat pieniędzy przestaje być tabu.

> Musimy rozmawiać o pieniądzach – zbyt wiele zdarzyło się już historii, że z powodu ich podstawowego braku przestawały funkcjonować zjawiska, które – gdyby miały szansę w pełni się rozwijać i nie wrzucać całej energii w walkę w o przetrwanie – mogłyby rzeczywiście stać się silnym, pokoleniowym głosem i doprowadzić do rewolucyjnych zmian w myśleniu zarówno o estetyce, jak i społecznym wymiarze sztuki

– posumował dyskusję Dariusz Mikuła z Teatru Kana (Grenda, 2016, s. 84).

Powyżej wypunktowałam wady obecnego systemu wsparcia finansowego i promocyjnego polskiej sceny teatrów niezależnych, który, paradoksalnie – na przekór wymienionym przeszkodom – ma też pozytywne aspekty, którym w tym miejscu chciałabym poświecić uwagę. Artyści niezależni pracujący poza teatrem instytucją mają poczucie większej wolności i niezależności. Przeważnie pracują w zespołach, które są mniej zhierarchizowane i podzielone niż jest to w teatrach repertuarowych. Relacje w teatrach offowych są zazwyczaj partnerskie, demokratyczne, szczególnie w młodych zespołach, które odchodzą od modelu teatru-komuny, teatru-zakonu kierowanego przez charyzmatycznego lidera. Teatry te pracują na własnych zasadach, posługując się autorskimi metodami. Zazwyczaj mogą zachować niezależność ideową i programową. Również praca projektowo-grantowa ma swoje plusy. W takim systemie przedsięwzięcia tworzy się z ludźmi, których twórcy sami sobie dobierają, którym ufają, z którymi często się przyjaźnią. Praca dotyczy autorskich przedsięwzięć, co budzi entuzjazm i przynosi satysfakcję. Nad projektami pracuje się w miarę szybko, ale bez przymusu i ograniczeń, jakie narzuca praca na etacie. Te warunki dają możliwość pracy nad kilkoma konceptami z różnymi twórcami czy zespołami. Prowadzi to do rozwoju artystycznego, poszerzania horyzontów, wymiany dobrych praktyk, konsolidacji środowiska. Obecny system programów dotacyjnych nadal stanowi alternatywę dla rynku sztuki i umożliwia realizację nieszablonowych projektów, które nie muszą przynosić wymiernych efektów finansowych. Jak zatem widać, obecna sytuacja ma wiele zarówno negatywnych, jak i pozytywnych konsekwencji.

Na przekór wymienionym zagrożeniom perspektywy rozwoju polskiej sceny teatrów niezależnych wyglądają całkiem obiecująco. Współczesny teatr alternatywny to bogate i barwne zjawisko artystyczne i społeczne. Tworzone jest przez trzecie, a nawet już czwarte pokolenie twórców definiujących

siebie jako off. Grupy te, choć wyrosłe z tej samej tradycji, różnią się między sobą generacyjnie i estetycznie. Tworzą różne rodzaje teatru – od ogromnych widowisk multimedialnych po kameralne spektakle w sali teatralnej. Rozwijają, i to w pełni profesjonalnie, działalność pozateatralną, tworząc ważne ośrodki kulturotwórcze zarówno w dużych miastach, jak i we wsiach. Teatry te mają na swoim koncie szereg spektakularnych sukcesów, nagród na międzynarodowych festiwalach, spektakli, które weszły do teatralnego kanonu, pionierskich eksperymentów artystycznych, bezdyskusyjnie ważnych inicjatyw społecznych i kulturotwórczych.

Teatr ten zawsze funkcjonował na obrzeżach kultury oficjalnej i nigdy nie chciał zająć miejsca teatru instytucjonalnego. Choć wyrósł z opozycji wobec niego, obecnie funkcjonuje nie w kontrze, ale obok tego teatru. Mimo że jest ważnym, a nawet konkurencyjnym zjawiskiem artystycznym i kulturotwórczym, nadal postrzegany jest jako zjawisko niszowe. Niestety warunki organizacyjne – umożliwiające dynamiczny rozwój teatru alternatywnego – nadal nie są wystarczające. Choć nastąpiło zbliżenie obydwóch, niegdyś opozycyjnych modeli teatru, teatr alternatywny pozostał w cieniu sceny oficjalnej, przede wszystkim w zakresie sposobów finansowania oraz społecznego uznania. Dziś rytm życia teatralnego w Polsce wyznacza teatr dominujący, kierując na siebie uwagę krytyków oraz organów finansowania kultury, które wolą dotować teatr zamknięty w instytucji. Choć sytuacja nie jest najgorsza i powoli się polepsza[23], teatr alternatywny musi bronić się przed groźbą zmarginalizowania i odgrywania jedynie drugoplanowej roli[24]. Funkcjonuje dzięki pasji, determinacji, entuzjazmowi i ogromnej pracy jego twórców, ale z pewnością zasługuje na wsparcie władz lokalnych i centralnych, krytyków i badaczy teatru oraz uznanie szerszej publiczności.

Wzór cytowania:

Grenda, Magdalena, *Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/txmb-9d67.

Autor/ka

Magdalena Grenda

Magdalena Grenda (mgrenda@amu.edu.pl) – prof. UAM dr hab. w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka czterech monografii naukowych (*Teatr Porywacze Ciał*; *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku*; *Alternatywny Słownik Terminów Teatralnych*; *Poznańscy Offeusze. Teatr alternatywny Poznania po 1989 roku jako zjawisko artystyczne, społeczne i kulturotwórcze*) oraz artykułów naukowych z zakresu socjologii kultury, kulturoznawstwa, animacji kultury, teatrologii oraz performatyki. Instruktor teatralny, animator kultury, twórca projektów z zakresu *community arts*. Współpracowała z grupą teatralną Zbliżenia, Próby oraz z Teatrem Strefa Ciszy. Lider i opiekun Teatru GRANDA UAM. Stypendystka MKiDN oraz programu „Unikatowy Absolwent”. Absolwentka Akademii Teatru Alternatywnego. Numer ORCID: 0000-0003-4876-3923.

Przypisy

1. Określeniem „mistrzowie drugiego planu” posłużyłam się w tytule mojej książki *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku* (Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2014). W sformułowaniu tym nie sugeruję drugoplanowej roli dorobku artystycznego zespołów, którym była poświęcona publikacja, ale ich marginalizację w sferze finansowego i promocyjnego wsparcia. W publikacji, złożonej z cyklu wywiadów z twórcami poznańskiej sceny niezależnej, zadawałam również pytania dotyczące obecnego modelu funkcjonowania ich zespołów i ośrodków. Rozważania te – zogniskowane na poznańskiej scenie niezależnej – kontynuowałam w monografii (Grenda, 2018)
2. Zob. Kmita, 2017.
3. Na potrzeby artykułu przeprowadziłam badania, na które składały się m.in. wywiady bezpośrednie i telefoniczne, korespondencja mailowa, zadawanie pytań na branżowych

forach i grupach internetowych (np. „Ogólnopolska Offensywa Teatralna", licząca 1,2 tys. członków https://www.facebook.com/groups/1724693754410107 [dostęp: 29 VI 2021])].
4. Kwestie dotyczące terminologii i definiowania badanego zjawiska są problematyczne. Budzą wiele wątpliwości zarówno wśród badaczy, krytyków jak i samych twórców. Od nomenklatury po spory, kto i co należy do tego nurtu. Celem artykułu nie jest wikłanie się w te dyskusje. Dlatego na wstępie pokrótce określam mój obszar badawczy oraz tłumaczę, dlaczego w tytule tekstu sięgnęłam po takie, a nie inne sformułowanie. Czytelnika zainteresowanego tym tematem odsyłam do rozdziału *Problemy terminologiczne i definicyjne* (Grenda, 2018), w którym rozwijam temat.
5. Określenia „teatr studencki" użył Tadeusz Nyczek (1980). Już we wczesnych latach siedemdziesiątych tą nazwą w znaczeniu teatru alternatywnego posługiwał się Konstanty Puzyna. I nie był w tym jedyny.
6. Zob. *Kultura studencka*, 2011.
7. Przyjęcie takiej perspektywy, czyli akcentowanie postawy kontestacji młodych twórców wobec ustroju politycznego, jakim był realny socjalizm, sytuuje tożsamość definicyjną teatru alternatywnego jako minione zjawisko historyczno-artystyczne, przypisane konkretnej sytuacji politycznej i społecznej, zrealizowane tylko przez jedno pokolenie twórców.
8. Kwartalnik „Nietak!t" poświęcony jest teatrowi offowemu, którego granice są szerzej zakreślone – przez jego redaktorów i autorów – niż w niniejszym tekście.
9. Być może brak zainteresowania badaczy teatrem niezależnym spowodowany jest samą materią przedmiotu. Po pierwsze wracamy do definicji i zakresu zjawiska. Po drugie w przypadku teatru offowego trudno mówić o repertuarze, teatr alternatywny to często zjawisko lokalne. Badacze i kronikarze tego fenomenu muszą dołożyć sporych starań, aby być na bieżąco (tu znowu pojawia się kwestia słabej promocji i kiepskiego przepływu informacji). Po trzecie, na offie trudno się „wybić" w świecie naukowym. To mało popularny temat, na który trudno pozyskać spektakularny grant lub zaistnieć na naukowej scenie międzynarodowej. Z drugiej strony możemy odnotować parę udanych przedsięwzięć badawczych zogniskowanych na teatrze offowym. Zaliczyłabym do nich ogólnopolskie seminarium kierowane przez prof. Dariusza Kosińskiego (Instytut Teatralny, Warszawa 2017) oraz projekt badawczy dotyczący Teatru Węgajty (zob. http://www.ispan.pl/pl/dzialalnosc-badawcza/zaklad-historii-i-teorii-teatru/granty [dostęp: 29 VI 2021]).
10. Czytelnika zachęcam do przejrzenia popularnych portali internetowych oraz czasopism teatralnych. Już na pierwszy rzut oka widać sporą dysproporcję pomiędzy tekstami poświęconymi teatrowi instytucjonalnemu i alternatywnemu. Dzięki ogromnej pracy i wielu staraniom środowiska udało się stworzyć portal teatralny zogniskowany na omawianym tutaj zjawisku (off-teatr.pl), jest to jednak strona odwiedzana i tworzona w zasadzie tylko przez osoby związane z teatralną sceną niezależną.
11. Warto dodać, że książki te są wydawane w skromnym nakładzie (np. sto dwadzieścia egzemplarzy), więc nie mają szansy trafić do szerszego grona odbiorców.
12. Pewnym ewenementem jest Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza, która systematycznie wspiera wydawanie publikacji promujących teatr alternatywny (ale tu znowu mamy do czynienia z sytuacją, w której off wspiera off). Dzięki SR ukazały się: *Miasto w teatrze* Ewy Obrębowskiej-Piaseckiej i Oli Szmidy, czyli subiektywny przewodnik po Poznaniu i spektaklach Teatru Strefa Ciszy z oryginalnymi ilustracjami młodej graficzki z Poznania (2012), *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku* Magdaleny Grendy, czyli historia poznańskiego teatru niezależnego opowiedziana słowami

jego twórców i komentatorów (2014), *Raport o działalności poznańskich teatrów niezależnych w sezonie 2014/2015*; opis został przygotowany przez zespół badaczek i badaczy skupionych w Instytucie Kulturoznawstwa UAM (raport ukazał się w wersji elektronicznej), *Poznański spacerOFFnik teatralny* Joanny Ostrowskiej, czyli spacer po trzech trasach miejsc i przestrzeni teatralnych wykorzystywanych w działaniach artystycznych poznańskich teatrów pozainstytucjonalnych (2016), *Wolność, równość, teatr. Pięć lat Sceny Roboczej* Piotra Dobrowolskiego, publikacja będąca podsumowaniem działalności Centrum SR, opowiedzianej z różnych perspektyw: jej twórców, zaproszonych gości i artystów, widzów, uczestników, a także autora książki (2017).
13. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu.
14. Z rzadka teatry te instytucjonalizują się, wyjątek stanowi np. poznański Teatr Ósmego Dnia, funkcjonujący jako teatr miejski, czy szczeciński Teatr Kana posiadający dwie osobowości prawne: „Od 1991 roku działa Stowarzyszenie Teatr Kana, a od 2007 r. funkcjonuje instytucja samorządowa czyli Ośrodek Teatralny Kana" tłumaczy zawiłą sytuację Dariusz Mikuła. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu.
15. W Poznaniu NGO-sy w ciągu roku o mały grant mogą aplikować kilkukrotnie. Jednak całkowita suma na rok kalendarzowy nie może przekroczyć dwudziestu tysięcy złotych.
16. Taki program oferowany był m.in. przez Biuro Kultury m.st. Warszawy, na zrealizowanie zadania konkursowego *Społeczna Instytucja Kultury*.
17. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu. O granty pięcioletnie zapytałam artystów z całej Polski na forum OOT. Pisałam w tej sprawie do osoby opiekującej się NGO-sami w Urzędzie Miasta Stołecznego Warszawy, niestety nie otrzymałam odpowiedzi. Wybrałam wypowiedź Bednarskiego, bo to osoba bardzo dobrze zorientowana w temacie finansowania offu.
18. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu. W Poznaniu były granty trzyletnie.
19. Obecnie szacuje się, że teatrów niezależnych w Polsce jest siedem razy więcej niż repertuarowo-dramatycznych.
20. Teatr Brama po trzech latach starań i długim remoncie w 2021 roku przeniósł się do nowej siedziby, Rampy Kultura i Twierdzy Design. Właścicielem miejsca jest jednak Gmina Goleniów, a zarządcą Goleniowski Dom Kultury.
21. Spektakle, widowiska przygotowane w konkretnej przestrzeni bardzo trudno przenieść w inne miejsce. Stąd częsta niemożność grania danej produkcji np. w innym mieście czy o różnych porach roku.
22. Organizacje te, pomimo ogromnych starań środowiska, upadły, co uzmysławia, jak trudnym zadaniem dla teatrów alternatywnych jest budowanie ogólnopolskiej i ogólnośrodowiskowej inicjatywy o sformalizowanym charakterze.
23. Tu wskazałabym uznanie działań Centrum Rezydencji Scena Robocza przez władze lokalne, budowanie nowej siedziby dla Teatru Brama w Goleniowie, kontynuowanie i przede wszystkim poszerzanie refleksji na temat teatru offowego przez czasopismo „Nietak!t" oraz dwie inicjatywy wspierające zespoły alternatywne w czasie pandemii: program „[off]. REC" zainicjowany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego oraz dofinansowanie projektów niezależnych w otwartym konkursie zorganizowanym przez Teatr Kana i ZOT.
24. Chciałabym dodać na marginesie, że sytuacja związana z światową pandemią COVID-19 i powszechnym zamknięciem instytucji kultury uwypukliła nie najlepszą pozycję teatralnego offu. Twórcy niezależni, ich zespoły i ośrodki znaleźli się w bardzo krytycznej sytuacji, która ukazała z całą wyrazistością wady obecnego modelu ich funkcjonowania.

Bibliografia

Brajner, Natalia, *Off – ale za co? Off – ale gdzie*, „Nietak!t" 2016 nr 2-3 (25-26).

Drozdowski, Adam, *Symbioza*, „Teatr" 2015 nr 11.

Drozdowski, Adam, *Przeciw samotności*, „Nietak!t" 2016 nr 1(24).

Drozdowski, Adam, *Zachodniopomorskie*, „Nietak!t" 2016 nr 1(24).

Drozdowski, Adam, Wójciak, Ewa, *Nieustająca troska*, „Teatr" 2013 nr 6.

Gołaczyńska, Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Grenda, Magdalena, *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2014.

Grenda, Magdalena, *Teatr niezależny, bo robiony niezależnie od warunków i sytuacji*, „Nietak!t" 2016 nr 2-3 (25-26).

Grenda, Magdalena, *Poznańscy Offeusze. Teatr alternatywny Poznania po 1989 roku jako zjawisko artystyczne, społeczne i kulturotwórcze*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2018.

Jawłowska, Aldona, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Kasprzak, Jakub, *Walczyć o widownię*, „Nietak!t" 2016 nr 1(24).

Kmita, Jerzy, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Wydawnictwo Naukowe Bogucki, Poznań 2007.

Kosińska, Marta, *Problemy analizy kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2017.

Kubikowski, Tomasz, *Teatr alternatywny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr – widowisko*, red. M. Fik, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2002.

Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje, red. E. Chudziński, Fundacja STU, Kraków 2011.

Mazurkiewicz, Henryk, *Czytając off*, „Nietak!t" 2020 nr 3 (38).

Nyczek, Tadeusz, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Poniatowska, Marta, Jagucki, Radosław, Mostek, Małgorzata, *Głosy czasu. Teatr Kana 25 lat*, Stowarzyszenie Teatru Kana, Szczecin 2005.

Poniatowska, Marta, *Droga Bramy*, Gmina Goleniów, Goleniów 2016.

Raczak, Lech, *Teatr 107*, „Scena” 2009 nr 1.

Raport o działalności poznańskich teatrów niezależnych w sezonie 2014/2015, kierownik projektu Juliusz Tyszka, współwykonawcy: Joanna Ostrowska, Magdalena Grenda, Ewa Jeleń Kubalewska, Wojciech Kowalczyk, Klaudia Lewczuk, Karolina Wajman, Poznań 2016, http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/533/raport-o-dzialalnosci-poznanskich-teatrow-niezaleznych-w-sezonie-20142015 [dostęp: 25 VIII 2020].

Rodowicz, Tomasz, *Grandoza*, „Nietak!t” 2016 nr 2-3 (25-26).

Rudź, Paulina, *Badania teatru offowego wciąż poza głównym nurtem*, „Nietak!t” 2020 nr 3 (38).

Semil, Małgorzata, Wysińska, Elżbieta, *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

Tyszka, Juliusz, Ostrowska, Joanna, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/teatr-alternatywny-mistrzem-drugiego-planu-czyli-jak-polska-scena-niezalezna-funkcjonuje-w