

Prosto i z krzykiem

DARIUSZ KOSIŃSKI

Był naznaczony doświadczeniami bojowej kontrkultury i utopijnej wspólnoty szlachetnego humanizmu. Czyli tego, co dziś zbywa się ironią i zamienia w przewrotny mem.

SPÓR LECHA RACZAKA z JERZYM GRO-towskim, który eksplodował w roku 1980, to może jedna z najważniejszych dyskusji w polskim teatrze ostatniego półwiecza. Podobno obaj spotkali się po latach, gdy czasy i punkty widzenia się zmieniły, a emocje zastygły w zrozumienie. Nie wiemy, o czym rozmawiali. I już się nie dowiemy. 17 stycznia Lech Raczak – założyciel i wieloletni lider Teatru Ósmego Dnia, jedna z najświatlejszych postaci polskiego teatru – zmarł w Poznaniu w wieku 74 lat.

Echo tamtych sporów i tamtej rozmowy wróciło na scenę wraz z przedstawieniem „Ach, jakże godnie żyli”, które Marcin Liber zrealizował w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Choć jego premiera odbyła się 23 listopada 2019 r., to potem w prezentacjach nastąpiła długa przerwa. Kolejne pokazy, nazywane popremierowymi, zaplanowano dopiero na styczeń 2020 r. Śmierć dopisała przedstawieniu inne, żałobne znaczenia.

Reakcją na to, co stało się 17 stycznia, jest scena, w której grający Raczaka Michał Czachor mówi krótki monolog – cytując z wypowiedzi artysty z 2011 r. Dobiegłszy 65 lat, reżyser zdaje sobie sprawę, że czasu jest mało i trzeba planować dokładniej, co zostało do zrobienia. Coraz cichszym głosem wymienia teksty, które chciałby zrealizować. Urywa, oświetlając go światło gaśnie, a sceniczna Ewa Wójciak (Anna Ilczuk) mówi: „Leszek, k..., za wcześniej”. Scena jest prosta, ale chwyta za gardło, jak każda opowieść o niezrealizowanych planach. W 2011 r. Raczak obliczał, że ma jeszcze jakieś 10 lat aktywności artystycznej. Nie dostał nawet tyłu.

Własnym głosem

Ostatnie przedstawienie Lecha Raczaka, jakie widziałem, to jego autorski monolog „Podróże przez sny. I powroty”. Mówił szeptem, bo choroba nie pozwalała mu

podnosić głosu. Ale jak zawsze mówił w sposób sobie właściwy, z ciepłym a ironicznym humorem. Przenikliwy i spokojny, jakby wciąż zauroczony złożonością życia, nie miał w sobie nic z legendy i na pewno nic z kombatanta. Gdyby ktoś nie wiedział, że słucha postaci historycznej, uosabiającej jedną z najchwalebniejszych kart polskiego teatru i jego walki o wolność, może nigdy by się tego nie domyślił.

Marcin Liber w swoim spektaklu tę „kartę” Raczaka przypomina ze skrupulatnością kronikarza. W 1964 r. grupa osiemnastoletnich zaledwie studentów polonistyki UAM zakłada studencki Teatr Ósmego Dnia. W 1967 r., za pośrednictwem Zbigniewa Osińskiego, nawiązują kontakt z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego i pod jego wpływem zmieniają radykalnie swój sposób pracy. Dzięki temu są gotowi, by w 1968 r. własnym głosem podjąć teatralną krytykę sytuacji politycznej w Polsce.

Od udziału w protestach studenckich zaczęły się dzieje zespołu uznawanego za najbardziej radykalnie polityczny teatr nie tylko tamtych czasów. Ich „szlak bojowy” znaczyły nie tylko kolejne legendarne dziś spektakle: „Jednym tchem” (1970), „Przecena dla wszystkich” (1977), „Ach, jak godnie żyliśmy” (1979), ale także kolejne prześladowania, łącznie ze sfingowanym procesem pod absurdalnymi zarzutami. W stanie wojennym stopniowo pozbawiani możliwości działania, występujący w kościołach, w końcu zmuszeni do emigracji, stali się bodaj najważniejszym znakiem teatralnego sprzeciwu.

Po 1989 r. wrócili do Polski i wznowili działalność w zmienionej sytuacji. Po kilku latach doszło do bolesnego rozpadu – Lech Raczak odszedł z zespołu, którym kierowała odtąd Ewa Wójciak. On sam w 1993 r. powołał Festiwal Malta, który po dziewięciu latach też mu zabrano. Był

kierownikiem artystycznym Teatru Polskiego w Poznaniu (1995-98), reżyserował w teatrach instytucjonalnych i we własnym niezależnym zespole Orbis Tertius. Chyba najlepiej czuł się u Jacka Głomba w Legnicy, gdzie zrealizował m.in. „Marata/Sade’a” Petera Weissa (2008) czy znakomity „Czas terroru” według „Róży” Stefana Żeromskiego (2009) – spektakle, w których podejmował temat walki o wolność, jej kosztów i ambiwalencji.

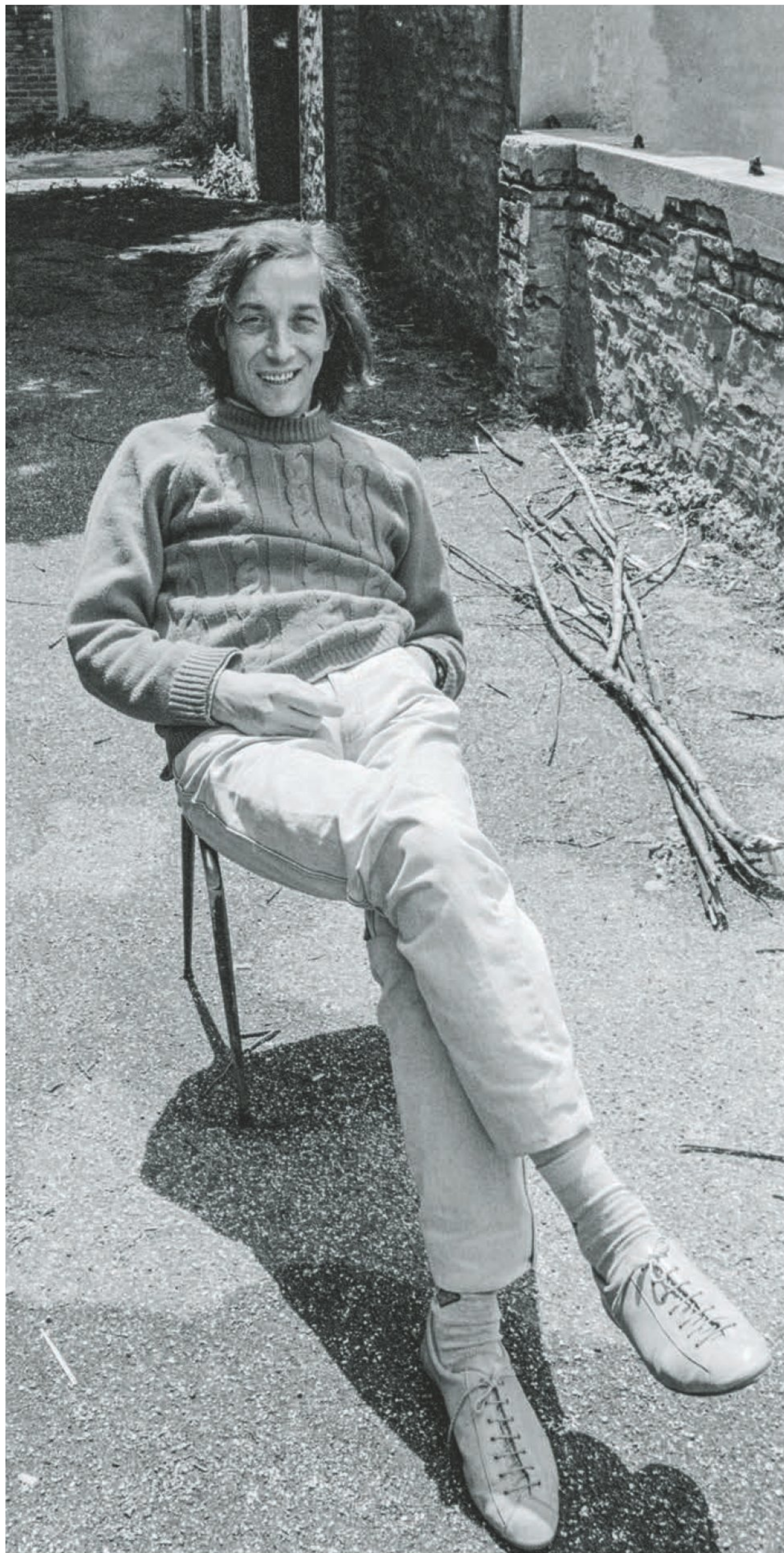
Oglądając te przedstawienia miałem wrażenie, że są rozliczeniem z własnym zaangażowaniem, z bojową przeszłością. Ale Raczak nie przestał być też komentatorem aktualnych wydarzeń. Był chyba pierwszym twórcą, który zrealizował przedstawienie odnoszące się wprost do katastrofy smoleńskiej, jej przyczyn, skutków, potencjalnych znaczeń. Choć jego tytuł „Spisek smoleński” (2014) mógł wydawać się prowokacją, to spektakl był daleki od plakatowej jednoznaczności. Raczak nie przyznawał w nim racji wyłącznie jednej ze stron politycznego sporu, który wokół Smoleńska trwał. Szedł jak zawsze własną drogą.

Będąc twórcą języka scenicznego, który na długo ukształtował estetykę i politykę teatru studenckiego, w swoich dojrzałych przedstawieniach zdołał wzbogacić go w takim stopniu, że właściwie całkowicie go przekształcił. Nie da się jednak powiedzieć, że był reżyserem szczególnie cenionym – szanowany bardziej ze względu na dawne zasługi i autorytet, nie należał do tych, których przedstawienia przykuwają szczególną uwagę. Może dlatego, że zawsze obecny był w nich cień (blask?) teatralnych wiar lat 70. Naznaczone doświadczeniami bojowej kontrkultury, stały w centrum żywego człowieka reagującego całym sobą i zawsze jakoś zakorzenionego w utopijnej wspólnocie szlachetnego humanizmu, który dziś zbywa się ironią i zamienia w przewrotny mem.

Para-ra-ra

Pod koniec lat 70., wraz z coraz wyraźniej widocznym rozpadem systemu, maskowanym rosnącą falą represji, narastała niezgoda Raczaka na artystyczne i ideowe wybory Grotowskiego oraz na flirt, jaki nawiązał z władzami w drugiej połowie lat 70.

Eksplzja nastąpiła w jednym z najbardziej gwałtownych ataków w dziejach polskiego teatru: pamflecie „Para-ra-ra”, który Raczak opublikował na łamach



JOANNA HELANDER / OŚRODEK KARTA

„Dialogu” w lipcu 1980 r. Bezpardonowo zaatakował Grotowskiego realizującego wówczas (przy potężnym państwowym wsparciu) swój antropologiczny projekt Teatr Źródeł. Zarzucał mu eskapizm, ślepotę lub udawanie, że nie widzi, co dzieje się wokół, w kraju rozpadającego się gierkowskiego dobrobytu i „ścieżek zdrowia”, które władza „ludowa” urządzała zbuntowanym przeciwko niej robotnikom.

Grotowski, idąc za swoją „pokusą główną”, rzeczywiście poszedł wtedy na daleko idące kompromisy. W zamian za państwowe dotacje na swoje programy stał się twarzą potwierdzającą na świecie kulturalne zaangażowanie i artystyczną wolność, jaką mieli się jakoby cieszyć artyści w PRL-u. Jego wypowiedzi publikowała „Trybuna Ludu”, a on i jego aktorzy otrzymywali państwowe odznaczenia. I ani słowem nie wspominali o represjach, jakie spotykały dawnych sojuszników.

Pamflet Raczaka jest pisany gniewem, ale i bólem. Jest jak głos przyjaciela, wychowanka, może nawet syna, który rzuca w twarz nauczycielowi i ojcu obłudę i zdradę. Jak pisał po latach Leszek Kolankiewicz, dla Grotowskiego był to atak szczególnie bolesny, bo napisany przez jednego ze „swoich”, a opublikowany w miesięczniku, którego redaktorem naczelnym był ważny sojusznik i cieszący się wielkim autorytetem krytyk, Konstanty Puzyna. Wypadki, które nastąpiły wkrótce, potwierdziły, że to oni mieli rację. Gdy wybuchła Solidarność, Grotowski z dnia na dzień znalazł się na marginesie polskiego życia zbiorowego. Po wprowadzeniu stanu wojennego opuścił Polskę.

Spór między Raczakiem a Grotowskim można sprowadzić do anegdoty o tym, że gdy za oknem sali, gdzie odbywa się próba, rozpoczyna się demonstracja, pierwszy wraz z całym zespołem dołącza do manifestantów, a drugi szczerze zamyka okno. Anegdota jest wyraziście, ale zarazem upraszcza złożoną rzeczywistość. Grotowski był po roku 1956 jednym z liderów antystalinowskiego ruchu wolnościowego. Według świadectwa Karola Modzelewskiego władze uważały go za jednego z najbardziej radykalnych, „wściekłych” zwolenników demokratycznych zmian („Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu” – to

Lech Raczak, *Ferrara 1986 r.*



„Ach, jak godnie żyliśmy”, Teatr Ósmego Dnia, 1979 r.

→ jego hasło z tych lat). Potem, już w swoim Teatrze 13 Rzędów w Opolu, realizował przedstawienia o mocnej wymowie politycznej, atakujące degenerację systemu („Misterium buffo” według Majakowskiego, 1960) i bierność społeczeństwa („Kordian” według Słowackiego, 1962).

Jednak gdy na początku lat 70. porzucił teatr i rozpoczął działania w domenie kultury czynnej, łatwo było go oskarżyć – jak czynił to Raczak – o eskapizm, na dodatek wspierany przez władze, które uznały, że jego poszukiwania nie są politycznie niebezpieczne. Nie sądzę, by argument, że

ich celem była przemiana społeczna tak głęboka, iż w zasadzie unieważniała sam fundament wszelkiej władzy, kogokolwiek wtedy (a i dziś) przekonał. Raczak i jego zespół prowadzili walkę jak najbardziej konkretną, nieopakowaną w teorii filozoficzne i antropologiczne. A choć Grotowski też ulegał sile wiary niesionej przez kontrkulturę, to Teatr Ósmego Dnia domagał się zmiany teraz, jasno nazywając zło dziejące się na tej ziemi. Grotowski, oddający cesarzowi, co cesarskie i zamiast rewolucji wskazujący na jakieś królestwo nie z tego świata, rozczarowywał. Wiem, że uruchamiana tu analogia może wydać się ryzykowna, ale sądzę, że jest jakoś prawdziwa i pokazuje, czego w istocie dotyczył spór. I jakie racje znajdowały się po obu, a nie tylko po jednej stronie.

Szydera jako unik

Marcin Liber w Teatrze Powszechnym nie przyznaje Grotowskiemu żadnych racji. Na scenie widzimy żalostną kary-

katurę Bossa (Michał Jarmicki) mówiącego okrągłe słowa i wykorzystującego znikotynizowanego „Rysia” (Andrzej Kłak), by zaprezentował w serii groteskowych „etiud” wcielone efekty swojej teorii. Wobec kronikarskiej narracji przedstawiającej wcześniej historię Osemek ta scena jest po prostu demonstracyjnie zmanipulowana, poczynawszy od nieprawdziwych dat (cytowana wypowiedź pochodzi z 1964, a nie 1968 r.), a skończywszy na przypisaniu Grotowskiemu postaw, które w stanie wojennym były mu obce (decyzja o emigracji została ostatecznie podjęta po tym, gdy odmówił firmowania Kongresu Kultury, organizowanego przez władze stanu wojennego).

Być może te zafałszowania mają być właśnie takie: jaskrawo widoczne – ale podejrzewam, że większość widzów przedstawienia Libera nie ma pojęcia o biografii Grotowskiego i bezkrytycznie łyka obraz cwaniaczka, który mydli ludziom oczy opowiadaniem o gwiaz-

**RADIO
KRAKÓW**

Co wtorek o godz. 14.30
na antenie Radia

Kraków goszczą dziennikarze „Tygodnika
Powszechnego”.

Słuchaj nas w Małopolsce:

Kraków – 101,6 FM | Nowy Sącz – 90,0 FM

Krynica Zdrój – 102,1 FM

Rabka Zdrój – 87,6 FM | Tarnów – 101,0 FM

Zakopane – 100,0 FM | Andrychów – 98,8 FM

Gorlice – 97,4 FM | www.radiokrakow.pl



MAGDA HUECKEL / TEATR POWSZECHNY

„Ach, jakże godnie żyli”, reż. Marcin Liber, Teatr Powszechny w Warszawie, 2020 r.

dach, by korzystać z dobrodziejstw reżimu. Ja wiem, że przedstawienie to nie jest tekst historycznoteatralny, a artysta ma prawo do takich radykalnych uproszczeń czy nawet karykaturalnych zafałszowań. I choć mnie najzwyczajniej boli tak niesprawiedliwe potraktowanie bliskiego mi twórcy (szczerze życząc Marcinowi Liberowi, by nikt go nigdy nie potraktował w taki sposób), to nawet nie o moje odczucia i zwyczajną uczciwość wobec kogoś, kto nie może się bronić, chodzi.

Chodzi o to, czym mogłoby być przedstawienie sporu między Raczką a Grotowskim, a czym ono u Libera nie jest. Podekscytowany możliwością dowalenia dawnemu idolowi reżyser likwiduje spór i chroni Teatr Ósmego Dnia, którego jest – jak sam wielokrotnie w przedstawieniu powtarza – dzieckiem, przed pytaniami trudnymi i ważnymi, które historii tego zespołu można, a nawet trzeba zadać właśnie w kontekście dyskusji Raczaka z Grotowskim.

Nie miał w sobie nic z legendy i nic z kombatanta.

Gdyby ktoś nie wiedział,
że to postać historyczna,
uosabiająca jedną
z najchwalebniejszych kart
polskiego teatru i jego walki
o wolność, może nigdy by się
tego nie domyślił.

W przedstawieniu dużo mówi się o walce i represjach z lat PRL-u, ale zaledwie się muska to, co stało się z Ósemkami w latach 90. Liber oczywiście wspomina dramatyczny rozłam w zespole i odejście Raczaka, a w finale inscenizuje nawet swoje dziecięce marzenie o pogodzeniu „rodziców”, ale nie stawia pytań o istotne przyczyny tego rozpadu, przyczyny przecież nie tylko artystyczne i charakterologiczne, ale dotyczące dokładnie tego samego sporu, który spowodował, że Raczak napisał „Para-ra-ra” i rzucił „ojcu” bolesne oskarżenie w twarz. Marcin L. mówiący w spektaklu dziecięcym głosem z offu najwyraźniej jeszcze do tego nie dojrzał i jest tylko w stanie inscenizować swoje naiwne marzenia o odzyskanej jedności rodzinnego domu. Nie mówi, czemu sam go opuścił. Nie opowiada o tym, co Ósemki robiły i robią w sytuacji odzyskanej wolności (a robią rzeczy ważne, warte przemyślenia także w tym, co wydaje się błędzeniem). Jednym słowem: nie sprostął wyzwaniu, któremu →

- ↳ sprostą Raczak. Zamiast oskarżenia narysował laurkę. Złośliwy los chciał, że mógł ją już tylko położyć na grobie.

Nieobecna rozmowa

Oglądając „Ach, jakże godnie żyli” zastanawiałem się, co sprawia, że ponad 20 lat po swojej śmierci właśnie Grotowski stał się ulubionym chłopcem do bicia polskich artystów teatralnych. Przedstawienie Libera to przykład skrajny, ale przecież nie jedyny. W tzw. środowisku lider Laboratorium funkcjonuje jako „czarny lud”, oskarżany o kolejne grzechy, od mizoginizmu i patriarchalizmu, przez przemoc wobec aktorów i ich psychiczne niszczenie po służalczość wobec władzy. A przede wszystkim – o obłudę i dwulicowość.

Nie twierdzę, że Grotowski był kryształowy. Sam – ku oburzeniu jego dawnych przyjaciół – wypominałem mu zachowania i decyzje, które uznawałem za nieakceptowalne. Bo jednak Grotowski porzucał swoich dawnych najbliższych sojuszników i wołał, by oszukiwać sponsorów, nie dlatego, że był cyniczną świnią, ale dlatego, że szedł za czymś, co wydawało mu się warte tych wszystkich nieetycznych z naszej perspektywy zachowań. W tym sensie był radykalnie wierny sobie i tej wierności nie sposób mu odmówić, nawet jeśli nie uznaje się, że w swoich poszukiwaniach doszedł bardzo daleko, prawie do celu.

Wydaje mi się znamienne, że ta radykalność szukania jest tak całkowicie i z taką namiętnością przekreślana. Że to właśnie Grotowski tak uwiera, a nie ci, których można by podobnie atakować, a którzy już zostali ucukrowani i uleżeli się jak tytuń w swoich ośrodkach dokumentacji. Coraz częściej myślę, że dzieje się tak dlatego, że właśnie w Grotowskim polski teatr odczuwa i zarazem odsuwa coś, czego chciałby się bardzo wyrzec, podświadomie rozpoznając w tym wyrzeczeniu zdradę.

Nie dotyczyło to Lecha Raczaka, który po latach zdawał się rozumieć racje Grotowskiego. Dlatego choć nie wiem, o czym rozmawiali, gdy się spotkali, to jestem pewien, że była to rozmowa, której wśród podwórkowych naparzanek i humoru zeszytów szkolnych bardzo nam dziś brakuje.

© DARIUSZ KOSIŃSKI