

Magdalena Gołaczyńska

Uniwersytet Wrocławski

## Międzynarodowe Festiwale Teatru Otwartego. Wrocław jako forum dla Europy

„Okolo połowy lat 60. Wrocław, z teatralnej do niedawna prowincji, staje się w bardzo niedługim czasie jednym z najbardziej żywych i najbardziej oryginalnych – bez cienia przesady – ośrodków europejskiego teatru”<sup>1</sup>. Powstały wówczas znakomite przedstawienia zarówno w teatrze eksperymentalnym (*Księżę Niezłomny* w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, *Ruch* w Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego), studenckim (*Szewcy* w reżyserii Włodzimierza Hermana w „Kalamburze”), jak i w teatrach dramatycznych (*Jak wam się podoba* w reżyserii Krystyny Skuszanki w Polskim i *Stara kobieta wysiaduje* wystawiona przez Jerzego Jarockiego – we Współczesnym). Stolica Dolnego Śląska była również miastem trzech festiwali teatralnych, wykreowanych na fali popaździernikowej eksplozji festiwalowej: Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, Ogólnopolskich Spotkań Teatru Jednego Aktora (późniejsze WROSTJA) oraz Międzynarodowego Festiwalu Festiwali Teatrów Studenckich. Wrocławski teatr podniósł się dosłownie i metaforycznie z gruzów w ciągu zaledwie kilkunastu lat. W 1945 r. w zniszczonym mieście rozpoczął działalność tylko Teatr Miejski, w jedynym ocalałym gmachu Opery. Wrocław – największe miasto „odzyskane” – był później promowany jako wizytówka Ziem Zachodnich.

Studencki Teatr „Kalambur”, potem Ośrodek Akademicki „Kalambur” wreszcie Ośrodek Teatru Otwartego ZPR „Kalambur” działał we Wrocławiu 36 lat. Został założony jako amatorski kabaret studencki przez Bogusława Litwińca (fizyka) i Eugeniusza Michaluka (polonistę) w 1958 r. Twórcy pracowali w prywatnych mieszkaniach i w studenckim klubie „Pałacyk”, w poniemieckim pałacu Schaffgotchów. W okresie festiwalowym zespół przeniósł się na ul. Kuźniczą 29 do przestrzeni z własną sceną studyjną i widownią

na 100 miejsc. Przy teatrze działały Scena Dramatu i Scena Poezji, gdyż kolaże poetyckie były właśnie specjalnością „Kalamburu”, jak i całego polskiego ruchu studenckiego. Zespół tworzył w środowisku młodzieży akademickiej oraz młodej inteligencji, współkreując i inspirując nurt tego teatru. Wrocław oraz inne miasta akademickie miały już wówczas studencką widownię, bardzo dobrze przygotowaną do odbioru teatru awangardowego. Od 1967 r. „Kalamburowcy”, z Bogusławem Litwińcem na czele, zaczęły organizować Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich, który stał się największą i jedyną tego rodzaju imprezą w Polsce oraz krajach tzw. bloku wschodniego.

Określenie „sztuka otwarta” i „teatr otwarty” pojawiły się podczas IV Studenckiego Festiwalu Teatru Otwartego w 1973 r., a po dwóch latach Litwiniec ogłosił *21 Przekonań Sztuki Otwartej* – manifest, który podsumowywał program działania dynamicznie rozwijającego się międzynarodowego ruchu. „Teatr otwarty” miał być oryginalnym i uniwersalnym określeniem, które zastępowało dotychczasowe nazwy „teatr młody” i „studencki” (odnoszące się tylko do określonego środowiska) oraz „teatr awangardowy” (kojarzący się z „postawami estetycznymi”). Zdaniem Litwińca sztuka otwarta „osiąga pełnię dopiero w społecznym działaniu”, „uskrzydla się nadzieją na międzyludzką solidarność”, „wybiera nastawienie etyczne przed estetycznym; piękno traktuje w kategoriach sprawiedliwości i dobra”, „sztuka otwarta rezygnuje ze snów o potęgze jej arcydzieł w wieczności, a liczy na przetrwanie w postawach”. Program brzmiał na tyle uniwersalnie, że mógł zostać zaakceptowany także przez artystów zagranicznych. Hasło „tworzyć inaczej, to znaczy żyć inaczej” oraz postulat „twórczej aktywności w każdym obszarze działania człowieka”<sup>2</sup> korespondowały

<sup>1</sup> Kelera (1983: 185).

<sup>2</sup> Litwiniec (1978: 203–204).

kontrkulturą i przekonaniem zagranicznych społeczności alternatywnych<sup>3</sup>. Działaniem „kalamburowców” towarzyszyło pragnienie „otwierania świata wrażliwości moralnej” oraz wiara „optymisty-bojownika” w to „że swoją sztuką odegra rolę stymulatora znieruchomiłych sumień”<sup>4</sup>.

Zespół wrocławski jawi mi się przede wszystkim jako społeczny fenomen kulturowy [. . .] – pisał wówczas Tadeusz Burzyński, krytyk towarzyszący ruchowi – [. . .] Osobliwością „Kalamburu”, jak i całego ruchu teatralnego, nazywanego przez Bogusława Litwińca otwartym, jest odwoływanie się do kryteriów wyróżniających, które nie mieszczą się w kategoriach estetycznych. Nie estetyka, nie repertuar, nie rodzaj sceny, nie forma decyduje o przynależności do rodziny teatru otwartego, lecz – najogólniej określając – postawa twórcza. Decyduje więc kryterium moralne i – w konsekwencji – społeczne<sup>5</sup>.

Przez kilkanaście lat, dzięki zdolnościom organizacyjnym członków „Kalamburu” oraz nawiązanym przez nich kontaktom zagranicznym, wrocławianie mogli systematycznie śledzić najciekawsze osiągnięcia światowego teatru. Festiwal spełniał rolę międzynarodowego forum teatralnego, na którym twórcy z różnych krajów (Europy, obu Ameryk, Afryki i Azji) mieli okazję do wzajemnej konfrontacji idei. Organizowano pokazy spektakli, dyskusje, seminaria a także spotkania warsztatowe z przybyłymi grupami. Festiwal

był jedyną tego typu i na taką skalę imprezą w krajach socjalistycznych i jako taki stwarzał unikalną okazję do szerokiej konfrontacji postaw artystycznych i światopoglądowych młodych twórców żyjących w różnych systemach społecznych. Bardzo przyczynił się też do rozświetlenia polskiego teatru awangardowego za granicą<sup>6</sup>.

Pierwsza impreza w 1967 r. była Festiwalem Festiwali Teatrów Studenckich, czyli przeglądem zwycięzców europejskich festiwali niezależnych. Po sukcesie spotkań postanowiono kontynuować je co dwa lata. W 1969 r. głośno przemówiły zespoły kontestujące, związane z radykalnymi ruchami studenckimi na Zachodzie. Wielkie uznanie zdobył

amerykański Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna ze spektaklem pacyfistycznym *Wołanie ludu o mięso*. Teatr plastyczny, słynący z wielkich, oryginalnych lalek, nie został ze swoim głównym przedstawieniem pokazany w plenerze, ale w ciasnej sali domu kultury – tak zdecydowały władze, obawiające się dynamicznych reakcji widzów<sup>7</sup> – jak wspominał Krzysztof Kucharski, recenzent i wolontariusz. W tym okresie zespoły prezentowały nowy sposób pracy nad przedstawieniem – improwizowane kreacje zbiorowe, wyrastające z przekonania, że „to, co zbiorowe to suma, czy wręcz iloczyn działań jednostkowych”<sup>8</sup>. W Polsce ów styl pracy Konstancy Puzyna trafnie nazwał „pisanem na scenie”. Rodzimi i zachodni twórcy swoje scenariusze pisali więc na deskach teatralnych, a nie za biurkiem dramaturga, równocześnie reżyser przestawał być dyktatorem, a pozostawał „stymulatorem” (określenie Litwińca) widowiska. Tak powstała np. pokazana we Wrocławiu *Czerwona strefa* André Benedetto z Nouvelle Compagne z Awinionu, prezentująca osobisty stosunek twórców do angażującego ich tematu.

W latach 70. odbyły się cztery edycje festiwalu, w cyklu dwu- a potem trzyletnim, mniej i bardziej udane pod względem artystycznym, co było nieuniknione w przypadku tego rodzaju teatralnego nurtu.

Ruch teatrów studenckich i „niezależnych” rozwija się rytmem nerwowym, impulsy są krótkie, wczorajszy rozkwit dziś już bywa wędnięciem i niczego to nie mówi o jutrze. Taka jest może cena wrażliwości na aktualność, na atmosferę polityczną, na to, co wisi w powietrzu<sup>9</sup>

pisal Puzyna po trzeciej, niezbyt ciekawej edycji. Organizatorzy zmieniali zarówno formułę, jak i nazwę imprezy – Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich przerodził się w Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego (w związku z popularyzacją nazwy ruchu), a na koniec w Międzynarodowe Spotkania Teatru i Sztuki Otwartej.

III Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich odbył się w październiku 1971 r. pod hasłem „Młody teatr głosem postępu”. Prezentowane wtedy spektakle dowiodły, że upowszechniły się już i zdewaluowały określone środki techniczne oraz sposoby robienia teatru „na nową

<sup>3</sup> Jawłowska (1988: 21).

<sup>4</sup> Litwiniec (1978: 204).

<sup>5</sup> Banachowska (1982: 57).

<sup>6</sup> Semil, Wysińska (1990: 414–415).

<sup>7</sup> Lisowska-Kopeć (1998: 20).

<sup>8</sup> Raczak (1997).

<sup>9</sup> Puzyna (1971).

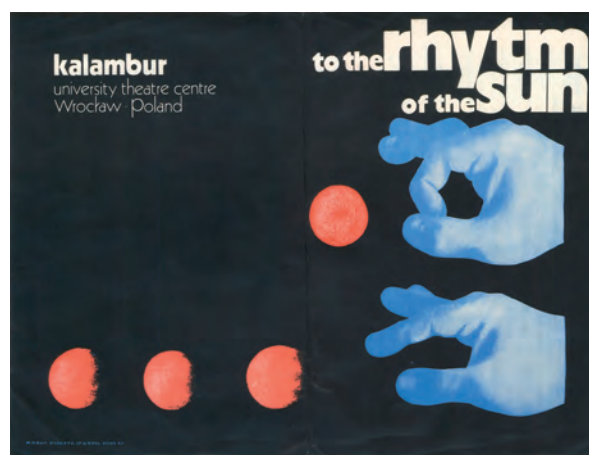
modłę”. Rozwiązania dawniej nowatorskie przynosiły często nieudane efekty.

Tak więc już w przepisany nieco uniformie wielu zespołów znalazła się kreacja zbiorowa, i improwizacja – z reguły fiksowana na próbach jako narzędzie kreacji zbiorowej i oczywiście programowa rejterada ze sceny pudełkowej – kształtowanie zatem własnej przestrzeni działań w różnych wariantach „scenowidowni”; i rozmaicie realizowane próby zacierania granicy między zespołem a jego gośćmi – wciąganie zatem widowni już nie w „grę” nawet, ale po prostu (intencjonalnie) we współlistnienie człowieka „wspólnoty”; i wędrowanie razem z widzami, przeważnie bez wyraźnej potrzeby; i szpikowanie chudych tekstów kreacji zbiorowej pantomimą, przy współudziale także własnych zespołów muzycznych; nadto obfitość efektów świetlnych (moda na światło „psychodeliczne”) i audiowizualnych; nadto szczególne poczucie rytmów celebrowanych już „kręćkowo” w monotonnym rytuale. Cała ta wszakże rekwizytornia „młodego teatru” już coraz rzadziej stała się bronią naprawdę ostrą i skuteczną<sup>10</sup>.

Wśród najciekawszych spektakli tej edycji wymienić należy: *Komunę* nowojorskiej Performance Group Richarda Schechnera, ostrą krytykę amerykańskiej historii, oraz *Grę* – dowcipne improwizacje zbiorowe Els Joglars, zespołu mimów z Barcelony. Interesujące okazały się przedstawienia polskie, reprezentujące nurt teatru zaangażowanego: przejmujące *Spadanie* Teatru STU z Krakowa, na motywach poematu Tadeusza Różewicza, które ukazało „kompletną dewaluację obiegowych idei, nawet tych do niedawna młodym ludziom bardzo bliskich”<sup>11</sup>; pamiętne *Jednym tchem* Teatru Ósmego Dnia, inspirowane poezją Stanisława Barańczaka – pozornie optymistyczny reportaż ze stacji krwiodawstwa (stacja to „symbol systemu eksploatacji, który stopniowo, lecz nieubłaganie zabija ludzi wypompowując z nich krew-życie”)<sup>12</sup> oraz *W rytmie słońca* Kalamburu, wpisane po latach na listę „dwunastu apostołskich wypowiedzi polskich teatrów studenckich”<sup>13</sup> (il. 1, 2). W warstwie słownej spektakl Litwińca był kolażem poezji Urszuli Kozioł, głównie fragmentów poematu *W rytmie*



Il. 1 Jan Sawka, okładka programu do spektaklu *W rytmie słońca* Teatru Kalambur, 1970. Archiwum Teatru Kalambur



Il. 2 Jan Jaromir Aleksion, plakat do spektaklu *W rytmie słońca* Teatru Kalambur, 1974. Archiwum Teatru Kalambur

*słońca* (1968), uzupełnionych jeszcze kilkunastoma innymi utworami lirycznymi, dopisanymi przez autorkę „na scenie”. Jak napisał Tadeusz Nyczek:

[człowiek] pokazany dramaturgicznie od narodzin do symbolicznej śmierci, przeprowadzony został przez

<sup>10</sup> Kelera (1983: 311).

<sup>11</sup> Kozakowski (1998: b.n.s.).

<sup>12</sup> Jawłowska (1988: 67).

<sup>13</sup> Kozakowski (1998).





Il. 3 Fotografia ze spektaklu *W rytmie słońca* Teatru Kalambur. Fot. Natalia Orłowska. Z archiwum Teatru Kalambur

piekło i niebo cywilizacji, przez dobro i zło, rozczarowanie gorycz, wzloty i upadki. Ów niemalże współczesny moralitet, „everyman” XX wieku, otrzymał w teatrze formę doskonale adekwatną: na poły recytowanej, na poły śpiewanej „mszy ludzkiej”, drogi krzyżowej i musicalu jednocześnie<sup>14</sup>.

Według Lisowskiej w spektaklu „postawiono na prawdę bezpośrednią, na ekspresję aktora, który wychodził na scenę w noszonych na co dzień dżinsach, boso, posługując się przede wszystkim ciałem i głosem, grając bez pomocy specjalnych rekwizytów i bez malowanych dekoracji”<sup>15</sup> (il. 3, 4).

*W rytmie słońca* i wcześniejszy *Futurystykon* (1967, reż. Włodzimierz Herman), montaż polskiej poezji futurystycznej, uznawano za szczytowe osiągnięcia tzw. teatru poezji. Tym mianem określano przedstawienia teatralne kreowane na podstawie liryki, często wykorzystywanej przez teatr otwarty.

<sup>14</sup> Nyczek (1975: 43).

<sup>15</sup> Banachowska (1982: 44).

Z tekstów niedramatycznych poezja jest może najbardziej sceniczna. Operując skrótem, skojarzeniem, metaforą wieloplanowością znaczeń i wieloznacznością słów, zostawia aktorowi duży, kuszący jako zadanie luz interpretacyjny. Pozwala ponadto na bezpośrednią i bardzo osobistą wypowiedź emocjonalną [...] Rzadko kto pisze wiersze dla zarobku [...] Wiersz, dobry wiersz, zachował jeszcze coś z osobistej prawdy autora, coś z wewnętrznej konieczności, która zmusza do wypowiedzi – takiej właśnie, niepowtarzalnej, autentycznej. Teatr otwarty [...] dąży do prawdy. Może dlatego wyczuwa w poezji swego sojusznika<sup>16</sup>.

Jesienią 1973 r. Festiwal Teatru Otwartego poszerzył formułę, przyjmując hasło przewodnie: „Młody teatr wobec swojego miejsca i czasu”. Wystąpił wówczas m.in. Odin Teatret z Danii, prowadzony przez Eugenia Barbę, stażystę Grotowskiego, uznanego za niewiernego, a zarazem najbardziej twórczego ucznia. Odin pokazał *Dom mego ojca*,

<sup>16</sup> Puzyna (1975: 125–126).



Il. 4 Autor nieznan, fotografia ze spektaklu *W rytmie słońca* Teatru Kalambur. Archiwum Teatru Kalambur

spektakl „dedykowany Dostojewskiemu”, w którym wątki z życia i powieści pisarza przeplatały się z osobistymi doświadczeniami twórców. Jedną z legend wrocławskiego festiwalu stało się przedstawienie *Zapiski ślepego* japońskiego teatru Tenjo Sajiki. Aktorzy „kojarząc elementy swojej tradycji narodowej z wybuchową »nowoczesnością« [...] prowokowali bójki z widzami, wieszali się na wiadukcie kolejowym [...], omalże wyskakiwali z okien, komponowali całe serie symultanicznych happeningowych »zdarzeń«, ekwilibrystyki i akrobacji na wszystkich poziomach sceny i dwupiętrowej widowni”<sup>17</sup> (w Teatrze Polskim). Podczas swoich występów w Warszawie Japończycy rozebrali widza-kobietę na widowni, niszcząc jej ubranie, za co poszkodowana pozwała organizatorów Festiwalu do sądu. Na czwartym festiwalu odbyło się też spotkanie Jerzego Grotowskiego z uczestnikami oraz gośćmi imprezy (twórca ten od trzech lat nie udzielił był żadnego wywiadu). Teatr Laboratorium zaprezentował *Apocalypsis cum figuris* w ramach imprez towarzyszących.

<sup>17</sup> Kelera (1983: 314).

Piąty festiwal, w 1975 r., zaplanowany jako podsumowanie poprzednich edycji, miał być już ostatni. Zaproszono wielu uczestników poprzednich imprez, w tym grupy nieznane we Wrocławiu, starając się zaprezentować jak najbardziej różnorodne kierunki poszukiwań. Przyjechało ponad trzydzieści zespołów, ale zaledwie jedna czwarta miała cokolwiek do zaproponowania. „Zaznaczyła się komercjalizacja dokonań młodego teatru, który spontaniczność i szczerość przekazu zastąpił efektowną formą. To co dla odkrywców nowego teatru lat 60. było misją, dla ich następców stało się tylko modą”<sup>18</sup>. Wśród nielicznych docenionych przez recenzentów przedsięwzięć wymienić należy spektakl *Inuk* islandzkiego Theater National z Reykiawiku (smutna opowieść o kresie kultury Eskimosów), a także przedstawienia polskie, np. *Retrospektywę* łódzkiego Teatru 77 (obraz PRL-owskiej, koszmarnej rzeczywistości)<sup>19</sup>.

Nowością stały się regularne, codzienne spektakle i akcje uliczne, które pojawiały się także i w latach następnych.

<sup>18</sup> Czarnowska, Magowski (1987: 35).

<sup>19</sup> Lisowska-Kopeć (1998: 23).





Il. 5 Jan Jaromir Aleksion, plakat VII Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego. Archiwum Teatru Kalambur

W owych czasach stanowiły one w Europie modę festiwalową, a w Polsce ważną alternatywę wobec pochodów oraz innych manifestacji socjalistycznych. Przechodnie przyjmowali z radością owe okazje zbiorowego, wesołego świętowania. Litwiniec podkreślał, że w teatrze zachodnim wywodziły się one z potrzeby oszczędzania, ponieważ teatr uliczny był niskobudżetowy. Wspominał on wrocławski występ Welfare State z Wielkiej Brytanii, który kosztował organizatorów kilkanaście wywrotek piachu, liny i brygadę straży pożarnej<sup>20</sup>.

Ogłosivszy oficjalny koniec festiwalu, „Kalamburowcy” zorganizowali przyjęcie z wódką i bigosem, podczas którego rozdali sto medali dla „najwytrwalszych” uczestników oraz obserwatorów wrocławskiej imprezy. W 1978 r. animatorzy podjęli jednak trud przygotowania imprezy, w całości nowej formule, jako Spotkania Teatru i Sztuki Otwartej: Integracja-Kooperacja-Prezentacja. Zrezygnowano

ze współzawodnictwa na rzecz współpracy. W założeniu przedsięwzięcie miało być

manifestacją wszelkich rodzajów sztuki współczesnej integrującej się z takimi formami społecznej działalności, dla których przyjęła się już nazwa „kultury czynnej” – w wydaniu jednak nielaboratoryjnym! Przeciwnie: w wydaniu „ulicznym”, masowym i maksymalnie „otwartym” [...] – różnym więc, a może nawet opozycyjnym (?) wobec formuły Grotowskiego<sup>21</sup>

który odszedł już od teatru przedstawień.

Pierwsza, dziesięciodniowa część integracyjna, obejmująca spotkania robocze, wspólne ćwiczenia twórców z różnych zespołów oraz występy uliczne, odbywała się w Oleśnicy. Wyróżniła się tam warszawska Akademia Ruchu, specjalizująca się w akcjach plenerowych. „Prezentacja” to część najbliższa tradycyjnym formułom festiwalowym – obok

<sup>20</sup> Tyska (1998: 221).

<sup>21</sup> Kelera (1983: 317).

dotychczasowej grupy współpracujących twórców pojawiło się kilka zespołów teatralnych, które pokazały swoje nowe, aktualnie grane przedstawienia. Dominowały widowska wyrastające z nurtu teatru ludycznego. Ulubieńcem wrocławskiej publiczności został Boleslav Polivka z czeskiego Divadlo na Provazku. „Była to czysta, ale inteligentna zabawa oparta na gagach z comedii dell’arte, zagrana z fantazją”<sup>22</sup>. Nowa formuła Litwińca okazała się nie do końca trafiona, wątpliwości budziła zwłaszcza część „Integracja” o niejasno sprecyzowanych celach działania. Dlatego też podczas następnych spotkań w 1981 r., odwrócono kolejność etapów (il. 5).

Ale jesienią 1981 r. w okresie II Spotkań

Wrocław nie żył festiwalem. Ulica miała swoje widowska. Ludzie gromadzili się tłumnie wokół samochodów dostawczych z napisem Solidarność, uzbrojonych w aparaturę odtwarzająco-głośnikową i słuchali kabaretu Pietrzaka, skeczów Fedorowicza, Zaorskiego [ . . . ] Było karnawałowo jakby<sup>23</sup>.

Jednak tradycja festiwalowa MSTO przetrwała trudne czasy, a podczas stanu wojennego rozwinął się w regionie znakomity Międzynarodowy Festiwal Teatru Ulicznego w Jeleniej Górze, wyrosły z teatru otwartego.

Teatr plenerowy stopniowo jest postrzegany jako jeden z najlepszych rodzajów wymiany kulturowej. Jego koncentracja na wizualnej raczej, niż słownej komunikacji ułatwia problemy językowe, dlatego też przekaz staje się bardziej uniwersalny. Ponieważ teatr ten bywa znacznie bardziej mobilny, można go łatwiej transportować samolotami oraz wystawiać w miejscach bez teatralnych udogodnień [ . . . ] Wreszcie, jeśli wykorzysta się współuczestnictwo publiczności, teatr uliczny może doprowadzić do bezpośredniej kulturowej interakcji<sup>24</sup>.

W sumie w latach 1967–1993, podczas zorganizowanych dziesięciu edycji festiwalu i spotkań sztuki otwartej, Wrocław odwiedziło 177 teatrów. „Towarzyszyli im dziennikarze i krytycy (np. w 1978 r. było ich blisko 100), którzy promowali miasto nad Odrą na całym świecie”<sup>25</sup>. Zdaniem profesora Janusza Deglera, teatrologa i wieloletniego wiodzącego spotkań „Festiwale Teatru Otwartego: 1. były enklawą

wolności; 2. umacniały poczucie wspólnoty; 3. budziły nadzieję (i wiarę), że dzięki teatrowi można zmieniać świat”<sup>26</sup>.

## Bibliografia

- Burzyński 1982 = Tadeusz Burzyński, „Z doświadczeń kreacyjnych »Kalamuru«”, w: *Ośrodek Teatru Otwartego Kalamur*, red. Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.
- Czarnowska, Magowski 1987 = Anita Czarnowska, Tomasz Magowski, „Wrocławskie festiwale, czyli zamknięty krąg otwartego teatru”, w: *Studenckie festiwale teatralne w Polsce*, red. Anita Czarnowska, Andrzej Domagalski, Tomasz Magowski, Zrzeszenie Studentów Polskich, Kraków 1987: 34–35.
- Degler 2015 = Janusz Degler, *Festiwal Sztuki Otwartej*, korespondencja własna z dnia 22 grudnia 2015.
- Jawłowska 1988 = Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr: studencki ruch teatralny*, Wydawnictwo PIW, Warszawa 1988.
- Jodłowski 1982 = Marek Jodłowski, „Nie przeszkadzać, kontemplacja”, *Odra*, 7–8 (1982): 84.
- Kaletowa 2014 = Lena Kaletowa, „Festiwale”, w: *Kalamur 1957–2014*, red. Krystyna Kawczak, Mira Nikodemka, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2014.
- Kelera 1983 = Józef Kelera, *Wrocław teatralny 1945–1980*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1983.
- Kozakowski 1998 = Kozakowski Tadeusz (red.), Litwiniec Bogusław, Tadeusz Nyczek, Lech Śliwonik, *12 apostoelskich wypowiedzi polskich teatrów studenckich*, Wrocław 1998 [broszura opublikowana z okazji czterdziestolecia „Kalamuru”].
- Kucharski 1998 = Krzysztof Kucharski, „Odpryski z moich osobistych spacerów po otwartych festiwalach”, w: *Teatr Kalamur*, red. Elżbieta Lisowska-Kopeć, Wrocław 1998.
- Lisowska 1982 = Elżbieta Lisowska, „Z dziejów Teatru i Ośrodka »Kalamuru«”, w: *Ośrodek Teatru Otwartego Kalamur*, red. Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.
- Litwiniec 1978 = Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1978.
- Litwiniec 1982 = Bogusław Litwiniec, „Otwarty teatr działania”, w: *Ośrodek Teatru Otwartego Kalamur*, red. Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.

<sup>22</sup> Lisowska-Kopeć (1998: 23).

<sup>23</sup> Jodłowski (1982: 84).

<sup>24</sup> Mason (1992: 213).

<sup>25</sup> Kawczak, Nikodemka (2014: 101).

<sup>26</sup> Degler (2015: 1).

- Litwiniec 1994 = Bogusław Litwiniec, „Miejsce nieteatralne – przestrzeń nowej kultury”, w: *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tyszka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1994.
- Mason 1992 = Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Routledge, London – New York 1992.
- Nyczek 1975 = Tadeusz Nyczek, „Poezja w teatrze”, w: *Teatr a poezja. „Sztuka Otwarta”*, Biuro Wydawnictw AOT „Kalambur”, Wrocław.
- Puzyna 1971 = Konstanty Puzyna, „Zmierzch kontestacji”, *Polityka*, 46 (1971).
- Raczak 1997 = Lech Raczak, wypowiedź o kreacji zbiorowej, informacja własna (1997).
- Semil, Wysińska 1990 = Małgorzata Semil, Elżbieta Wysińska, *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa 1990.

## Summary

### International Festivals of the Open Theatre. Wrocław as a forum for Europe

In the middle of the 1960s, Wrocław became one of the most original provincial centres of European theatre. It was thanks to organization of the International Festival of the Open Theatre created by Bogusław Litwiniec and the artists from Student Theatre “Kalambur”. Wrocław was a forum of the artistic exchange between the communist East and the counter-culture West. What is more, it became an enclave of freedom during the festival. The paper presents the ideas of the festival (open art), its editions from the 1960s and 70s, and the best performances — both from Poland and abroad.