

Krystyna Latawiec

## *Exodus* teatru STU – polski wariant kontestacji

W połowie lat sześćdziesiątych XX wieku działało w Krakowie kilkanaście teatrzyków studenckich (np. Teatrzyk Piosenki UJ, Sowizdrzał, kabaret Morda, Alibi). Ożywienie kulturalne w środowisku studentów, zwłaszcza w twórczości kabaretowej, dało się zauważyć już dekadę wcześniej, gdy porzucano na fali politycznej odwilży surową i groźną powagę oficjalnej doktryny. Lata 60. zastygły wprawdzie w ramie „małej stabilizacji”, ale energia studencka szukała ujścia najpierw w nieformalnych, później w bardziej zorganizowanych przedsięwzięciach artystycznych. Znamienne dla tego typu działań, początkowo skromnych, następnie owocujących spektaklami przygotowanymi z rozmachem, jest powstanie i rozkwit teatru STU. Jego rodowód wywodzi się z tradycji krakowskiego ruchu studenckiego, z prób teatru politycznego, podejmowanych w latach 1964-65. Za datę powstania STU przyjmuje się 20 lutego 1966, kiedy inicjatywę przejął Krzysztof Jasiński, który prócz kolegów z PWST przyciągnął do teatru scenarzystów, plastyków, muzyków<sup>1</sup>.

W pierwszych latach realizowano przedstawienia oparte na tekstach poetów (Jerzy Harasymowicz), wystawiano sztuki awangardy teatralnej (Eugène Ionesco, Sławomir Mrożek) i adaptacje wybitnej prozy (Mikołaj Gogol, Pär Lagerkvist). Był to teatr literacko-aktorski. Dopiero *Spadanie* (1970), spektakl na motywach poematu Tadeusza Różewicza, okazał się wyrazistym głosem młodego pokolenia, inicjując tryptyk, do którego dołączają w następnych latach *Sennik polski* (1971) i *Exodus* (1974). Krytyka pisała o „teatrze otwartym” ze względu na nową estetykę, bardzo widowiskową, obliczoną na sprowokowanie emocjonalnej reakcji widzów. W ten sposób polski teatr alternatywny włączał się w znany na Zachodzie nurt nowego teatru, nierzadko politycznie zaangażowanego, wyrastającego na podłożu młodzieżowej kontestacji lat 60. Jednakże autorzy wymienionych przedstawień teatru STU krytycznie odnieśli się do modnych wówczas francuskich mentorów, jak Jean-Paul Sartre, Françoise Sagan czy Fernando Arrabal.

---

<sup>1</sup> Zob. *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*, pod red. E. Chudzińskiego i T. Nyczka, Warszawa 1982. O początkach teatru traktuje zamieszczony w tomie szkic Emila Orzechowskiego *Między profesją a studenckością*.

Chętnie sięgali do utworów współczesnych sobie poetów własnego pokolenia (Jacek Bierezin, Adam Zagajewski), włączając ich w ciąg rodzimej tradycji literackiej. Krzysztof Mroziwicz twierdził nawet, że *Spadanie* było sarkastyczną polemiką z zachodnimi koncepcjami teatru politycznego, który pozornie tylko mierzył się z ważkimi problemami, a w istocie pobrzmiwał pustym frazesem<sup>2</sup>. Tymczasem w ówczesnych polskich warunkach polityka bardzo dotkliwie ograniczała swobodę wypowiedzi, zwłaszcza w dziedzinie kultury. Zmaganie się z obowiązującymi wtedy restrykcjami prowadziło nierzadko do ciekawych rezultatów artystycznych. Metaforycznym skrótem obejmowano zjawiska społeczne i moralne, a efekt realności bardziej widoczny był w materii samego przedstawienia (ciała aktorów, przedmioty na scenie) niż w obyczajowo – środowiskowej reprezentacji.

Niewątpliwie teatr polskiej kontestacji dzielił ze swym zachodnim odpowiednikiem zainteresowanie współczesnością, nie tylko własną, lokalną, ale i problemami świata. Najmocniej tendencja ta zaznaczyła się w *Spadaniu*, w następnych widowiskach: *Sennik polski* i *Exodus* górę bierze rodzimy kontekst historyczny. Także próby odświeżenia teatralnej ekspresji czy sięganie do wzorów obrzędowych to cechy charakterystyczne dla teatru tamtych lat po obu stronach „żelaznej kurtyny”, na tyle złagodzonej, że zespół STU mógł podróżować ze swymi spektaklami od Niemiec po Amerykę Południową. Awangardowość nie polegała jednak w jego przypadku na przyswajaniu zachodnich eksperymentów polityczno - artystycznych, ale na szukaniu języka porozumienia z polskim odbiorcą, aby włączyć go w przeżywanie wspólnego losu „tu i teraz”. Krzysztof Jasiński mówił o estetyce czucia, która wywiedziona w teatrze, poza nim prowadzić ma widza do bardziej świadomego doświadczania własnego życia. I choć ekspresja przedstawień STU była wyrazista, to jednak język mniej radykalny niż w zrewoltowanym środowisku zachodniej młodzieży. Ta bowiem otwarcie kontestowała kapitalizm, podczas gdy w bloku wschodnim jawna krytyka realnego socjalizmu nie była możliwa. Pozostawało więc słowo aluzyjne, choć zarazem wybrzmiewało spod jego powierzchni dążenie do mówienia wprost, która to potrzeba tak mocno była artykułowana na przełomie lat 60. i 70., szczególnie przez poetów nowofalowych. A jeśli idzie o *Exodus*, to jego język, momentami moralistyczny, czerpał z kodu romantycznej tradycji łącznie z jej misteryjno – obrzędową estetyką. Powiązanie rodzimych źródeł z nową ekspresją teatralną dało rezultat w postaci widowiska efektownego na planie wyrażania, a jednocześnie tradycyjnego w treści, oscylującej wokół spraw elementarnych, niemal archetypicznych w swej prostocie. Jak pisał Edward Chudziński: „Interpretacja mityczna czy archetypiczna narzucała się tutaj jako konsekwencja obrzędowej struktury przedstawienia, gdzie

---

<sup>2</sup> K. Mroziwicz, *Sceny studenckie lat siedemdziesiątych*, „Dialog” 1975, nr 5, s. 119.

zarówno sfera sacrum jak i profanum wywiedziona została ze światopoglądu mitycznego (religijnego)<sup>3</sup>.

Poemat obrzędowy *Exodus* miał swą krakowską premierę w czerwcu 1974 roku, a następnie pokazano go w Gdyni (Spotkania Jesienne), Warszawie, Łodzi (XI Łódzkie Spotkania Teatralne), Poznaniu (X -lecie Teatru Ósmego Dnia), Świnoujściu (FAMA 1975), Szczecinie, Wrocławiu (V Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego), Radomiu. W latach 1975-76 teatr STU dał przedstawienia *Exodusu* w Szwajcarii, Francji, Belgii, w Berlinie Zachodnim, w Wenezueli i Meksyku. Świadczy to o sporym zainteresowaniu widowiskiem, będącym dziełem całego zespołu, bo tak wówczas pracowano w STU, łącząc ekspresję aktorską z wizją inscenizacyjną reżysera, słowo poety z muzyką. Leszek A. Moczulski nazwał swój tekst librettem, jako że ściśle łączył się on z rytmem rock – opery, współgrał z ruchem postaci wpisanych w obrzędowy krąg powtórzeń gestów i słów. Stanowił integralną część spektaklu i jako jego składnik może być rozpatrywany. Zarazem jest świadectwem czasu, w którym powstał z zamiarem opisanego kondycji skazanej na pół-istnienie w warunkach ograniczających indywidualną wolność. Nawet dziś niektóre fragmenty poematu Moczulskiego brzmią jak głos wołający o prawdę uczuć w świecie praktykowanego na co dzień konformizmu<sup>4</sup>.

W 1974 roku *Exodus* otrzymał Grand Prix XI Łódzkich Spotkań Teatralnych, a sukces ten potwierdziła publiczność oraz przychylna na ogół opinia krytyków. Podkreślano widowiskowość, a więc efekty plastyczne: ruch, światło, ogień i dym. Odnotowano ciekawy pomysł inscenizacyjny, aby dekoracje zastąpić przedmiotami, stąd na scenie ceber z wodą, płonące płachty papieru. Liczne kontrasty: ciemności i światła, ognia i wody, powolnego ruchu i dynamiki pieśni - wzmocniły intensywność przeżywania akcji przez uczestników para-obrzędu. Włączono ich we wspólnotowe misterium przez samo rozmieszczenie w przestrzeni, jak to opisywał świadek wydarzenia: „Siedzimy po obu stronach sali, równoległymi rzędami, naprzeciwko siebie. Miejsce akcji, scena, łączy nas i dzieli jednocześnie, biegnąc środkiem. Gdzieś z tyłu, zza nas dobiega pierwsza pieśń. Śpiewa cały zespół, tym razem, jak na studencki teatr, spory, liczący bez mała trzydzieści osób. Potem krótki przerywnik „dramatyczny”. Potem znów pieśń. Rychło chwyta się zasadę inscenizacyjną: to „żywe obrazy”, raczej statyczne, niekiedy

<sup>3</sup> E. Chudziński, *Świadectwa odbioru*, (w:) *Teatr STU...*, dz. cyt., s. 150.

<sup>4</sup> O ile mi wiadomo poemat nie był dotąd drukowany. Dysponuję tekstem uzyskanym z archiwum teatru STU: Leszek Aleksander Moczulski, *Exodus. Poemat obrzędowy (1973-1974)*. Zaproponowany jako libretto Krzysztofowi Jasińskiemu, adaptacja i reżyseria: K. Jasiński, muzyka: Krzysztof Szwejgier, Marek Grechuta, Paweł Birula, Kraków 1974. Wszystkie cytaty będą pochodzić z tego egzemplarza.

celowo zwolnione w czasie akcji, oparte w wielu momentach na delikatnym wyszukiwaniu wspólnych napięć emocjonalnych z widownią, współbrzmieniach wrażeniowo - uczuciowych<sup>5</sup>.

Chodziło o wydobywanie spod powierzchni nawykowych reakcji uczuć elementarnych, wręcz archetypicznych, intensywnych w przeciwieństwie do ich uładowanych telewizyjnych substytutów<sup>6</sup>. Wyrastający z ducha kultury studenckiej nowy teatr szukał porozumienia z odbiorcą na płaszczyźnie bardziej emocjonalnej niż intelektualnej. Odnawiał zatem wzór obrzędowy, w nim upatrując szansę na odświeżenie pokoleniowej więzi. Kontestacja polegała też na tym, że twórcy przedstawień szli pod prąd kultury łatwej i przyjemnej, a ta w latach 60. była już bardzo ekspansywna. W Polsce tej i następnej dekady następuje umasowienie wzorów sarmackich za sprawą ekranizacji powieści Henryka Sienkiewicza, co pozwoliło rządzącym uzyskać choćby namiastkę kontaktu z ludem<sup>7</sup>. Kontrkultura zatem w tamtym czasie oznaczała odwrót od tradycjonalizmu sformatowanego w produkt ideowo neutralny, jakim był Sienkiewicz (poza *Ogniem i mieczem*), dobrze przyswojony ze względu na „dawność” opowiadanych przezeń historii. Młodych pociągała współczesność, której przeżywaniu sprzyjała muzyka, zatem od songu zaczynał się *Exodus*, gdy scena pozostawała jeszcze pogrążona w ciemnościach przed zainicjowaniem akcji. Wybór rocka nie był przypadkowy – wyróżniał on ówczesną młodzież na tle dominującej rozrywki, a ponadto jego rytm miał konotacje nonkonformistyczne.

Krytycy docenili znaczenie muzyki w przedstawieniu, szukając dlań takich terminów jak misteryjny musical, rock-opera, oratorium poetyckie. Krzysztof Sz wajgier, główny kompozytor muzyki do *Exodusu*, w pracy dla STU szukał idiomu, „za pomocą którego najłatwiej można trafić w duszę wrażliwego, myślącego i trochę niespokojnego, młodego człowieka żyjącego w naszych czasach na terenie wschodniej Europy”<sup>8</sup>. Muzyka nie była tylko tłem czy ilustracją zdarzeń, ale strukturalną częścią widowiska, nawet dźwięki z zewnątrz włączano w tę całość, jeśli nie można ich było uniknąć. Tak było wówczas, gdy przedstawienie w krakowskim Barbakanie zakłócał hałas tramwajów przejeżdżających biegnącą obok ulicą. Aktorzy wiedzieli, jak reagować na te odgłosy, czyniąc je integralną częścią spektaklu. W scenerii Barbakanu stawał się on tym bardziej przekonujący jako obrzęd, że przestrzeń tego miejsca tworzy krąg. Ten zaś obejmuje aktorów i widzów wpisanych w architekturę miasta, co daje efekt autentycznego, nie tylko zainscenizowanego przeżycia.

<sup>5</sup> T. Nyczek, *Rewolta, sen, pożegnanie młodości*, (w:) *Teatr STU...*, dz. cyt., s. 45.

<sup>6</sup> Już wówczas zauważyli to krytycy, np. W. Szperl, *Jasiński i teatr STU*, „Teatr” 1974, nr 2, s. 23-24.

<sup>7</sup> Zob. na ten temat umasowienia kultury szlacheckiej w PRL-u szkic P. Czaplińskiego, *PRL i sarmatyzm*, (w:) *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. Nauk. H. Gosk, Warszawa 2008.

<sup>8</sup> K. Sz wajgier, *Muzyka w nowym teatrze (kilka refleksji)*, (w:) *Teatr STU...*, dz. cyt., s. 115.

W warstwie literackiej *Exodus* to tekst uniwersalny w treści, więc może być czytany jako utwór przejścia - od młodzieńczego idealizmu przez oczyszczającą moc żywiołów do odrodzenia marzeń o życiu prawdziwym. Jego urzeczywistnieniem są symboliczne narodziny dziecka, które odnowi siły witalne, połączy dwa rozdzielone wcześniej doznania bólu i radości. Drogę odrodzenia bohater przechodzi po to, aby odkryć w sobie uczucia osobiste i wyzwolić je spod presji społecznych i politycznych przymusów. W tym celu potrzebna jest nagość, dosłowna i metaforyczna, obnażenie postaw zarówno idealistycznych jak i cynicznych. W ciągu pytań zadawanych sobie snuje bohater udramatyzowaną refleksję nad własną i pokoleniową kondycją moralną, nad postawami, które mieszczą się pomiędzy idealizmem a cynizmem.

Rytuał wymaga wspólnoty, ale autentycznej, a nie ustanawianej odgórnie w celu manifestowania społecznego kolektywizmu. W komunistycznym państwie sztucznie kreowano kult młodości, co tylko deformowało jej skądinąd szlachetny patos i przekształcało w propagandową frazeologię, jaką wypełniona była ówczesna prasa. Dlatego na znak sprzeciwu trzeba spalić gazety. W wersji oficjalnej entuzjazm młodych zastępowano marszowymi pieśniami, aby służyć rządzącym za aktywizujący do działania wzór. Tak było w latach pięćdziesiątych, natomiast później przyszedł czas na konformizm i „małą stabilizację”, co oznaczało rezygnację z marzeń. I właśnie przeciw takiemu przystosowaniu zrobiony został *Exodus*. Zamiast gładkich rozmów są tu gwałtowne emocje, pokrewne żywiołowi ognia, którym płoną gazety. Ponieważ jednak gorączka nie może trwać zbyt długo, trzeba znaleźć ukojenie w odzyskanym na powrót spokoju, który nie jest wszakże tym samym co oportunistyczny „święty spokój”. Do azyłu uczuć łagodnych, odnowionych i oczyszczonych droga wiedzie przez dwa żywioły – niszczącego stare formy ognia i odradzającej siły witalne wody.

Poszczególne części poematu Moczulskiego to pieśni dialogujących ze sobą głosów i wyodrębnionego Głosu. Nierzadko są to utwory poetyckie, spośród których kilka zamieścił autor w wydanym cztery lata później tomiku *Narzędzia i instrumenty*<sup>9</sup>. Wart wymienienia jest przynajmniej jeden, który przedrukowano też jako *Pieśń I* w antologii Nowej Fali, przygotowanej przez Tadeusza Nyczka<sup>10</sup>. Stanowi wstęp do tomu w jego części pierwszej zatytułowanej *Autobiografia*. To samookreślenie poetów przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Wyodrębniony z *Exodusu* tekst funkcjonuje jako jeden z najbardziej rozpoznawalnych dla tego pokolenia utworów. Okazało się bowiem, że pieśnią tą utrafił Moczulski w samo sedno problemów młodej wówczas inteligencji, zadając szereg pytań:

<sup>9</sup> L. A. Moczulski, *Narzędzia i instrumenty*, Kraków 1978.

<sup>10</sup> *Określona epoka. Nowa Fala 1968 – 1993. Wiersze i komentarze*, wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczka, Kraków 1994.

Do którego pokolenia mnie zaliczycie?  
Bez skrzydeł czy bez okłasków?  
Jakim mnie zobaczycie?  
Z jakim wyrazem twarzy?  
(.....)  
Do czego mnie przymierzacie?  
Do buntu czy do grzeczności?  
Którą opaskę zdejmiecie z moich oczu?  
Opaskę ślepcy czy opaskę młodości?  
(.....)  
Czy to właśnie paliłem się ja  
mój świat wokoło płonął  
Czy byłem dla was tylko tłem  
Czy płonąca pochodnią?

W poemacie utwór nosi tytuł *Tło i pochodnia*. Następuje po zarysowaniu teatru ludzkich postaw w przestrzeni ograniczonej ścianami milczenia, w świecie sztucznie przybieranych póz. Przemilczanie istotnych spraw było jednym z najbardziej dotkliwych doświadczeń życia w PRL-u. Zapelnianie powstałej w ten sposób pustki polegało na swoistej mimikrze, czyli udawaniu, że rzeczy toczą się zwykłym trybem, podczas gdy w sferze objętej milczeniem roilo się od wątpliwości i pytań. Zepchnięte w społeczną nieświadomość powracały jednak szeregiem retorycznych zawołań, przebijając mur milczenia. Postacie *Exodusu* reprezentują symbolicznie różne postawy wobec werbalnej i zarazem aksjologicznej pustki życia oficjalnego tamtych lat. Jedni uciekają w marzenie, inni wybierają życiowy pragmatyzm, a w skrajnej postaci oportunizm. Najślabsi są ci, którzy nie chcą być ofiarami, ale stronią też od przemocy, więc pozostają w poczuciu zupełnej bezradności. W cytowanym powyżej fragmencie bohater zadaje pytania o indywidualną tożsamość wobec tożsamości pokoleniowej. Zastanawia się, czy jest tylko tłem zdarzeń, czy też je współtworzy, spalając się pochodnią. Czy żarliwość nosi w sobie, czy też ulega tylko idealistycznemu zapałowi innych? Poeta przywołuje język symboli romantycznych, gdy mówi o stosie ofiarnym, o konflikcie wrażliwej jednostki ze światem. Ironicznie przytacza niechlubny rezultat wcielania w życie komunistycznej utopii, gdy życie ludzkie było „gnojem pod przyszłe pokolenia”. Z wyrzucanych przez uczestników obrzędu słów przebija gniew, sarkazm, momentami drwina, a wszystko podszyte przekonaniem, że omija ich coś ważnego, że czas młodzięczego buntu przemija, a stabilizacja w ówczesnych warunkach oznacza kompromis z własnym sumieniem. Aby zatem odnaleźć jakiś stały punkt w tej społecznej magmie, alegoryczny człowiek odbędzie własny „exodus”, wyruszając w drogę naznaczoną metaforą egzystencjalną (Syzyf Alberta Camusa) i pasywną, kiedy padnie wezwanie: „Wstań!/ Pomóż dźwigać ciężką kłodę drzewa/ tym którzy opadli z sił”.

Symboliczny *homo viator* jest tutaj przeciwieństwem wygodnego „nie wiedzieć i nie myśleć o niczym”. Droga skłania do refleksji, jak to się dzieje na szlakach pielgrzymich. W trudzie wędrówki pozbywamy się pokusy zamknięcia w wieży pięknoduchów, którzy później chełpią się tym, że zachowali czyste ręce i sumienia. Dla poety „stanać z boku/ to za mało na to, aby zostać uczciwym”, więc wytworna izolacja nie jest wyborem etycznym. Takim wyborem jest natomiast dźwiganie ciężkiej kłody, twardej belki Chrystusowego krzyża, który tutaj jest znakiem egzystencji naznaczonej bólem nieprzystosowania. Jako alternatywa trudu zarysowana została idylliczna wizja rajy w kojącej *Kołysance*. Jednak Moczulski traktuje ją ironicznie, gdyż w niebie każe zamieszkać „byle kurwie”, „byle gówniarzowi”, „złodziejowi” i „mydlkowi”. W tej wersji niebo to wizja konsumpcyjnego marzenia o futrach, forsie i kielbasie. Nie byłoby w tym pragnieniu dóbr nic niezwykłego, gdyby nie to, że dostępne były one za cenę politycznego konformizmu lub na drodze szemranych inicjatyw gospodarczych. Stosunkowo łatwo było pójść ścieżką wygody, zwłaszcza że wczesne lata 70. wydawały się czasem ekonomicznej i konsumpcyjnej prosperity, opłaconej, jak się potem okazało, długami w zagranicznych bankach, tak chętnie zaciąganimi przez ekipę Edwarda Gierka. Tymczasem według poety ziemia wciąż należy do utrudzonych, niepokornych, spalających się w żarliwym dążeniu do prawdy o sobie i o świecie. W sporze o wartości podstawowe nie ma miejsca na dwuznaczność, gdyż ich podtrzymanie kosztowało wówczas wiele wysiłku fizycznego i moralnego.

Bohater potrzebuje punktów orientacyjnych na swojej drodze, jakiegoś wzoru wędrowania, celu uzasadniającego wysiłek, jeśli chce uniknąć jałowej pracy Syzyfa. Spośród słów dnia powszedniego poeta wybiera te najważniejsze, jak „chleb”, „woda”, „sól”, spośród pojęć etycznych „wiarę”, „miłość”, „prawdę”. W spektaklu postacie celebryją obmywanie ciała, zwłaszcza oczu, aby odzyskały zdolność widzenia spraw istotnych. W stylistyce pieśni nawiązują często do formuł modlitewnych, jak we fragmencie zatytułowanym *Przemycie oczu*. W powtarzanej kilkakrotnie inkantacji „Módlmy się do siebie/ jeżeli nie można inaczej” proszą na sposób litanijny o przywrócenie słowom znaczeń, o powrót do zapomnianego polskiego języka, o prawdę rozumianą jako coś trwałego, wydobytą spod powierzchni prawd sezonowych. W apostrofie do kraju poeta wzywa do przebudzenia z kłamstw i urojeń:

Wstań Polsko  
wstań z donosów i anonimów  
wykrętów i morza kłamstw  
nagonek i wrzawy  
przebudź się  
(.....)

obudź się wreszcie z naszych marzeń i westchnień  
z naszych modlitw i przemówień  
z naszych kawiarni i fabryk  
obudź się  
Kraju mój.

W podniosłym stylu przebijają echa modlitw romantyków o Polskę odnowioną, ale tym razem wypowiedziane w innym kontekście historycznym. Moczulski wyraźnie podkreśla, że słowa zostały zdeprawowane przez ideologów, wytarte ze znaczeń („słowa do wszystkiego”), są sztucznie wzmacniane w gazetowej propagandzie („werble w gazetach”). W takiej sytuacji niemożliwa jest międzyludzka komunikacja, nawet błędu nie można popełnić na własną rękę, a tylko „w takt historii”. Ma dość przeproszania i rehabilitowania, kolejnych prób naprawiania człowieka według arbitralnie powziętych projektów społecznych. Nie mówi wprost o politykach, ale przekaz jest czytelny - nie ma wątpliwości, że chodzi o teoretyków materializmu dialektycznego, a zwłaszcza ich propagandowych popleczników w ówczesnych mediach (wtedy mówiono publikatory). Poeta bliski jest tu poglądom nowofalowców na temat zakłamania oficjalnej nowo-mowy, stąd tak mocno artykułowany głód prawdy, szczerego słowa, zwyczajnej rozmowy, głód nazywania rzeczy po imieniu, wreszcie głód siebie.

Odnosząc się krytycznie do konformizmu, poeci Nowej Fali domagali się prawa do zabierania głosu w sprawach społecznie ważnych, nawet jeśli ich głos miałby zabrzmieć naiwnie. Wcale przy tym nie idealizowali tzw. szarego człowieka, dostrzegając znieprawienie moralne w jego obojętności na zło, to codzienne, nie metafizyczne. Również autor *Exodusu* nie daje łatwego przeciwstawienia w rodzaju: „oni” zakłamani - „my” etycznie czystszy. Chce raczej dokonać rachunku sumienia w obrębie pokoleniowego „my”. Obnaża mechanikę przystosowania, które skutkuje powszechną szarością, bierną postawą, uleganiem pokusie „świętego spokoju”. Mówi o tym w pieśni *Całą szarością w nas*, w której słowem kluczowym jest tytułowa szarość rozmów, twarzy, postępujące twardnienie i przyrastanie do pochlebstw. Poemat nie skupia się jednak wyłącznie na krytyce, gdyż przynosi możliwość odnowy w akcie obrzędowego przejścia od zdeformowanego życia w ideologicznym piekle do egzystencji autentycznej. Wskazuje na drogę odkupienia przez narodziny dziecka i przeistoczenie siebie samego, choć nie w izolacji, ale we wspólnocie konstytuowanej przez język, obyczaj, tradycję romantyczną i znaki religijne. Udawanie zniekształca ciało, które przemienia się w hasło i slogan, w pozę bohatera z plakatu. Dlatego w *Exodusie* nagość była wyrazem sprzeciwu wobec zastygłych w oficjalnej formie sylwetek. Obok ognia spalającego gazety i oczyszczającej wody jest to trzeci „żywiol” odnawiającej swe źródła vitalne natury. Od pustych gestów i słów, od usztywnionych póz – ról



społecznych uczestnicy obrzędowego teatru uciekają w najbardziej elementarne ludzkie doświadczenia. Przemywiają oczy, przechodzą przez ogień, pokonują wstyd nagości, aby odzyskać zdrowie moralne i zdolność tworzenia sztuki. Ta bowiem z fałszu się nie urodzi, potrzebuje prawdy uczuć. Tyle że o tę bardzo trudno w świecie poddanym presji zewnętrznych ograniczeń. „Niosą ci już niosą twoją maskę” - głosi jedna z pieśni *Exodusu*, wystarczy, że ją zaakceptujesz, a będziesz mógł żyć wygodnie w świecie, w którym „prawda przemienia się w złoto”. Zmaganie bohatera z naporem zrytualizowanego udawania to w istocie wołanie o prawo do samostanowienia, gdyż jak pisze Charles Taylor: „Autentyczność jest sama w sobie ideą wolności; wzywa mnie do samodzielnego znalezienia planu mojego życia wbrew zewnętrznym wezwaniom do konformizmu”<sup>11</sup>.

W latach powstania i scenicznej realizacji *Exodusu* ideę wolności artykułowano pośrednio, co nie znaczy, że mniej zdecydowanie niż w krajach liberalnych demokracji. Tam młodzi odkrywali Marksa jako krytyka kapitalizmu, w Polsce sięgali do kodu tradycji romantycznej, do jej misteryjnych i obrzędowych wątków. Jednym z powodów mogło być to, iż obrzęd ma wymiar wspólnotowy, łączy pierwiastek indywidualistyczny ze społecznym, także narodowym. Więzy te są rzeczywiste w przeciwieństwie do komunistycznej fikcji kolektywizmu. O ile wspólnota tworzy się oddolnie jako ekspresja dążeń jednostkowych zogniskowanych na celu ponadindywidualnym, o tyle kolektywistyczna teoria pochodziła z centrali i jej polityczne zamiary realizowała. Zatem wolność polegała wtedy na odrzuceniu sformalizowanego języka decydentów i podległych im publicystów. Oznaczała zwrot ku słowom podstawowym, jak: chleb, sól, woda. Jej wyrażanie miało zaś źródło w romantycznym z ducha przekonaniu, że pojęcia moralne zakorzenione są w uczuciach, a nie wynikają z chłodnej racjonalnej kalkulacji<sup>12</sup>.

Dlatego postaci poematu wypowiadają emocje w słowach wzniosłych i trywialnych. Nie stronią od krzykliwych songów, pytań retorycznych, litanijnych wyliczeń i modlitw. Przejść muszą przez ogień w znaczeniu dosłownym - spalający gazety z ich fałszywą retoryką – i w sensie metaforycznym, czyli przez odnowę moralną. Nie chodziło o zakwestionowanie porządku społecznego, jak to się działo w anarchizującej kontestacji zachodniej. Raczej o przywrócenie poczucia więzi międzyludzkiej w opozycji do oficjalnej celebry politycznego kolektywizmu. Rytuał misteryjny nie tyle burzy, co pomaga ogarnąć chaos etyczny, opanować pomieszanie języków, tak charakterystyczne dla władzy sprawowanej w sposób opresyjny i nastawionej na

<sup>11</sup> C. Taylor, *Kultura autentyczności*, przeł. A. Pawelec, „Znak” 1996, nr 5, s. 45.

<sup>12</sup> W tym miejscu warto znów przypomnieć myśl C. Taylora, który w swoim fundamentalnym dziele wykazuje, że „za filozofią nowożytną stoją motywy natury moralnej, mimo że przyznaje się ona jedynie do motywów poznawczych”. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i inni, oprac. nauk. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 200, s. 194.

kontrolę jednostkowej egzystencji. *Exodus* nie zachęcał do odrzucenia świata, a jedynie jego masek, wręcz uświęcał życie i czynił je ośrodkiem obrzędowej akcji (narodziny dziecka).

W misterium uczestniczą usymbolizowane postacie: Anioł, „który wie, że takiego świata (doskonałego, dopisek K.L.) nie ma, choć kiedyś, jako Ikar, wierzył, że jest inaczej, Człowiek ze świata bez złudzeń, który żadnej alternatywy nie przyjmie do wiadomości, ponieważ zna porządek, konieczność i materialną Istotę Rzeczy (...), Chłopcy i Dziewczęta, którzy wierzą jedynie w świat prawdy, szczerości i szczęścia”<sup>13</sup>. Anioł w białej szacie jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu witał widzów, wygłaszając odezwy - slogany. Przejście przez obrzęd powinno jego uczestników od takich frazesów uwolnić. Mimo że uosabia obietnicę raju, Anioł jest jego zaprzeczeniem, znakiem złudnej utopii: „To on śpiewa pieśń o wymarzonym niebie, gdzie przechadzają się pod rękę drań i święty, gdzie zło, brud i nienawiść odchodzą w zapomnienie (...) To jemu w pewnym momencie podpala żywym ogniem skrzydła - Strażnik Ziemskiego Porządku, który jest okrutnym i ironicznym sprawdzianem rojeń i snów”<sup>14</sup>. W twardym świecie bez złudzeń trudno jednak żyć, trzeba więc stworzyć sobie azyl prywatności. Dlatego Dziewczyna zostanie matką dziecka bohatera, a potem ubrana w białą szatę uklęknie nad symboliczną studnią pełną wody i obmyje oczy wszystkim ludziom. Towarzyszy temu pieśń „Wstań Polsko”. Wreszcie bohater, grany przez wielu aktorów, „będzie wołał, skręcając się na ziemi, o strawę dla złąknionej myśli, o uczucia, głodny tego nie tylko duszą, ale i ciałem, głodny miłości fizycznej, głodny wiary, jak zwierzę, któremu odebrano wszystko prócz instynktu”<sup>15</sup>.

Recenzenci przedstawienia zwrócili uwagę na symbolikę obrazów i postaci: płonące gazety, Strażnik gwizdkiem regulujący porządek - unaoczniają rygor oficjalnego życia. Natomiast biel Dziewczyny i prostota jej gestów dają nadzieję na wyjście z piekła niepokoju moralnego w stronę świtu, poranka, prawdziwego uczucia. On i ona, niczym Adam i Ewa, oczyszczeni przez wodę, pierwotnie nadzy, pójdą w dalszą drogę, ale już wolni od przymusu powtarzania cudzych błędów. Urodzi się dziecko, a oni podniosą się z kolan, zrzucą maski. Uczestnicy misterium przeszli przez dantejskie piekło (ogień), przez chrzest wodą, aż dotarli do nagości dosłownej (cielesnej) i symbolicznej, odzyskując energię witalną. Wraca chęć dalszego wędrowania, ale tym razem już bez obietnicy ziemskiego raju. W końcowej scenie „wokół studni z wodą tworzy się krąg śpiewających aktorów i widzów. Śpiewają o ogniu, który płonie po to, by nikt się nie palił. Potem podpalają źródło”<sup>16</sup>. Obrzęd się wypełnił, jak dowodzą ostatnie zdania poematu:

<sup>13</sup> K. Mroziwicz, dz. cyt., s.120.

<sup>14</sup> T. Nyczek, dz. cyt., s. 46.

<sup>15</sup> Tamże, s. 46.

<sup>16</sup> K. Mroziwicz, dz. cyt., s.121.

Oto moje życie, z którego  
chcę się obudzić, przemyć  
swój wzrok  
abyśmy inaczej spojrzeli na siebie.

Reakcje na obrzędowe widowisko były bardzo żywe, jak świadczą recenzje zamieszczone w „Kulturze” (Teresa Krzemień), „Literaturze” (Jan Kłossowicz), „Życiu Literackim” (Elżbieta Morawiec), „Odrze” (Józef Kelera), żeby wymienić kilka przykładów<sup>17</sup>. Podkreślano symbolikę wielowarstwowego spektaklu, jego uniwersalną wymowę w kontekście dantejskiego cyklu (piekło – czyściec - raj), jak też odniesienia do misterium „dziadów”. Romantyczny ekspresywizm spotykał się z awangardową wówczas estetyką teatralną, wedle której widowisko to intensywne przeżycie przez aktorów i widzów własnej sytuacji egzystencjalnej. Mówił o tym Krzysztof Jasiński, kładąc nacisk na głębokie poczucie dramatyizmu życia, jakie zdolny jest wywołać obrzędowy spektakl<sup>18</sup>. Aby sprowokować takie przeżycie, sięgano po mocne efekty plastyczne, stąd obecność na scenie żywołów i obnażonych ciał, operowanie kontrastami typu ciemność-światło, stąd wyrazista gestyka i usymbolizowany ruch postaci. Awangardowość nie polegała na eksperymentowaniu słowem, ale na szukaniu takich środków ekspresji, które wciągną widza do aktywnego „czucia akcji”, zaangażują go emocjonalnie po stronie prawdy rozumianej jako głód autentyczności, aby sam na sobie poczuł „nieznośny ciężar bytu”. Wydaje się, że w przypadku *Exodusu* cel został osiągnięty. Taki wniosek można przynajmniej wyprowadzić ze świadectw recepcji, potwierdzających spontaniczny odbiór i towarzyszące mu przekonanie, że na scenie dzieją się rzeczy ważne dla ludzi młodych.

Poetycki poemat Leszka A. Moczulskiego posłużył za kanwę spektaklu-obrzędu. Utrzymany w poważnej tonacji tekst nie wpada jednak w nadmierny patos. Wprawdzie w toku rozwoju akcji początkowy sarkazm jest wypierany przez styl podniosły, ale nie przechodzi on w deklamację. Autor wplata w wypowiedzi zdania potoczne, a nawet wulgaryzmy, co czyni je bardziej wiarygodnymi, zwłaszcza gdy postaci wyrzucają z siebie gniew. W przedstawieniu tę silną emocję wzmacniała muzyka w rytmie rockowych songów. Sam tekst jest całością skomponowaną według klarownego zamysłu - od zbiorowego *Mówcie do ściany* poprzez ostro stawiane pytania o rzeczy zasadnicze do rewizji zachowań moralnych. Na planie formalnym dają się wyróżnić autoanalizy i monologi, fragmenty bardziej liryczne, jak kołysanki czy wyznania-

---

<sup>17</sup> Zob. T. Krzemień, *To, co naprawdę obchodzi*, „Kultura” 1974, nr 49, s. 13; J. Kłossowicz, *Krakowski najazd*, „Literatura” 1974, nr 50, s. 9; E. Morawiec, *Wiele niemości o nic*, „Życie Literackie” 1975, nr 3, s. 6; J. Kelera, *Żagiel bez wiatru*, „Odra” 1976, nr 1, s. 47-53.

<sup>18</sup> K. Jasiński w wywiadzie *Estetyka czucia dla „Literatury”* 1974, nr 46, s.4.

relacje z sennych marzeń. Są też modlitwy: „Niech cię otuli trawa modlitw, trzcina modlitw/wiotka, roślina dzisiaj narodzonych”. Do katolickiej mszy sięga poeta w części *Przeistoczenie*, a do religii natury w *Pieśni porannej*. Nazwy pieśni mają znaczenie metaforyczne, uogólniają ważny etap wędrowania ku sobie i ku drugiemu człowiekowi, aby wspólnie odnaleźć zagubiony sens<sup>19</sup>. Przesłanie jest na tyle uniwersalne, że staje się głosem pokolenia, czasem spontanicznym krzykiem, oskarżeniem, ale nigdy wyrazem pogardy, wręcz przed nią ostrzega, gdyż ta nie jest niczym innym jak odwrotną stroną nienawiści. Poeta nie chce utracić miłości do świata, nie wybiera życia na wyspach, a ustom nie pozwala stwardnieć. Poezja to osłona, chroni przed brutalnością i pozwala w międzyludzkiej modlitwie odzyskać utraconą więź z marzeniem.

Za takim przesłaniem idzie wybór stylu, raczej wzniosłego niż ironicznego, nacechowanego emocjonalnie, ale nie nazbyt sarkastycznego, stopniowo uwalnianego od pokusy łatwej drwiny. Pytania są krótkie, surowe w treści, nawet szorstkie, bo formułowane w poetyce szczerości. Autor „libretta” unika aluzyjnego tonu, stroni od wieloznacznych słów, wybiera te podstawowe. Nie musi to prowadzić do dosłowności, ale metaforyka jest jednak czytelna. Czy to będzie cisza, płonąca pochodnia, kłoda drewna, szarość nocy, skała świata, głód prawdy, to sens wydaje się klarowny. Osobny szereg tworzą słowa związane z dzieckiem: róża, listek gałązki winnej. Czułość wyrażają też zdrobnienia czy fragmenty liryczne (kołysanka matki).

Na rytm poematu składają się powtórzenia w obrębie poszczególnych pieśni, jak też repetycje fragmentów (*Taka cisza jest w nas*), motywów (głód), wezwań (*Wstań!*). Taką powtarzalną figurą jest też apostrofa, raz do kraju, w innym miejscu do poranka. Są także zaklęcia (*Urodź go!*), modlitwy, litanijne wyliczenia prośb z inicjującą wersy anaforą „aby”, „abyśmy” w pieśni *Przemycie oczu*. Często poeta używa retorycznej formy „ty” czy podniosłego „my”, przydając wypowiedziom uroczystego charakteru. Poetyckość utworu podporządkowana jest wyrażnie scenicznemu wykonaniu, obrzędowemu przeistoczeniu szarości w „czystość poranka”, w „łagodną linię wzgórz”, w „tchnienie wiatru”. Tymi spokojnymi słowy poeta zamyka całość, a zarazem daje promyk nadziei, tak potrzebny dla zrównoważenia rozpalonych wcześniej emocji.

Teatralny *Exodus* był ważnym przedstawieniem w historii teatru STU, obok *Spadania* i *Sennika polskiego* to trzecia część tryptyku z lat 1970-74. Józef Kelera zauważył, że ten poemat obrzędowy nawiązywał do praktyki poetyckiej Tadeusza Różewicza, mianowicie rekonstruował wartości elementarne, choć już głosem swego pokolenia<sup>20</sup>. Był *Exodus* dużym przeżyciem dla

---

<sup>19</sup> Oto kilka tytułów z *Exodusu*: *Taka cisza jest w nas*, *Tło i pochodnia*, *Wezwanie*, *Wstań*, *Na szarość naszych nocy*, *Przemycie oczu*, *Całą szarością w nas*, *Głód*, *Przeistoczenie*, *Niosą ci już niosą twoją maskę*, *Ochron nas Boże przed burzą*, *Uspokojenie*, *Pieśń poranna*.

<sup>20</sup> J. Kelera, *Żagiel bez wiatru*, „Odra” 1976, nr 1, s. 52.

aktorów i widzów, jak wynika z istniejących świadectw odbioru. Wyrażał ducha polskiej kontestacji w warunkach daleko idących ograniczeń wolności indywidualnej i artystycznej. Jednak twórcy przedstawienia znaleźli sposób komunikacji z młodymi ludźmi, inscenizując ich niepokoje moralne. W tym celu sięgnęli do tradycji polskiej (*Dziady*) i europejskiej (Dante), do symboliki religijnej i narodowej, traktowanej poważnie, nie prześmiewczo. Potrafili jednak połączyć znaki dawnej kultury z estetyką nowego teatru. Dlatego ich kontestacja miała charakter nowoczesny na planie ekspresji, ale raczej tradycyjny, gdy idzie o sens ideowy. Z tym, że w ówczesnych warunkach politycznych ten rodzaj „nowoczesnego tradycjonalizmu” był przekonujący i trafiał na podatny grunt. Odświeżenie egzystencjalnej jakości życia w powiązaniu z postulatem międzyludzkiej uczciwości odebrane zostało jako alternatywa dla drętwej frazeologii komunistycznego gadulstwa.

#### Bibliografia:

1. L.A. Moczulski, *Exodus. Poemat obrzędowy*. Adaptacja i reżyseria Krzysztof Jasiński, Kraków 1973-74. Tekst w archiwum teatru STU, Kraków.
2. *Teatr Stu. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*, red. E. Chudziński i T. Nyczek, Warszawa 1982.

Referat wygłoszony na konferencji „Literatura PRL-u o PRL-u” w Śródmiejskim Ośrodku Kultury, Kraków, 24 listopada 2011

Wersja drukowana w: *Literatura czasów PRL-u o PRL-u*. Seria *Zanurzeni w historii. Zanurzeni w kulturze*, pod red. M. Karwali i B. Serwatki, Kraków 2011.