

Emilia Adamiszyn
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Przestrzenie wspólnoty Komuny Otwock

Jak istotne jest zagadnienie wspólnotowości dla Komuny Otwock, świadczy już samo umieszczenie terminu w nazwie kolektywu. Jako pierwsze ze znaczeń terminu *komuna* (łac. *communis* – „wspólny”) słowniki wskazują „grupę ludzi łączących się w celu współżycia na zasadzie majątku i pracy”¹. W przypadku Komuny Otwock mamy do czynienia wyłącznie ze wspólnie podejmowanymi działaniami. Jest to wspólnota i artystyczna i ideologiczna. Artystyczna, gdyż język sztuki, zwłaszcza teatru, jest jednym z podstawowych sposobów ekspresji, poprzez którą wyrażany jest światopogląd grupy. Ideologiczna, ponieważ u podstaw działań artystycznych członków Komuny znalazły się postulaty anarchistyczne, z czasem poddane wątpliwościom. Zagadnienie wspólnoty bliskie jest zarówno przedstawicielom kultury alternatywnej, jak i zespołom artystycznym, zwłaszcza teatralnym. Komunę Otwock można traktować jako reprezentanta obydwu grup. W początkowych latach działalności Komuna Otwock funkcjonowała w nurcie kultury alternatywnej jako oddolny, spontanicznie utworzony kolektyw anarchistyczny. W połowie lat 90. przekształciła się w organizację pozarządową – stowarzyszenie. Obecnie to jeden z czołowych przedstawicieli nurtu teatru alternatywnego w Polsce, zespół – co nie jest bez znaczenia – czerpiący wzory z teatrów kontrkulturowych².

¹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 2000, s. 271.

² Zespół bywał określany „dzieckiem” Bread and Puppet Theatre i Akademii Ruchu ze względu na inspiracje estetyką przedstawień grup i realizowanie modelu teatru jako sztuki zaangażowanej społecznie.

Dla kultury alternatywnej wspólnotowość stanowi jedno z podstawowych założeń – to właśnie w ramach zakładanych wspólnot jednostka może się realizować, stwarzając sobie przestrzeń wolności do ekspresji czy praktykowania wybranego stylu życia, nietożsamego ze społecznie dominującym wzorem. Przykład takich działań stanowią powstające w latach 60. i 70. wspólnoty o charakterze produkcyjnym, artystycznym czy religijnym³.

Praktyka teatralna i idąca za nią refleksja teatrologiczna również często nawiązują do idei wspólnotowości. Teatr zaangażowany społecznie, wyrosły z ducha kontrkultury, Tadeusz Braun określa mianem „teatru wspólnoty”⁴. Eksperymentujący twórcy teatralni lat 60. dążyli do powołania przestrzeni współuczestnictwa. Wspólne zbiorowe działanie wykonawców i widzów stało się niezbędne do powołania sytuacji święta, w której, podobnie jak w praktykach rytualnych, nie było podziału na działających i biernych. Owa aktywność miała przekładać się na działanie poza obrębem przestrzeni artystycznej – na zmianę społeczną. W latach 60. również powszechny stał się sposób pracy nad przedstawieniem za pomocą metody kreacji zespołowej, sprowadzającej się do sytuacji, w której cały zespół równomiernie uczestniczył w przygotowaniu spektaklu – nie korzystano z gotowego tekstu, improwizowane na próbach działania wyrażały treści odzwierciedlające światopogląd twórców.

Przestrzeń wspólnoty w sytuacji przedstawienia możemy rozważać także w sytuacji, gdy uczestnicy przedstawienia umieszczeni zostają na wydzielonej widowni. Pojęciem wspólnoty posługuje się Erika Fischer-Lichte, która m.in. sytuację przedstawienia teatralnego rozumie jako proces, wydarzenie rozgrywające się „tu i teraz”, niepowtarzalne, tworzone przez widzów i aktorów – obydwie grupy mają wpływ na jego kształt. Badaczka zwraca uwagę na krążenie energii, które nazywa autopojetyczną pętlą feedbacku, zastanawia się nad strategiami artystycznymi, budującymi tak rozumianą wspólnotę⁵. Wyżej wymienione wzory realizacji wspólnotowości uwzględniam przy opisie działań grupy Komuna Otwock.

Drugi człon nazwy kolektywu, wskazujący na aspekt lokalności, każe się domyślać, że owo zagadnienie staje się również ważne jak

³ Aldona Jawłowska pisze o różnorodności wspólnot i o niemożności ich klasyfikacji. Wymienionym trzem typom komun poświęca najwięcej uwagi (A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 223–240).

⁴ K. Braun, *Teatr wspólnoty*, Kraków 1972; tegoż, *Druga reforma teatru? Szkice*, Wrocław 1979.

⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.

wspólnotowość, tym bardziej, że wraz z nowym miejscem działania pojawia się nowa nazwa zespołu. W 2009 roku ogłoszono koniec działalności Komuny Otwock i powołano Komunę Warszawa. Otwock to miejsce, w którym dorastali członkowie działający w grupie w pierwszej dekadzie istnienia kolektywu. Określono w ten sposób nie tylko pochodzenie, przestrzeń, do której się przynależą, ale i obszar działań. Aktywność zespołu została skierowana na problemy własnego regionu, budowanie więzi z mieszkańcami oraz podejmowanie działań na rzecz dobra lokalnej społeczności. Podróż z Otwocka do Warszawy odbyła się przez Ponurzycę – wieś, w której Komuna wynajmowała przez trzy lata budynek po byłej szkole i tam organizowała festiwale, warsztaty artystyczne i ekologiczne oraz podjęła próbę przemiany tamtejszego środowiska. W Warszawie przestrzenią działań stał się budynek przy ulicy Lubelskiej na Pradze – siedziba kilku grup artystycznych. Było to miejsce przygotowań przedstawień, ale też spotkań z innymi artystami, działaczami, naukowcami – przestrzeń, w której organizowało się dyskusje i pokazy artystyczne.

Podróż z Otwocka przez Ponurzycę do Warszawy stanowi jednocześnie umowne cezury. Komuna organizuje akcje w przestrzeni miejskiej, tworzy przedstawienia teatralne, zaprasza na spotkania z osobami działającymi społecznie i naukowcami. W narzuconych przeze mnie przedziałach czasowych umieszczam działania, które przeważają w danym okresie. Jednocześnie na zmianę form aktywności kolektywu nakłada się dynamika ewoluującego światopoglądu grupy. Zmiana nazwy to gest mocnego odcięcia się od światopoglądu anarchistycznego. Jeśli przyjmiemy, że kluczowym hasłem dla zespołu jest czynienie rewolucji, to prześledzenie zmian w rozumieniu tego zagadnienia obrazuje przeobrażający się światopogląd grupy. Początkowo czynienie rewolucji wiązało się z przekonaniem o możliwości gwałtownej zmiany poprzez działania artystyczne:

Dążymy do zmiany obecnego świata – pisali komunardzi w jednej z rozrzuconych ulotek⁶ – [...] Potrzebna jest Rewolucja Rozumu, Rewolucja Świadomości. Potrzebna jest Anarchia. [...] sferą prawdziwie rewolucyjnych działań jest Sztuka. Rewolucyjna sztuka wkracza radykalnie we wszystkie dziedziny życia. Niszcząc system nienawiści i pogardy, tworzy jednocześnie nowe, wolne struktury, tworzy nową świadomość.

⁶ Przedruk ulotki w: P. Wielgosz, W. Orliński, *Komuna Otwock*, „Lewą nogą” 1995, nr 4, s. 104.

W nawoływaniu do działania zaakcentowana została postawa samoorganizacji społecznej:

Łącząc sztukę ze sprzeciwem wobec komercjalizacji życia społecznego, staramy się zmieniać świadomość ludzi w kierunku aktywności, tolerancji i pomocy wzajemnej. [...] Każdy z nas jest odpowiedzialny za czas, w którym żyjemy⁷.

Rozdział teorii i praktyki oraz niemożliwość przełożenia tej pierwszej na życie codzienne zmusił komunardów do postawienia pytania dotyczącego możliwości istnienia czy skuteczności działań przynoszących radykalną zmianę społeczną. *Dlaczego nie będzie rewolucji* to tytuł tryptyku, w którym Komuna wyjaśnia (w komentarzach do kolejnych przedstawień), że:

Bez względu na to, co jest istotą człowieka na pewno wybierze wygodne krzesło i smaczne jedzenie. To w tym momencie kończą się wszystkie rewolucje (*Design/groupius*);

Brak dobrego wyboru, powoduje, że ludzie rezygnują z moralnych obowiązków, więc wciąż stoimy na skraju upadku (*Perechodnik/Bau-mann*);

Co mogę jeszcze zrobić, jeśli oddałem głos, założyłem stronę www, rozrzuciłem ulotki, zapłaciłem składki, założyłem organizację pozarządową, wpłaciłem na konto, podpisałem petycję, wystąpiłem w mediach, wziąłem udział w demonstracji. Co mogę jeszcze zrobić poza przyznaniem się do bezradności (*Przyszłość świata*)⁸.

Przyjemność, strach, poczucie bezsily – taką diagnozę na podstawie refleksji nad biografiami architekta Bauhausu Waltera Gropiusa, Calela Perechodnika, pracującego w żydowskiej policji po utworzeniu getta w Otwocku i wymaganych dzieci terrorystów z grupy Baader-Meinhof, postawiono współczesnemu człowiekowi, który nie jest zdolny do działań rewolucyjnych.

Zmiana światopoglądu wpływa na dynamikę wewnętrzną samej grupy. Jednak nie to jest przedmiotem moich rozważań. Tematem staje się budowanie relacji komunardów z najbliższym środowiskiem (Otwock, Ponurzyca, Warszawa). Takie ujęcie wydaje się ciekawsze. Podstawowym celem grupy⁹, podobnie jak u reprezentantów kultury

⁷ Tamże.

⁸ Cytaty pochodzą z programu tryptyku *Dlaczego nie będzie rewolucji*.

⁹ Komuna Otwock działa jako kolektyw i też nie uwzględniam różnicowania światopoglądu poszczególnych członków. Cele i wartości odtwarzam na podstawie wypowiedzi

alternatywnej, jest zmiana świata „na lepsze” – wprowadzanie zmian zaczyna się od własnej osoby. Taka przemiana ma być przykładem dla innych. Warto zastanowić się nad tym, jak przekonania komunistów przekładają się na praktyczne działania, jak wyglądają próby budowania społeczeństwa alternatywnego, jaki typ ekspresji jest wybierany, a tym samym – jak wygląda proces komunikacji, ale też nad tym, na ile komunikat jest nośny, trafia do odbiorcy. Odnotowanie zmiany głoszonych przekonań będzie istotne, gdyż przekłada się na wybór formy ekspresji – od spontanicznych drukowanych ulotek i przygotowywanych akcji w przestrzeni miejskiej nawołujących do działania po długotrwałe przygotowywanie spektakli wyrażających złożone treści. W każdym przejawie aktywności grupy, który opisuję, zwracam uwagę na to, jak przebiega komunikacja kolektywu z otoczeniem, jak rozszerzana jest przestrzeń wspólnoty na środowisko zewnętrzne.

Otwock

Grupa młodzieży, która około 1989 roku utworzyła nieformalną organizację Komuna Otwock, zarówno pod względem wyznawanych wartości, jak i praktyk była jedną z grup realizujących wzory kultury alternatywnej. Określenie „alternatywny” jest tutaj rozumiane, jak wskazuje Andrzej Siciński, jako

[...] realizujący (lub proponujący) pewne odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania. Odmienne od tych, które „dominują” w danym społeczeństwie – ale nie wszystkie spośród odmiennych. Tylko – najogólniej i nie precyzyjnie mówiące – te, których odmienność polega na „ulepszaniu” zastanego świata. Różne zresztą mogą być koncepcje tego „ulepszania” – oparte na różnych filozofiach, kładące nacisk na różne aspekty kwestionowanego życia społecznego i (lub) indywidualnego¹⁰.

Koncepcję „ulepszania” świata odnaleźli komunisty w pismach teoretycznych klasyków anarchizmu – Bakunina, Kropotkina, przy czym dużą rolę odgrywał też ruch punk. Inspiracje płynęły z zewnątrz. W Polsce przełom lat 80. i 90. to czas formowania ruchu anarchistycznego. Funkcjonował już Ruch Społeczeństwa Alternatywnego i ruch

zawartych w manifestach, wywiadach, programach do spektakli i traktuję jako przynależne zespołowi.

¹⁰ A. Siciński, *Alternatywność jako element współczesnej kultury*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żułowski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 11.

Wolności i Pokoju, krążyły fanziny o tematyce anarchistycznej, a w 1988 roku powstała Międzymiastówka Anarchistyczna, mająca integrować rozproszone po kraju grupy. Od lat 90. grupy aktywizują się okazjonalnie – uczestniczą w akcjach proekologicznych, demonstracjach o charakterze politycznym lub pacyfistycznym¹¹. W latach 90. Komuna określała się jako „anarchistyczna wspólnota działań”. W jaki sposób pojmowali anarchizm członkowie kolektywu? Idea anarchistyczna sprowadzała się do wymienionej postawy aktywizmu – realnego i czynnego wpływania na otaczającą rzeczywistość. Własny przykład działania w Komunie miał inspirować, pokazywać możliwość samoorganizacji.

Jak zatem wyglądały próby budowania społeczeństwa alternatywnego i tym samym rozszerzania przestrzeni wspólnoty na środowisko lokalne? Działania Komuny Otwock z początku lat 90. wpisują się w strategię społeczności alternatywnych. Jak wskazuje Anna Wyka, podstawą były działania pokojowe, wynikające z tradycji ghandyzmu – metody unikania przemocy. To takie aktywności, jak kampanie informacyjne, marsze pokojowe. W przypadku Komuny były to organizowane spotkania z przedstawicielami organizacji: Amnesty International, Federacji Zielonych czy „OŚKI”, którym towarzyszyły pokazy akcji Komuny Otwock. Przedsięwzięcia Komuny charakteryzowały się dużą spontanicznością. Kolektyw rozprowadzał ulotki z własnymi manifestami, wydawał biuletyn informacyjny INFO, w którym przedstawiał założenia ekologii, wegetarianizmu, idee anarchizmu, radził, jak uniknąć służby wojskowej, ośmieszał lokalne władze, zapraszał do wspólnych działań. Do lokalnej społeczności Komuna Otwock starała się docierać także poprzez nadawanie audycji z pirackiej radiostacji Czosnek; grupa prowadziła też Galerię Miejsce, gdzie pokazywano prace zaprzyjaźnionych artystów. Jednak podstawowym sposobem ekspresji dla otwockiej młodzieży była muzyka punk – część członków Komuny wywodziła się z punkrockowego zespołu Triumf Woli. Bardzo duże znaczenie dla członków Komuny miała organizacja koncertów w Klubie Smok, głównie punkrockowych. Zapraszano zespoły polskie i zagraniczne, często pierwszy raz goszczące w Polsce – Klub Smok stał się jedną z ważniejszych scen muzyki niezależnej. Organizowano parady i akcje uliczne, które z czasem rozbudowały się do formy przedstawień.

Anna Wyka jako cechę strategii działań alternatywnych wymienia ich konstruktywność – zawsze proponuje się pozytywne rozwiązania

¹¹ M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992, s. 7-10 [hasło *anarchiści*].

problemu, przy czym „konstruktywność ta może się przejawiać zarówno przez oddziaływanie przykładem własnego stylu pracy i życia”¹² w komunach czy alternatywnych przedsiębiorstwach, jak też poprzez akcje o charakterze publicznym, „jednostka udowadnia, że zdolna jest do samodzielnej inicjatywy, wewnątrzsterowności a w konsekwencji do samostanowienia. Konkretnie „pozytywne” działanie pozwala także na samorealizację, w tym rozwinięcie potrzeb twórczych i innowacyjności”¹³. Podczas pokazów plenerowego przedstawienia *Stefan albo sens życia* jeden z członków Komuny, zapraszając na spektakl, mówił:

Tworzymy swoje własne miejsce, nikt nam nie pomaga finansowo. Po prostu chcemy, by coś się działo w naszym mieście, które pewnie jest tej samej wielkości co wasze. Robimy, co chcemy. Teraz jeździmy z tym przedstawieniem, aby zachęcić was, żebyście robili również coś swojego, żebyście nie czekali na to, że ktoś zorganizuje kolejny festiwal, teatr, galerię, radio, swoje własne życie¹⁴.

Sztuka, co wielokrotnie podkreślali komunardzi, stała się podstawowym narzędziem do czynienia zmiany. Była owym konstruktywnym działaniem, to za jej pomocą grupa mogła realizować swój cel – „wpływać na stan świadomości ludzi w skali lokalnej”¹⁵.

Działania artystyczne, jakie Komuna podejmowała w okresie pobytu w Otwocku wpisują się w formę komunikacji alternatywnej, takiej, która – w przeciwieństwie do „dominującej” – zakłada aktywny udział obydwu stron (stąd jest też nazywana komunikacją uczestniczącą). Mirosław Pęczak, szukając przejawów tego typu komunikowania się na gruncie polskim, które byłyby analogiczne do tych, opisywanych przez Roberta A. White’a na Zachodzie (ten wymienia grupy pozostające na marginesie społeczeństwa – mniejszości etniczne, polityczne, spontaniczne ruchy społeczne), odnajduje je m.in. w ekspresji subkultur. Przykładem jest ruch punk, którego członkowie szukają pozaoficjalnych sposobów komunikacji i własnych sposobów ekspresji, innych niż te narzucone przez dominujące w kulturze wzory. Reprezentantami kultury dominującej będą: władza państwowa, system szkolny, oficjalne czy po-

¹² A. Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Zuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 62.

¹³ Tamże.

¹⁴ Spisany tekst, który został wygłoszony przed pokazem widowiska plenerowego *Stefan albo sens życia*.

¹⁵ Przedruk ulotki w: *Komuna Otwock*, red. P. Wielgosz, W. Orliński, „Lewą nogą” 1995, nr 4, s. 104.

pularne media¹⁶. Komuna Otwock w paradzie *Lot na Marsa* użyła lalek dużych rozmiarów, które przedstawiały reprezentantów odrzuczanych wartości: Biskupa, Ojca-Matkę, Policjanta, Polityka.

Jaki kształt przybiera komunikacja uczestnicząca charakterystyczna dla młodzieży? Pęczak pokazuje to na przykładzie „specyfiki komunikacyjnej sytuacji koncertu rockowego”. Warto przyjrzeć się tej formie spotkania i ekspresji, gdyż organizowanie koncertów było jedną z ważniejszych aktywności komunardów w początkach istnienia kolektywu. „Poza punk rockiem – powie Przemysław Wielgosz – nie mieliśmy specjalnie alternatywnej przestrzeni do wygłaszania własnych poglądów”¹⁷. Koncert spełnia o wiele ważniejsze funkcje niż prezentowanie muzyki – utwory zaangażowane, pełne buntu i krytyki, wyrażają przekonania. W trakcie koncertu rockowego wytwarzają się relacje „bycia razem”, gdyż poczucie wspólnej przynależności buduje zachowanie publiczności: prowokacyjny wspólny taniec pogo, wrzaski, okrzyki skierowane do muzyków, wspólne śpiewanie tekstów oraz zbliżony wygląd (strój charakterystyczny dla subkultury). Jednocześnie jest to przeciwstawienie się sytuacji spoza koncertu:

poczucie wspólnotowości silnie zaznaczone w sytuacji koncertu przeciwstawiano panującemu na zewnątrz brakowi autentycznych więzi, tudzież wzorom konformizmu, podległości i autorytarnej dominacji¹⁸.

Dochodzi tu do pewnej podwójności. Wytworzona wspólnota może istnieć, gdyż definiuje się w opozycji do tego, co zastane: inny strój, inne zachowanie (prowokacyjne, opozycyjne do tego na co dzień). Z drugiej strony grupa chce uświadamiać, przybliżyć własne postrzeganie świata. Publiczność koncertowa Klubu Smok liczyła około kilkudziesięciu osób, stanowiła ją między innymi młodzież z Otwocka, sporadycznie uczestnicząca w działaniach Komuny. W jednym z wywiadów jeden z członków Komuny podsumowuje ówczesne lata działania słowami:

[...] dopóki działaliśmy w środowisku kręgu punkowego, to się sprawdzało. Kiedy spróbowaliśmy wyjść poza ten krąg, okazało się, że to nie działa. Rewolucji nie będzie. Ludzie się nie zmieniają¹⁹.

¹⁶ M. Pęczak, *Alternatywne komunikowanie*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 203, 204,

¹⁷ A. Berlińska, *Historia. 20 lat i koniec*, [w:] A. Berlińska, T. Plata, *Komuna Otwock. Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa 2009, s. 23.

¹⁸ M. Pęczak, *Alternatywne komunikowanie...*, s. 211.

¹⁹ A. Berlińska, *Historia. 20 lat i koniec...*, s. 19.

Komunikacja wewnątrz „trzeciego obiegu”, właściwego dla kultury młodzieżowej, którą cechuje spontaniczność i sposoby wyrażania ekspresji, m.in. poprzez zachowania koncertowe, redagowanie fanzinów czy powoływanie akcji ulicznych, bardzo często sprowadza się do sytuacji, w której „przekonani” nadają komunikat dla już „przekonanych”.

Jednak działania Komuny z czasu otwockiego miały przełamać zamknięty obieg i też trafiać do społeczności lokalnej. Koncerty organizowane w klubie Smok zyskały dużą widownię, fanzin INFO przemienił się w dodatek do lokalnej gazety (przekształcił się w INFO 2 - miesięcznik pomyślany jako dodatek do tygodnika „Linia Otwocka”, a od 2001 r. wydawnictwo samodzielne). Z założenia audycje radia Czosnek kierowane były do mieszkańców miasteczka. Komunardzi pisali:

Byłoby miło, gdyby słucał nas ogół społeczności otwocko-okolicznej, to bowiem umożliwiłoby nam wpływanie na stan świadomości ludzi w skali lokalnej, co z kolei mogłoby owocować załatwianiem interesujących nas spraw (od ekologii do kultury). [...] Ponieważ nie chcemy zamykać się w kręgu czysto „alternatywnym”, więc co niektórzy z Was mogą się obrazić śmiertelnie usłyszawszy głos proboszcza lub komendanta, ale oni też tu żyją i pomijanie milczeniem ich istnienia nie świadczyłoby zbyt dobrze o naszym poczuciu realizmu²⁰.

Grupa często wychodziła na ulice Otwocka czy Warszawy (zapraszana do pokazów podczas akcji ekologicznych i społecznych). Rozgrywająca się w przestrzeni ulicy sztuka akcji z założenia powinna stawiać przechodnia w nowej sytuacji, wytrącić z przyzwyczajenia. Działania na ulicy, jednorazowe, podczas których wykorzystywane są środki teatralne, ze względu na atrakcyjność powiązaną z widowiskowością stały się dobrym nośnikiem komunikatu. Widowiskowość – jak twierdzi Patrice Pavis – na ogół wiąże się z efektami wizualnymi, ale jest też wynikiem wpływu efektów oddziałujących na zmysł słuchu, węchu, dotyku²¹. Komuna Otwock wykorzystywała kryterium widowiskowości poprzez formy plastyczne (użycie kilkumetrowych kukieł wzorowanych na lalkach Bread and Puppet Theatre) czy formy muzyczne (dominujące elementy muzyki industrialnej – wydobywanie rytmu za pomocą beczek, metalowych przedmiotów). Takie środki sprzyjały zyskaniu zainteresowania przypadkowego odbiorcy, ubierały komunikat w atrakcyjną formę. Działania parateatralne Komuny Otwock objęły akcje (grupa wy-

²⁰ Przedruk w: *Komuna Otwock*, red. P. Wielgosz, W. Orliński, „Lewą nogą” 1995, nr 4, s. 108.

²¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 587 [hasło *widowisko*].

chodziła na ulice, by walczyć o ścieżki rowerowe, dobro przyrody czy o własne miejsce do działań), ale też regularnie organizowane parady.

Sytuacja parady zakłada aktywny kontakt między uczestnikami. Stwarza możliwość pociągnięcia za sobą przypadkowych przechodniów i ich aktywnego włączenia się poprzez marsz, śpiew, taniec czy wspólną zabawę, w jaką przekształciła się na przykład parada *Lot na Marsa*. Komuna Otwock w poszukiwaniu przestrzeni wspólnoty inspirowała się zjawiskiem teatru ulicy lat 60., dla którego uczestnictwo było jednym z ważniejszych pojęć. Widzowie nie odbierali biernie przekazu – uczestniczyli w spektaklu. W tym wypadku można mówić o sytuacji święta – zabawy, śpiewu, tańca, zjednoczenia we wspólnocie. Możliwe staje się działanie zbiorowe – po przedstawieniu *Paradise Now* za aktorami Living Theatre wychodził na ulice pochód, w którym brali udział uczestnicy spektaklu. Po innych widowiskach grupy, wprawieni w radosny nastrój ludzie tańczyli, Bread and Puppet Theatre podkreślał gest dzielenia się. Peter Schuman dzielił się z widzami chlebem i oliwą²², komunardzi jabłkami częstowali uczestników parady czy widzów plenerowego spektaklu *Stefan albo sens życia*.

Wykreowanie sytuacji „spotkania” czy „święta” sprawia, że wszyscy uczestnicy stają się zjednoczeni we wspólnym działaniu. Zmiana następuje „tu i teraz” – widowisko rozgrywa się we wspólnej przestrzeni i we wspólnym czasie twórców i widzów, stając się bezpośrednim zdarzeniem i doświadczeniem, w dalszej perspektywie ma zapowiadać zmianę na większą skalę. Jak zauważa Theodore Shank:

Wspólnota w samym zespole stanowi wzór nowego społeczeństwa. Jej wpływ promieniuje na zewnątrz, na większą wspólnotę stworzoną dzięki przedstawieniu. Następną, potencjalną wspólnotę stanowi społeczeństwo poza teatrem²³.

W paradzie *Lot na Marsa* doszła do głosu kolejna strategia alternatywnych działań, wymieniana przez Annę Wykę, mianowicie – karnalizacja działań, operowanie karykaturą, szyderstwem, autoironią²⁴. Scenariuszem spajającym pochód był tytułowy lot na inną planetę. Okazało się, że jest to ironiczna reakcja na otaczającą rzeczywistość. Powodem wyjścia na ulice Otwocka była niezgoda na lokalną politykę władz miasta, jak i na niektóre zjawiska społeczne. Komunardom nie podobały się plany budowania spalarni blisko Otwocka, wysypanie piachu na alej-

²² T. Shank, *Teatr zmiany społecznej*, „Dialog” 1977, nr 3, s. 117.

²³ Tamże, s. 118.

²⁴ A. Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna...*, s. 64.

ki w parku, niesprawiedliwe zasady kapitalizmu, karanie więzieniem osób odmawiających służby wojskowej itp. Dlatego uczestnicy parady postanowili opuścić planetę, by zacząć życie od nowa. Punkt celowy stanowił samolot-pomnik, stojący na jednym z otwockich osiedli, który przeobraził się w raketę, którą dwóch uczestników pochodu dokonało umownego lotu na Marsa. Jednak zanim to nastąpiło, odbyły się chrzciny rakiety, będące parodią uroczystych chrzcin statku. Rozbicie butelki, następnie odpalenie petard i lot trwający tyle samo, co zaśpiewanie kilku piosenek. W końcu uczestnicy rozwinęli transparent z napisem „Witamy na Marsie”. Ironia przejawiała się też w karykaturalnym wizerunku negatywnych postaci zatrzymujących pochód Ojca-Matki, Policjanta, Polityka, Biskupa, przedstawionych za pomocą lalek kilkumetrowych rozmiarów wykonanych techniką papier-mache.

W otwockich latach działalności Komuny światopogląd i praktyka jej członków nie różniły się. Podejmowano liczne działania, które miały swoich odbiorców i sympatyków. Komuna stworzyła przestrzeń kulturotwórczą – dużą rolę odgrywało udostępnienie kolektywowi Klubu Smok, w którym organizowano koncerty, prowadzono galerię i z którego nadawano audycje radiowe. Jak zauważył we wcześniej przytoczonej wypowiedzi jeden z komunardów, zmiana przestrzeni sprawiła, że działania przestały być skuteczne. Wyjście ku nowemu odbiorcy – mieszkańcom wsi Ponurzyca – nie powiodło się.

Ponurzyca

W 1996 roku Komuna Otwock wygrała przetarg na dzierżawę budynku po zlikwidowanej szkole wiejskiej w Ponurzyca. Nowe miejsce miało spełniać trzy funkcje: tworzyć przestrzeń, w której prowadzi się działania dla mieszkańców wsi, stanowić bazę turystyczną i miejsce edukacji ekologicznej, być miejscem „twórczej pracy i spotkań artystycznych”²⁵. Komunardzi określili budynek Domem Komuny Otwock w Ponurzyca. Użycie słowa „dom” i wszystkie skojarzenia, jakie ewokuje (Komuna wymienia: ciepło, wolność, bezpieczeństwo), wiele mówi o charakterze tego miejsca.

Mimo dużej inspiracji ideami kontrkultury, jak już sama nazwa grupy wskazuje, dom w Ponurzyca nie miał przypominać popularnych w latach 60. i 70. kolektywnych form życia w komunach zakładanych w celach eksperymentów społecznych (dotyczących struktury rodziny

²⁵ Tekst ulotki informacyjnej.

czy systemu produkcji). Wspólnota nie miała polegać na wspólnym mieszkaniu; komunardzi w Ponurzyca spędzali wyłącznie weekendy. Członkowie Komuny tak uzasadniają swój wybór:

Od początku założyliśmy, że stanowimy komunę jako wspólnotę działań i oddzielamy życie w organizacji od życia prywatnego. [...] Nigdy jednak nie chcieliśmy razem mieszkać i bez końca ze sobą przebywać, jeść razem i żyć. Takie działania kończą się wielkimi awanturami albo po prostu rozejściem się ludzi zmęczonych sobą nawzajem²⁶.

Mimo to można odnaleźć pewne analogie z ruchem wspólnotowym – istotne stało się usytuowanie zabytkowego dworku: w otoczeniu lasu, malowniczego krajobrazu, na uboczu wsi. Aldona Jawłowska, pisząc o powstających w latach 60. i 70. komunach, podkreśla, że większość z nich była położona z daleka od miast:

Przy wyborze położenia geograficznego zwracano uwagę na walory estetyczne wybieranego miejsca, na możliwość pełnego kontaktu z naturą. Opisywane komuny wybrały sobie malownicze okolice w górach, zgodnie z przekonaniem, że terenem życia powinna być przyroda, a nie sztuczne środowisko stworzone przez człowieka²⁷.

Członkowie Komuny Otwock, których podejście do przyrody zostało ukształtowane przez myśl ekologiczną wywodzącą się z lat 60., odnaleźli miejsce, w którym mogli realizować założenia życia blisko natury, we wspólnocie z nią. Jak pisze Jawłowska, społeczności alternatywne mieszczą się w pewnych ramach światopoglądowych, a jedną z wartości jest

[...] poczucie jedności ze światem przyrody, zmieniające podstawowe relacje między ludźmi i naturą. Zamiast opanowywania, ujarzmiania przyrody uznanego za triumf człowieka nad materią, podejmuje się próbę podporządkowania jej rytmom²⁸.

Jednym z największych walorów pobytu w Ponurzyca stało się więc odbudowanie relacji z naturą.

Kolejnym ważnym celem komunardów było nawiązanie relacji z mieszkańcami Ponurzyca. Próba integracji nie powiodła się jednak.

²⁶ *Komuna komunikuje. Rozmowa z Grzegorzem Laszukiem i Pawłem Stankiewiczem, twórcami Komuny Otwock*, [w:] P. Gruszczynski, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003, s. 293.

²⁷ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 238.

²⁸ A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 21.

Przyczyną tego był niezrozumiały dla lokalnej społeczności styl życia komunardów. Styl życia, jak pisze Jawłowska, tworzą czynności, które powtarzają się, wyznaczają rytm życia, które wynikają z przyjętych celów i wyznawanych wartości, także świat przedmiotów składający się na otoczenie²⁹. Pobyt komunardów w Ponurzycy sprowadzał się do prac przy remoncie budynku, przygotowań wydarzeń artystycznych, prób przedstawień, prowadzenia warsztatów ekologiczno-artystycznych, zapraszania gości. Działania te (szczególnie dotyczące remontu budynku) prowadzone były w niedzielę – dzień, który, wedle przekonania mieszkańców Ponurzycy, miał być wolny od pracy. Komunardzi nie pojawiali się w kościele. Jedna z członkiń Komuny wyjaśnia:

[...] poza tym w większości jesteśmy niewierzący. Ktoś nam powiedział: „Gdybyście chodzili w niedziele na msze, to byłby spokój”. Ale nie umieliśmy pójść na kompromis z naszymi poglądami³⁰.

Ponurzycanie nie docenili też starań Komuny, gdy ta próbowała zorganizować dożynki dla wioski:

Dożynki wcale nie były udane. Nie było księdza, bo nie przyszło nam do głowy, żeby go zaprosić. Wieś nas zbojkotowała³¹.

Sam remont był także kwestią sporną. W zacytowanym wywiadzie pada opinia, że mieszkańcy wsi traktowali komunardów jako grupę, która zawłaszczyła sobie budynek. Dokonano gruntownego remontu, zmieniano podłogi, kolor ścian, meble, zgodnie z upodobaniami komunardów, nie mieszkańców Ponurzycy. Wprawdzie Komuna organizowała koncerty, spektakle, na które była zapraszana lokalna społeczność, jednak te nie spotkały się z zainteresowaniem. Działania Komuny były niezrozumiałe dla mieszkańców wsi, podobnie jak sama obecność grupy w tym miejscu. Obydwie społeczności cechowało wyznawanie innych wartości, upodobań artystycznych, celów. Komuna, chcąc przekazać mieszkańcom Ponurzycy wyznawane wartości, nie była otwarta na twórczą wymianę, która miałaby polegać również na mówieniu językiem lokalnej społeczności:

²⁹ Taż, *Drogi kontrkultury...*, s. 224.

³⁰ *Był teatr, będą kanapki. Z Aliną Gałązką, Grzegorzem Laszukiem i Łukaszem Wójcickim rozmawia Roman Pawłowski, „Duży Format”. Dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 49/857, 17 XII 2009, s. 15.*

³¹ A. Berlińska, *Historia. 20 lat i koniec...*, s. 39.

Naszym celem nie było robienie dożynek z wiejskimi grajkami, ale sztuka „miejska”, nowoczesna, „nasza”. Aby tam zostać, musielibyśmy zrezygnować z robienia teatru i zająć się wiejskimi piosenkami³².

– mówi jedna z członkiń Komuny. W końcu zbyt krótkie pobyty w Ponurzyca (dwa dni w tygodniu) okazały się za krótkie, aby nawiązać relacje. Po wielu nieporozumieniach Komuna opuściła budynek.

Warszawa

W drugiej połowie lat 90. Komuna Otwock zdobyła pierwsze nagrody na festiwalach teatrów alternatywnych. Stała się znana dzięki działalności artystycznej. Przedstawienia były tworzone metodą kreacji zespołowej, wyrażane treści zawsze odzwierciedlały światopogląd twórców. Konsekwencją wspólnego tworzenia była anonimowość działań indywidualnych. W programach do spektakli zaznaczone było grupowe autorstwo – nie wymieniano nazwisk przy konkretnych działaniach. Komuna Otwock nie podawała autorów tekstów, muzyki, reżyserów przedstawień, wszędzie występowała jako zespół. Podobnie kolektywnie sygnowała działania teatralne jedna z grup inspirująca komunardów, która programy i deklaracje ideowe podpisywała „Kolektyw Living Theatre”.

Komuna Otwock wybrała w końcu formę teatru z wyraźnie wydzielonym polem gry i publicznością wygodnie usadzoną na krzesłach. Odbiorca pozostawał bierny, w takich warunkach tworzenie przestrzeni wspólnoty było utrudnione. Jak sobie z tym radzi grupa? Estetyka przedstawień Komuny sprzyja budowaniu intensywnej relacji na polu wykonawca-odbiorca. Erika Fischer-Lichte, pisząc o estetyce performatywności, podkreśla za Maksymem Hermannem aspekt cielesnej współobecności widzów i aktorów w przedstawieniu teatralnym:

Cielesna współobecność oznacza raczej relacje między podmiotami. Widzowie to bowiem równorzędni uczestnicy, którzy biorą udział w grze, powołują do istnienia przedstawienie dzięki swojej fizycznej obecności, percepcji a także dzięki swoim reakcjom³³.

Wspólnota zostaje zatem powołana nawet w sytuacji, gdy widzowie nie wykonują czynności razem z aktorami i nie następuje zamiana ról, relacja wymiennosci – pętla feedbacku sprowadza się do krążącej między obiema stronami energii. Kluczową rolę, jak zauważa badaczka, od-

³² *Był teatr, będą kanapki...*, s. 15.

³³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 47.

grywa tu rytm. W przedstawieniach Komuny Otwock był on niezwykle silnie akcentowany. Sceniczne działania Komuny, oparte na prostych schematach choreograficznych, były silnie zrytmizowane i zgeometryzowane (geometryzacji ulegał tor, po jakim poruszali się „aktorzy” – okrąg, linia kwadratu, linie proste z jednego krańca sceny do przeciwległego). Te same sekwencje ruchowe były wielokrotnie powtarzane. Rytmizacji podlegał także podawany tekst, bardzo często był on skandowany. Działo się tak za sprawą warstwy muzycznej przedstawienia, która wybijała się na pierwszy plan – była agresywna, głośna, pulsująca, natarczywa, wyznaczała rytm działań ruchowych wykonawców i podawania tekstu. Muzyka stwarzała dynamikę rytmiczną spektaklu, dlatego też forma teatralna Komuny często przypominała koncert. Rytm stanowił, zgodnie z założeniami estetyki performatywności, zasadę energetyczną, odczuwało się go całym ciałem, to dzięki niemu krążyła energia i powstawała wspólnota w sytuacji przedstawienia teatralnego. Aktywność widzów dotyczyła procesów cielesnych, to ciało odbierało wrażenia.

Częsta repetycja sekwencji ruchowych eksponowała cielesność wykonawcy. Podobną funkcję spełniały intensywne działania fizyczne. Wykonawcy eksponowali i poddawali próbom, niekiedy niebezpiecznym, własne ciało. Komunardzi kreowali sytuację, podczas których mogło nastąpić zagrożenie ciała, np. poprzez utratę równowagi i upadek. Duże napięcie pojawiało się, gdy wykonywano akrobatyczne czynności na linach zawieszonych na rusztowaniach podczas spektaklu *Trzeba zabić pierwszego boga*. Równie ryzykowne było utrzymywanie równowagi na równoważniach czy podnoszenie i dźwiganie innych wykonawców (*Perechodnik/Bauman*) oraz ruch polegający na upadaniu na ziemię z pozycji stojącej czy klęczącej (*Design/Gropius*). Podkreślone zostało w ten sposób zmęczenie, wyczerpanie ciała. W takich działaniach eksponowana była materialność ciała wykonawców, uwaga widza skierowana została na indywidualną fizyczność wykonawcy.

Tak kreowany kształt widowiska, jak powiedziałyby Erika Fischer-Lichte, sprzyjał budowaniu wspólnoty. Była ona budowana poprzez skupienie widza na cielesności wykonawcy, potrafiła się z nim utożsamić poprzez podobne odczuwanie ciała. Rytm, który powoływany był na scenie, przenikał i zagarniał również przestrzeń odbiorcy i był odczuwalny wspólnie. Zarówno rytm działań fizycznych, skandowanego tekstu, jak i migających świateł, zmieniających się obrazów projekcji multimedialnych, muzyki – to, co wyróżnia formę sceniczną Komuny

Otwock, to przenikanie się różnych sposobów ekspresji i połączenie ich w obrębie jednej realizacji. Były to działania należące tradycyjnie do różnych dziedzin twórczości – koncertu, multimediów, sztuki instalacji, tańca, sztuki performansu.

Jednak tego rodzaju oddziaływanie na widza nie zawsze sprzyja budowaniu wspólnoty, gdyż zaburza ten proces mało czytelne przekazanie komunikatu. Magdalena Gołaczyńska o *bez tytułu* pisze:

Kontakt z drugą osobą może być tak pozorny jak ten, który nawiązują z publicznością wykonawcy z Komuny Otwock – bezpośrednie zwroty nie wystarczają, aby rozpocząć rozmowę. Komunikat zostaje nadany zbyt szybko, żeby powstała rzeczywista sytuacja komunikacyjna³⁴.

Pomimo różnicy między sytuacją parady (podczas której widz zapraszany był do współdziałania z wykonawcami) i modelu przedstawienia z widownią usadzoną w wyodrębnionej przestrzeni, w obu przypadkach, jak pokazuje Fischer-Lichte możliwe jest powołanie sytuacji wspólnoty. W obu działaniach kreowana jest sytuacja, podczas której to, co estetyczne, miesza się z tym, co społeczne.

Podsumowując dwadzieścia lat działalności, Komuna Otwock stwierdziła, że „największą wartością jest grupa, która powstała”³⁵. Trwanie wspólnoty jest wartością samą w sobie. W międzyczasie Komuna przeobrażała się, zmianie uległy wyznawane przekonania – od afirmacji po zanegowanie możliwości rewolucji pojmowanej jako realne wpływanie na przemianę społeczną. Kolektyw trwał, przestrzenie działań zmieniały się. Zmiany otoczenia wpływały na różne typy relacji, sposoby komunikowania, w końcu na cele wspólnoty. Punkt wyjścia stanowiła ekspresja właściwa subkulturom młodzieżowym i wzory estetyczne teatrów kontrkultury (co przejawiało się w korzystaniu ze środków wypracowanych m.in. przez Bread and Puppet Theatre). W Otwocku kolektyw podjął próbę aktywizowania lokalnej społeczności, była to próba realnego wpłynięcia na kształt otaczającej komunardów rzeczywistości społecznej – prowincjonalnego miasteczka, w którym dominował marazm. Znamienne są tu próby przełamania komunikacji „trzeciego obiegu”, właściwego subkulturom. O ile modelem sytuacji, w której dochodzi do pełnego uczestnictwa i powołania przestrzeni wspólnoty jest opisywana sytuacja koncertu rockowego, to dążenia do kreacji sytuacji włączającej

³⁴ M. Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, s. 90.

³⁵ A. Berlińska, *Historia. 20 lat i koniec...*, s. 45.

otoczenie w pełne uczestnictwo w działaniu były widoczne w przejawach takiej ekspresji, jak: nadawanie audycji radiowych (radio Czosnek nie miało być „typowym” pirackim radiem grającym muzykę niezależną, lecz być współtworzone przez społeczność lokalną poprzez otwartość na poruszanie tematów dotyczących wszystkich mieszkańców), czy wydawanie fanzinu, który przemienił się w dodatek do lokalnej gazety. Sama struktura parady także umożliwiła stworzenie przestrzeni spotkania z „przypadkowym przechodniem” i włączenie go w obręb działań. Te formy ekspresji, czerpane ze wzorów alternatywnych, posiadały w sobie potencjał aktywnego włączenia społeczności z zewnątrz.

Aldona Jawłowska, pisząc o ruchu wspólnotowościowym, określa go mianem utopii realizowanej, tzn. takiej, której cechą jest konkretność, nie jest ona odległa w czasie, lecz osadzona w „tu i teraz”, charakteryzuje ją pojmowanie życia codziennego jako twórczości, budowanie „nowego człowieka”, zaczynając od siebie – „każde działanie konstruktywne, zaprzeczające powszechnie obowiązującym, utrwalonym wzorom przybliży zmianę, a zarazem wzbogaca utopię”³⁶. Naczelne hasło komunardów tamtego okresu brzmiało: „Czyn! anarchię! Rewolucja trwa”. Założenia grupy w kwestii przekształcania przestrzeni lokalnej poprzez działania artystyczne były przekładane na konkretną praktykę. Komuna swoim przykładem świadczyła o tym, że to możliwe – w Otwocku, w którym nic się nie działo, pojawiła się jedna z ważniejszych scen muzyki niezależnej w Polsce, funkcjonowały galeria i radio, pojawiły się przedstawienia plenerowe.

Rozdział anarchistycznych założeń i praktyki nastąpił w Ponurzycy. Tutaj zaczęto wątpić w możliwości przekształcania otoczenia. Odmienna światopoglądowo społeczność lokalna okazała się zamknięta, wręcz wroga. Sposób ekspresji Komuny nie przemawiał. Podjęte próby mówienia językiem mieszkańców Ponurzycy (zorganizowanie dożynek) były nieudolne, nie rozumiano wsi – uroczystość bez obecności księdza została zignorowana. Komuna nie podjęła próby dialogu poprzez działania, w których uwzględniłaby język i potrzeby lokalnych mieszkańców. Zabrakło też czasu (dwa dni w tygodniu spędzane w Ponurzycy) i chęci – nie na takich działaniach zależało wszystkim członkom Komuny³⁷.

Przestrzeń sytuacji przedstawienia teatralnego została przyporządkowana pobytowi komunardów w Warszawie. Ten okres działań

³⁶ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 269.

³⁷ Wnikliwie przyczyny nieporozumień są przedstawione w zebranych przez Agnieszkę Berlińską wypowiedziach komunardów dotyczących m.in. relacji z mieszkańcami Ponurzycy. Zob. A. Berlińska, *Historia. 20 lat i koniec...*, s. 18–75.

Komuny charakteryzuje się przygotowaniem spektakli podejmujących zagadnienia społeczne. Wtedy Komuna wyjaśniała, dlaczego nie będzie rewolucji. Bardzo wymowna była też zmiana nazwy – Komuna Warszawa to już nie jest „anarchistyczna wspólnota działań”. Sytuacja przedstawienia teatralnego opisana została z perspektywy estetyki performatywności. Czwartym, kluczowym dla tej teorii aspektem stała się sytuacja liminalności – chwilowej przemiany widza. Doświadczenie estetyczne było zarazem doświadczeniem progowym, powodującym przemianę. Nie była to przemiana trwała, jaką charakteryzują się rytuały, lecz tymczasowa, oparta w dużym stopniu na zmianach energetycznych, motorycznych ciała, pojawianiu się emocji i uczuć u widza. Komunardzi zdawali sobie sprawę z tego, że za pomocą teatru nie są w stanie dokonać trwałej przemiany rzeczywistości społecznej, ale też już do tego nie dążyli. Raczej analizowali, przedstawiali mechanizmy rządzące człowiekiem i społeczeństwem.

Emilia Adamiszyn

**The Space of Communion of *The Commune Otwock*
(an Anarchist Group and an Alternative Theatre)**

The Commune Otwock is a group that evolved from an anarchist group to a well-known alternative theatre. The problem of communion is essential both for the alternative culture and the alternative theatre. An individual can realise himself/herself within alternative communities by creating space for a particular lifestyle, which differs from the lifestyle of the majority. In theatre communion with a viewer is achieved by artistic means. The most important postulate of the Otwock group is widening of the space of communion in the local communities and presenting their own views. The author describes the means of expression used by the group and the way the communicational situation is created. The examples of “communicative situations” include rock concerts, a fanzin, an independent radio station, happenings, parades or theatre performances.