

Juliusz Tyszka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-6801-5837

Kryzys i rewolucja

Kształtowanie się estetyki Teatru Ósmego Dnia na początku lat siedemdziesiątych

Abstract

Crisis and Revolution: The Developing Aesthetics of the Theatre of the Eighth Day in the Early 1970s

This article concerns the activity of Poznań's Theatre of the Eighth Day (Teatr Ósmego Dnia) between 1971 and 1975. The author argues that this was a critical period in its history, when the new ensemble redefined its working methods, its view of the theater's mission, aesthetic and ideological principles, and strategies of establishing an understanding with the audience. Although not received favorably by critics, the performances *Wizja lokalna* (Inspection of a Crime Scene, 1973) and *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi* (We Must Confine Ourselves to an Earthly Paradise, 1975) were crucial for the process of the theater's transformation and arriving at solutions that resulted in a new look at the existential dimension of acting and the social role of theater. Based on an analysis of self-reflective memories of ensemble members, documents stored in the theater's archives, and the

reception of the two performances, the author reconstructs this process and presents its internal and external conditions.

Keywords

Theatre of the Eighth Day, student theater, alternative theater, theater ensemble, Polish People's Republic

Abstrakt

Artykuł dotyczy działalności Teatru Ósmego Dnia w latach 1971–1975. Autor stawia tezę, że był to przełomowy okres w historii „Ósemek”, w którym zespół w nowym składzie zredefiniował metody pracy, sposób rozumienia misji teatru, założenia estetyczno-ideowe oraz strategie nawiązywania porozumienia z publicznością. Chłodno przyjęte przez krytykę spektakle *Wizja lokalna* (1973) oraz *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi* (1975) odegrały kluczową rolę w procesie przemian i dochodzenia do rozwiązań, które zaowocowały nowym spojrzeniem na egzystencjalny wymiar aktorstwa oraz społeczną rolę teatru. Na podstawie analizy autorefleksyjnych wspomnień członków zespołu, dokumentów przechowywanych w archiwum teatru oraz recepcji tych dwóch spektakli autor rekonstruuje ten proces oraz przedstawia jego wewnętrzne i zewnętrzne uwarunkowania.

Słowa kluczowe

Teatr Ósmego Dnia, teatr studencki, teatr alternatywny, zespół teatralny, PRL

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku był kluczowym okresem w rozwoju poznańskiego Teatru Ósmego Dnia, założonego w 1964 roku przez studentów polonistyki. Skoncentrowany przede wszystkim na tworzeniu montażu poetyckich teatr zaczął wtedy wystawiać spektakle jeszcze bardziej eksperymentalne, radykalne i polityczne. Zmienił się również jego skład osobowy: do zespołu dołączyli artyści, którzy należą do „Ósemek” do dziś (kolejno: Tadeusz Janiszewski, Ewa Wójciak, Marcin Kęszycki, Adam Borowski), a pierwszego lidera, Tomasza Szymańskiego, w 1968 zastąpił Lech Raczak. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych Teatr Ósmego Dnia stworzył się na nowo. Choć grupa miała już na swoim koncie spore osiągnięcia (ogromny sukces spektaklu *Jednym tchem* z 1971), to właśnie w tym okresie skupiła się na wypracowywaniu metod twórczych, które doprowadziły do powstania późniejszych arcydzieł takich jak *Przecena dla wszystkich* (1977) czy *Ach, jakże godnie żyliśmy* (1979). Analiza autorefleksyjnych wypowiedzi członków zespołu oraz recepcji przedstawienia z tego przełomowego okresu – *Wizji lokalnej* (1973), niezbyt ciepło przyjętej przez krytykę, ale ważnej dla rozwoju teatru – pozwoli pokazać, jakie czynniki wpłynęły na kształtowanie się nowego sposobu myślenia grupy. Istotne będą przede wszystkim napięcia między „starymi” (chodzi tu głównie o Marka Kirschke i Waldemara Leisera) a „nowymi” członkami zespołu (zwłaszcza Tadeuszem Janiszewskim i Ewą Wójciak), uwarunkowania społeczno-polityczne, a także coraz większy radykalizm polityczno-estetyczny „Ósemek”.

Prywatne i polityczne

Jednym z podstawowych wyzwań dla badaczy polskiej kontrkultury (nie tylko teatralnej) jest ściśle powiązanie życia prywatnego i zawodowego jej twórców. Choć związki biografii i twórczości są zazwyczaj zagmatwane, to w przypadku kultury alternatywnej jeszcze trudniej te sfery rozdzielić ze względu na pozainstytucjonalny charakter działalności. Artyści tworzą wspólnie przede wszystkim z wyboru, nie z nakazu – dzielą przekonania, sympatie, poglądy. Wszystko to sprawia, że sfera prywatna znacząco wpływa na twórczość – i odwrotnie¹.

¹ Na towarzyski charakter opozycji demokratycznej w PRL zwracały uwagę między innymi Iwona Kurz i Joanna Krakowska w rozmowie z Ewą Wójciak, przy okazji autobiograficznego spektaklu *Teczki* (2007), zob. Joanna Krakowska, Iwona Kurz i Ewa Wójciak, „Ach, jakże godnie żyliśmy: Teatr w historii i w archiwum”, *dwutygodnik.com*,



IL. 1 Wojciech Wołyński, Logo Teatru Ósmego Dnia

W badaniach historii Teatru Ósmego Dnia z początku lat siedemdziesiątych trzeba uwzględnić personalne napięcia, związki i konflikty, które rzutowały na kształt wspólnej pracy, a jednocześnie zachować szczególną ostrożność z powodu nie tylko delikatności materii, jaką jest cudza biografia, lecz także statusu i chronologii poszczególnych świadectw. Wspomnienia członków zespołu były formułowane w różnych okresach ich wspólnej działalności – mogą więc być ukształtowane nie tylko przez indywidualną pamięć, lecz także przez późniejsze burzliwe dzieje relacji członków zespołu (między innymi odejście Lecha Raczaka z „Ósemek” w 1993 roku).

Po sukcesie spektaklu *Jednym tchem*² (odczytywanego przez pryzmat Grudnia '70³) zaostryły się konflikty między „starymi” a „nowymi” członkami zespołu – zarówno na tle politycznym, jak i ideowym. Komitet Wojewódzki PZPR w Poznaniu za pośrednictwem działaczy Zrzeszenia Studentów Polskich nakazał, by jak najszybciej zakończyć prezentowanie drugiej, rozbudowanej wersji *Jednym tchem – codziennego marszu*⁴ ze względu na jego wymowę ideową, jawnie wrogą wobec aktualnego politycznego *status quo* w PRL. Władze zgodziły się jeszcze tylko na tournée Teatru Ósmego Dnia z tym spektaklem po Anglii oraz po Holandii w styczniu 1973, postawiły jednak dwa warunki: 1) będą to ostatnie prezentacje tego przedstawienia; 2) zostanie ono poddane ponownej weryfikacji cenzuralnej⁵. Stawką w grze z peerelowskimi władzami był nie tylko ważny zagraniczny wyjazd, lecz także możliwość zagrania jeszcze kilkanaście razy zakazanego w Polsce spektaklu. Zespół nie był jednomyślny w tej sprawie i decyzja o zgodzie na warunki narzucone przez KW PZPR została podjęta po bardzo ostrej, zasadniczej dyskusji. Zwłaszcza Marek Kirschke i Waldemar Leiser, bardzo ważni dla zespołu w poprzednich latach, nie wytrzymywali już napięcia wytwarzanego przez konflikt z władzami. Doskwierał im także niepewny, niestabilizowany status życiowy. Obaj kilka lat wcześniej ukończyli studia, a potem sprawowali kierownicze funkcje w nowej siedzibie Studenckiego Centrum Kultury „Od Nowa” w podziemiach poznańskiego Pałacu Kultury⁶, gdzie Teatr Ósmego Dnia otrzymał biurowe pomieszczenie oraz salę do prób, której jednak nie miał na wyłączność. Dwudziestosiedmioletnich ludzi, których koleżanki i koledzy ze studiów objęli już etaty w rozmaitych instytucjach, założyli rodziny i zaczęli normalne dorosłe życie, sytuacja ta prowokowała do zadawania sobie pytania: tkwić nadal w ni to młodzieżowej, ni to dorosłej studenckiej „strefie pomiędzy”, czy zdecydować się na zerwanie z permanentną

² Opis przedstawienia i nota ze składem zespołu w: Juliusz Tyszka, *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973): W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie* (Poznań: Wydawnictwo Kontekst, 2003), 159–186, 340–342.

³ Podstawę literacką spektaklu stanowił tomik wierszy Stanisława Barańczaka pod tym samym tytułem, powstały w reakcji na wydarzenia Marca '68 roku, jednak odczytywany – jak wspomina Lech Raczak – przez pryzmat Grudnia '70. Jedną ze słynniejszych scen przedstawienia nawiązywała do wydarzeń grudniowych – na drzwiach niesiono ciało zabitego. Fakt, że zespół zmuszono do ponownej weryfikacji spektaklu przez cenzurę, pokazuje, jak krótka była „odwilż” związana ze zmianą władzy w 1970 roku. Zob. także: Lech Raczak, „Uwagi do spektaklu *Jednym tchem*”, w: *Szaleństwo i metoda: 48 tekstów o teatrze* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Posenania, 2012), 41–44.

⁴ Opis tej wersji i nota ze składem zespołu w: Tyszka, *Teatr Ósmego Dnia*, 209–218, 242.

⁵ Zob. Lech Raczak, „Kronika Teatru Ósmego Dnia 1964–1993”, w: *Szaleństwo i metoda*, 209; Tadeusz Janiszewski, „Teatr – «bycie promieniujące»”, rozmowa Juliusza Tyszki, *Odra*, nr 7/8 (1998): 59. Opis okoliczności związanych z ponownym ocenianiem spektaklu, redakcją programu, trasą tournée i dyskusjami po jego prezentacjach w: Tyszka, *Teatr Ósmego Dnia*, 220–226.

⁶ Obecnie Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

tymczasowością i pójść śladem ogromnej większości rówieśników⁷. Ten drugi krok, zdawałoby się oczywisty i racjonalny, oznaczał jednak rezygnację z Teatru Ósmego Dnia, któremu poświęcili ogrom wysiłku, który odegrał zasadniczą rolę w ich osobistym rozwoju, w którym znaleźli społeczny azyl i kilkuletnią izolację od codzienności PRL i panujących w niej układów⁸.

Naciskali ich „młodzi” (*de facto* młodszy od nich zaledwie o cztery–sześć lat), których marzenia były znacznie bardziej radykalne od horyzontu wyobrażeń ruchu studenckiego lat sześćdziesiątych. Ewa Wójciak dwadzieścia lat później podkreślała, że pojmowała zespół teatralny jako wspólnotę połączoną więzami braterstwa:

To nie była wizja teatru, to była bardziej wizja zespołu, ludzi, dla których teatr jest wszystkim: [...] jesteśmy razem dlatego, żeby coś zrobić, a więc każde z nas powinno pracować, rozwijać się, choćby po to, żeby móc to ofiarować innym. Jesteśmy wobec siebie zobligowani do pewnej dyscypliny.

To było założenie, które ogarniało właściwie wszystkie dziedziny życia, założenie – można powiedzieć – totalne. Nie było dyktowane z zewnątrz, opierało się na dobrowolności. Nie było żadnych norm, żadnej zewnętrznej dyscypliny. [...] To miało być dzieło wspólne. Bardzo poważnie to traktowaliśmy.

Jednocześnie ta grupa nie miałaby sensu, nie umiałabym jej sobie wyobrazić, gdyby nie to, że cała jej ekspresja, jej energia skierowana była na wypowiedź teatralną. [...]

Zdawaliśmy sobie sprawę, że nie ma możliwości, żeby się podzielić, by brać sobie jakąś prywatność i obok tego robić teatr. Myślę, że gdyby tak nie było, ten teatr nie przetrwałby. Każdy inny rodzaj stosunku do niego wykluczał możliwość bycia w nim. [...]

No i stworzyliśmy w tym państwie taki dom, azyl.⁹

⁷ O rozterkach członków zespołu wiem z prywatnych rozmów, które przeprowadziłem między innymi z Lechem Raczką i Ewą Wójciak – J.T.

⁸ Sytuacja wchodzenia w dorosłe życie stała się motywem przewodnim interdyscyplinarnego widowiska *Integracja*, które Teatr Ósmego Dnia przygotował wspólnie z poznańską grupą plastyczną „Od Nowa” i krakowskim zespołem jazzowym Laboratorium jesienią 1972 na finał V Festiwalu Kultury Studentów PRL we Wrocławiu. Jego twórcy spróbowali dokonać oceny tego, co oferowała młodym ludziom PRL epoki „wczesnego Gierka”, z perspektywy najmłodszego pokolenia, które wkracza w świat, formułując swoje oczekiwania i postulaty. Materiału dostarczały aż w nadmiarze codzienne obserwacje społecznego otoczenia, a tworzyłem literackim były wiersze poetów Nowej Fali.

⁹ Archiwum Teatru Ósmego Dnia, Poznań, wypowiedź Ewy Wójciak nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 (dalej: Wójciak, 1992), mps.

Wypowiedzi Tadeusza Janiszewskiego i Marcina Kęszyckiego także potwierdzają, że dla „młodych” najważniejsza była wizja teatru jako totalnej wspólnoty¹⁰. Adam Borowski, który dołączył do grupy w 1974 roku, od samego początku był w pełni świadomy, że ten, kto nie jest w stanie podporządkować się tej wizji zespołu i zaryzykować całym sobą, musi odejść.

Chodziło tu nie o całkowitą przemianę życia (byłoby to niezdrowe, nie byliśmy w końcu żadną sektą), ale o bardzo istotne, często dokuczliwe, a czasem wręcz bolesne przeniesienie akcentów. Trzeba było po prostu wybrać teatr jako rzecz w życiu najważniejszą. Mieliśmy takie, nie pozbawione zresztą akcentu desperacji poczucie, że najważniejsze w naszym życiu rzeczy dzieją się właśnie między nami, w pracy teatralnej i nie tylko w niej, także w naszych kontaktach poza pracą.¹¹

Realizowany konsekwentnie przez „młodych” postulat niemal całkowitego wypełnienia codziennego życia teatrem i nakierowania na teatralną kreację prawie całej życiowej aktywności przekraczał możliwości oraz aspiracje starszych wiekiem i stażem członków Teatru Ósmego Dnia, oczywiście z wyjątkiem lidera grupy Lecha Racza, który w znacznym stopniu podzielał ideowy i życiowy radykalizm nieco młodszych koleżanek i kolegów.

Po powrocie z angielsko-holenderskiego tournée, gdy wiadomo już było, że dalsze granie *Jednym tchem – codziennego marszu* będzie niemożliwe, zaczęły się rozstania naznaczone konfliktami i wieloma dramatycznymi kłótniami.

Nowy zespół – nowe wyzwania

Teatr Ósmego Dnia jesienią 1972 dokonał zasadniczych wyborów artystycznych oraz ideowych. Najważniejszym i najtrudniejszym z nich był wybór postawy twórczej ufundowanej na pojmowaniu teatru jako środka poznawania siebie i rzeczywistości. Poznawania czujnego, nieufnego wobec stereotypów, uproszczeń i kłamstw wpisywanych w oficjalną ideologię wyznaczającą cele „naszego codziennego marszu”. Marcin Kęszycki stwierdził po latach: „Myśmy wiedzieli,

¹⁰ Archiwum Teatru Ósmego Dnia, Poznań, wypowiedzi Tadeusza Janiszewskiego (dalej: Janiszewski, 1992) i Marcina Kęszyckiego (dalej: Kęszycki, 1992) nagrane przez Monikę Mazurkiewicz w 1992, mps.

¹¹ Rozmowa Juliusza Tyszki z Adamem Borowskim z 2002, nagranie w prywatnym archiwum autora.

że [...] już się nie da powiedzieć, że socjalizm jest dobry, tylko ludzie są źli. A to było wtedy przekonaniem jeszcze dobrze zakorzenionym, wręcz dominującym”¹²

Krystalizacji postaw politycznych i metody twórczej Teatru Ósmego Dnia towarzyszyły liczne zmiany. Członkowie zespołu w większości postanowili poświęcić się całkowicie pracy w teatrze i traktowali ją jako podstawowe zajęcie, ważniejsze od stałych lub dorywczych prac, które dawały im utrzymanie. Ludzie, którzy ostatecznie pozostali w Teatrze Ósmego Dnia jako aktorzy, pojmowali swą obecność w teatralnym zespole zupełnie inaczej niż założyciele Studenckiego Teatru Poezji Ósmego Dnia oraz nieco starsi koledzy, dla których teatr był nieformalną grupą koleżeńską sprzyjającą twórczej autokreacji. Nowa wizja zespołu teatralnego i najszerzej rozumianego artystycznego powołania różniła się nawet od deklaracji zawartych w tekstach programowych towarzyszących obu wersjom *Jednym tchem*. Radykalizm – polityczny i artystyczny – stał się dla grupy najważniejszy. Lech Raczak tak tłumaczył tę zmianę:

Jeśli się chce robić taki teatr, który będzie mówił o tym, co widzi, i o tym, co myśli, to nieuchronny jest konflikt z cenzurą, ze strukturą organizacyjną, ze strukturą społeczną. To była kwestia nie tylko wyboru pewnej postawy opozycyjnej wobec reżimu, ale także [...] postawy opozycyjnej wobec struktury społecznej, a co za tym idzie, także wobec tradycyjnych społecznych układów i wartości.¹³

Opozycyjne myślenie nazaczyło treści i formę tworzonych przedstawień oraz organizację pracy teatralnej. Skierowanie całej energii na teatralną działalność i stworzenie alternatywnej – niemal utopijnej – wspólnoty było także wyrazem sprzeciwu wobec istniejących już struktur. Modernistyczna idea życia sztuką została połączona z politycznym radykalizmem i aktywizmem. Potwierdza to wypowiedź Marcina Kęszyckiego:

Miałem wówczas jasne poczucie, że instytucja rodziny w tradycyjnym kształcie jest [...] ucieleśnieniem [...] wyraźnego egoizmu i konformizmu. Przecież wtedy podstawowym usprawiedliwieniem dla wszelkiego konformizmu było wyrażenie: „Ja mam żonę i dzieci”. To miało tłumaczyć wszystko. [...] A przy

¹² Kęszycki, 1992.

¹³ Archiwum Teatru Ósmego Dnia, Poznań, wypowiedź Lecha Raczaka nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 (dalej: Raczak, 1992), mps.

tym był to dodatkowy powód, dla którego potrzeba budowania tego zespołu była we mnie taka silna.¹⁴

Intensywne relacje między artystami przekładały się na estetykę teatralną. Zaowocowały opisywanym wielokrotnie napięciem wyczuwalnym między aktorami na scenie oraz przekraczaniem granic komunikatywności; wpływały na dramaturgię i przekaz poszczególnych przedstawień. Można to pokazać na przykładzie *Wizji lokalnej* (1973) i *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi* (1975). Sposób pracy nad tymi spektaklami odzwierciedlał nie tylko ówczesne przekonania ideowe grupy, lecz także pewien paradoks wynikający z trybu jej pracy: z jednej strony była chęć tworzenia bardzo zamkniętej, niemal klasztornej wspólnoty, azylu we wrogiej rzeczywistości PRL, z drugiej zaś – pragnienie jawnego, niemal anarchistycznego sprzeciwu oraz interwencji w tę rzeczywistość.

***Wizja lokalna* – wybicie się na samodzielność**

Wizję lokalną pokazano po raz pierwszy 10 lipca 1973 w czasie FAMY w Świnoujściu¹⁵ (premiera drugiej, zmienionej wersji miała miejsce w październiku, po długich targach z poznańskimi cenzorami)¹⁶. Lech Raczak wspominał kilkanaście lat później:

To nie był najbardziej udany spektakl. Być może dlatego, że w dużej mierze był poszukiwaniem czegoś nowego na naszej drodze. Równocześnie straszliwie dała nam się we znaki cenzura, która właściwie zmusiła nas do zrobienia

¹⁴ Rozmowa Juliusza Tyszki z Marcinem Kęszyckim z 2002 (dalej: Kęszycki, 2002), nagranie w prywatnym archiwum autora. O tym, jak działała idea tak pojmowanego zespołu w praktyce i jakie były jej konsekwencje dla prywatnego życia członków Teatru Ósmego Dnia, zob. Katarzyna Kułakowska, „Rewolucjonistka: Szkic o Ewie Wójciak”, w: *Błażnice: Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017), 276–336.

¹⁵ Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej (1966–1977, reaktywowany w latach osiemdziesiątych, istnieje do dziś) – letnia, interdyscyplinarna impreza łącząca twórcze inicjatywy studenckiego ruchu kulturalnego, podsumowująca sezony artystyczne, odbywająca się w letnim kurorcie. W pierwszym, najstynniejszym, najbardziej owocnym okresie istnienia dawała okazję do integracji studenckich artystów z różnych dziedzin sztuki. Przeszła do historii głównie za sprawą interdyscyplinarnych, przygotowanych już na miejscu przedsięwzięć.

¹⁶ Teatr Ósmego Dnia, *Wizja lokalna*, wg Camusa, Kornhausera, Faulknera, Biblii oraz materiałów prasowych, scen. zespół pod kier. Lecha Raczaka, reż. Lech Raczak, arch. Wojciech Wołyński, muz. Marian Przybył, wykonawcy: Bogdan Dołowicz, Lech Dymarski (tylko w pierwszej wersji spektaklu), Tadeusz Janiszewski, Marcin Kęszycki, Hanna Matuszczak, Adam Mikstacki, Jerzy Nowacki, Teresa Puto, Małgorzata Walas, Ewa Wójciak, prem. 10 lipca 1973, Świnoujście.

rzeczy trochę innej, niż zamierzaliśmy. Pocięto nam bardzo dużo, a my nie znaleźliśmy takiego języka, który mógłby powycinane elementy zastąpić.¹⁷

Jednak *Wizja lokalna* była istotna dla rozwoju zespołu – ten spektakl był jego pierwszym głębokim doświadczeniem wspólnego „wydobywania z siebie” nowego przedstawienia w ramach jak najrzetelniej i najuczciwiej pojmowanej kreacji zbiorowej. Zachowane w Archiwum Teatru Ósmego Dnia¹⁸ dziesiątki stron notatek – zawierających wnioski wyciągane z kolejnych improwizacji, fragmenty dzieł literackich, z których czerpano inspirację lub tekst do teatralnej improwizacji na próbach, notatki reżysera starającego się wspólnie z zespołem ustalić kolejność scen – to cenne dokumenty pracy, świadczące o tym, jak trudne było dochodzenie do ostatecznego rezultatu prób, czyli spotkania z widzami.

Zespół Teatru Ósmego Dnia już wcześniej eksperymentował z formą swoich spektakli. Lider grupy, Lech Raczak, miał więc bogate doświadczenia zgromadzone dzięki współpracy z wieloma osobami. Formule studenckiego teatru poezji wypracowanej pod kierownictwem Tomasza Szymańskiego w pierwszym okresie działalności „Ósemek” rzucił wyzwanie Zbigniew Osiński w *Warszawiance* (1967)¹⁹. To otworzyło przed Raczakiem nowe horyzonty teatralnej ekspresji oraz możliwość poznawania siebie i innych poprzez teatr. Kolejnym krokiem było intensywne sprawdzanie na sobie efektów działania twórczej metody Jerzego Grotowskiego we współpracy z należącym do zespołu Teatru Laboratorium Zbigniewem Spychalskim. Istotne było również doświadczenie z *Jednym tchem*, którego dramaturgia powstała przede wszystkim w wyniku improwizacji i działań fizycznych, dopiero później dodano wiersze Stanisława Barańczaka. „Przedstawienie to powstało bez tekstu” – napisał wyraźnie Raczak²⁰. *Wizja lokalna* stanowiła kontynuację tej metody – tworzenia kolażu tekstów i „pisanania na scenie”²¹.

Idee i praktyki Grotowskiego były wielokrotnie przywoływane zarówno w wypowiedziach artystów Teatru Ósmego Dnia, jak i w recepcji ich przedstawień, jednak stopniowo zaznaczał się coraz większy rozdźwięk między myśleniem o teatrze tych zespołów. *Wizja lokalna* szczególnie przyczyniła się do

¹⁷ Lech Raczak, „*Jednym tchem*: Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem”, rozmowa Ewy Obrębowskiej-Piaseckiej, Izabeli Skórzyńskiej i Pawła Piaseckiego, *Poznański Przegląd Teatralny*, nr 5/7 (1992): 126–142.

¹⁸ Część wspomnianych materiałów znajduje się w Archiwum Teatru Ósmego Dnia i organizowanym aktualnie przez Wydawnictwo Miejskie Poznań archiwum Lecha Raczaka.

¹⁹ Zbigniew Osiński, wówczas adiunkt na poznańskiej polonistyce, zrealizował to przedstawienie według własnego scenariusza, a Raczak grał w nim generała Chłopiczkiego.

²⁰ Lech Raczak, „Teatr bez dramatu”, w: *Szaleństwo i metoda*, 53.

²¹ Zob. Raczak, „Teatr bez dramatu”, 54.

estetycznej autonomii „Ósemek”. Choć artyści Teatru Ósmego Dnia, podobnie jak Grotowski, poszukiwali uniwersalnej prawdy ludzkiej i aktorskiej, to osobiste doświadczenie Marca '68 potwierdziło intuicje Raczaaka oraz kilkorga innych członków Teatru Ósmego Dnia, że szukanie prawdy o człowieku uniwersalnym nie może być oderwane od codzienności, w której żyją i której – czy tego chcą, czy nie chcą – dają świadectwo w swych spektaklach²². A codzienność charakteryzowała się wówczas przede wszystkim instytucjonalną przemocą wobec jednostki w wykonaniu podporządkowanego PZPR aparatu władzy – skrajnie autorytarnego, a w wielu aspektach swych działań wręcz totalitarnego.

Radykalizm

Punktem wyjścia do pracy nad *Wizją lokalną* była głośna historia zabójstwa na taksówkarzu dokonanego przez dwóch młodych ludzi w 1972 roku²³. Marcin Kęszycki wspomina, że zespół dostrzegł w postawie morderców objawy „faszyzacji świadomości”, której źródeł można się było doszukać w rzeczywistości „promiennego socjalizmu”:

W trakcie procesu jeden z nich, dość inteligentny, zadeklarował, że [...] skoro wszyscy mówią, że jest tak dobrze, a naprawdę jest źle, to trzeba zło doprowadzić do skrajności. I oni zabili tego człowieka, żeby jego taksówką uciec za granicę.²⁴

Dopatrywanie się w Polsce początku lat siedemdziesiątych – „żyjącej dostatnio” i „rosnącej w siłę”, łączącej „wydajną pracę wierzących i niewierzących, partyjnych i bezpartyjnych” – symptomów „faszyzacji świadomości” wywołało głęboki dysonans między poznańskim zespołem a ogromną większością jego widzów, wierzących w „samonaprawiający się” w latach siedemdziesiątych ustrój²⁵.

²² Zob. Lech Raczak, „Uwagi do spektaklu *Jednym tchem*”, 41.

²³ To wydarzenie stało się podstawą filmu Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego *Zapis zbrodni*. Szerzej o filmie i o sprawie kryminalnej pisze Robert Dudziński, „Z zimną krwią: Doświadczeniowy wymiar *Zapisu zbrodni* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 111 (2020): 199–220, <https://doi.org/10.36744/kf.404>.

²⁴ Kęszycki, 1992.

²⁵ Po dojściu do władzy Edwarda Gierka (20 grudnia 1970) władze złagodziły restrykcje w gospodarce i szeroko pojętej kulturze, zaciągając jednocześnie liczne kredyty na Zachodzie. Dzięki temu w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych podniósł się poziom życia, złagodniała cenzura, ucywilizowano też relacje państwa z Kościołem. Ekipa Gierka nie dokonała jednak żadnych zmian systemowych, zachowując restrykcyjny, autorytarny wpływ władzy państwowej na wszystkie dziedziny życia, co doprowadziło w drugiej połowie lat siedemdziesiątych do kolejnego kryzysu ekonomicznego i politycznego w PRL. Zob. Paweł Sasanka, „Polska Gierka – dekada

Zaczerpnięta z gazet i telewizji historia dwóch morderstw dokonanych przez bardzo młodych ludzi (jeden z nich nie miał ukończonych osiemnastu lat), ujęta w teatralne ramy tytułowej wizji lokalnej na miejscu zbrodni, uzupełniona była w spektaklu scenami rodem z rozmaitych młodzieżowych szkoleń i obozów. Migawki te miały pokazać, w jaki sposób dyscyplinowano młodych ludzi w systemie skrajnie autorytarnym, przystosowując ich – symbolicznie, a przy okazji całkiem namacalnie – do poszanowania praw rządzących w „dorosłych” instytucjach. Służyły także wyjaśnieniu, w jaki sposób dwóch inteligentnych młodych ludzi mogło wyciągnąć z otaczającej i kształtującej ich rzeczywistości radykalne, a przy tym zabójczo logiczne wnioski, wiodące ich ku zbrodni.

Ton dyskusji po pierwszej prezentacji spektaklu w czasie świnoujskiej FAMY można wyczytać między wierszami wypowiedzi Lecha Raczaka, zredagowanej przez Tadeusza Nyczka i opublikowanej w trzecim numerze festiwalowego biuletynu. W stylizowanym na samokrytykę tekście lider poznańskiego zespołu przyznawał się do „prostej kontynuacji poprzednich dokonań” – począwszy od pierwszej wersji *Dumy o hetmanie* (1969)²⁶, a skończywszy na drugiej wersji *Jednym tchem*. Okazało się bowiem (tu spora dawka ironii), że

tempo przemian, które dokonują się wokół nas, jest zbyt szybkie, że nie potrafimy rozstać się ze starym światopoglądem, wynikającym ze strachu i braku zaufania, z wyobcowania i nieufności, że zmiana garnituru poglądów nie jest rzeczą łatwą, że nie nadążamy. Kiedy już zdaliśmy sobie z tego sprawę – paradoksalnie – poczuliśmy się lepiej. Zrozumieliśmy, że niepokonywalne trudności ze zmianą własnego wnętrza mogą być nie tylko naszym (smutnym) udziałem, a lektura klasyków marksizmu-leninizmu podejrzenia te w nas utwierdziła. Teraz wystarczyło tylko rozejrzeć się wokół, aby stwierdzić, że to, iż jest lepiej, wcale nie znaczy, że wszyscy stali się lepsi.²⁷

Raczak wypowiada tu swe poglądy i uwalnia emocje w bardzo wyrafinowany sposób, pozornie przyjmując za dobrą monetę zarzuty „prawomyślnych”

przerwana czy zmarnowana?”, w: *PRL od grudnia 70 do czerwca 89*, red. Krzysztof Persak i Paweł Machcewicz (Warszawa: Bellona, 2010), 7–34, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/12090>. Opozycyjne postawy oraz działania inteligencji twórczej można prześledzić m.in. w następujących publikacjach: Marta Fik, *Kultura polska po Jancie: Kronika lat 1944–1981* (Londyn: Polonia, 1989); Bogustaw Bakula i Monika Talarczyk-Gubała, red., *Drugi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956–2006. Zbiór materiałów z konferencji 5–7 listopada 2006 roku w Wyższej Szkole Zawodowej „Kadry dla Europy” w Poznaniu* (Poznań: Wydawnictwo WiS, 2007); Edward Chudziński, red., *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje* (Kraków: Fundacja STU, 2011).

²⁶ Opis przedstawienia i nota w: Tyska, *Teatr Ósmego Dnia*, 83–91, 339–340.

²⁷ Lech Raczak, „Wypowiedź w dyskusji po prezentacji *Wizji lokalnej*”, oprac. Tadeusz Nyczek, *Biuletyn FAMY* '73, nr 3 (1973): 3.

dyskutantów dotyczące rzekomego „czarnowidztwa” Teatru Ósmego Dnia w ocenie peerelowskiej rzeczywistości. Ton jego wypowiedzi nawiązuje do rozpowszechnionych w sowieckim systemie publicznych aktów samokrytyki dokonywanej przez osoby, które nie nadały za zmieniającą się jak w kalejdoskopie linią polityczną kierownictwa partii²⁸, przy okazji jednak Raczak konsekwentnie przemycił informacje o twardej i niezmiennie nacechowanej nieufnością, krytycznej postawie członków poznańskiego zespołu wobec otaczającego ich świata. Nawiązanie do klasyków myśli komunistycznej jest zaś pozornie gestem spolegliwym wobec systemu, a w gruncie rzeczy – nasyconym zjadliwością aktem buntu, a także próbą osławiania cenzury²⁹.

Możemy sobie wyobrazić siłę różnorodnych nacisków wywieranych na poznański zespół, aby zachował przynajmniej neutralny ton myślenia o gierkowskiej rzeczywistości i nie trwał w postawie przesyconej skrajną nieufnością, sceptycyzmem i wrogością wobec panującego wówczas w Polsce systemu – niezależnie od tego, który pierwszy sekretarz aktualnie firmował jego kolejną wersję. Odpowiedzią na te naciski – jedną z wielu dawanych wówczas władzom, z konsekwencją i przeświadczeniem o racjonalności własnych poglądów – była środkowa część wypowiedzi Lecha Raczaka w swinoujskiej dyskusji po pierwszej prezentacji *Wizji lokalnej*:

Jeśli da się przyjąć, ba – tylko odczuć przedstawiony przez nas świat jako coś prawdziwego, bliskiego, znanego kilkunastu ludziom na widowni, to jest to przerażające. I – sądzę – może sprowokować nie tylko tych ludzi do przemyślenia raz jeszcze podstawowych problemów ich samych i ich świata.³⁰

Jest to głos lidera zespołu, który dokonał już podstawowych wyborów światopoglądowych, społecznych, politycznych i artystycznych, sytuując się w zdecydowanej opozycji wobec systemu komunistycznego jako całości, a zarazem wobec jego

²⁸ Na temat mechanizmu samokrytyki zob. np. Marci Shore, *Kawior i popiół: Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, tłum. Marcin Szuster (Warszawa: Świat Książki, 2012), 422; Małgorzata Jarmutowicz, *Sezony błędów i wypaczeń: Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003).

²⁹ Podobną funkcję miało odwołanie się do myśli Lenina w programie spektaklu. Zob. Lech Raczak, „*Wizja lokalna (II)*”, w: *Szaleństwo i metoda*, 48. Warto tu przypomnieć druzgocącą ocenę intelektualnej wartości myśli Lenina, dokonaną przez lidera Teatru Ósmego Dnia po przeczytaniu kilkuset stron dzieł wodza rewolucji podczas przygotowań do realizacji spektaklu *Wprowadzenie do... z 1970 roku*: „Spędziłem w Bibliotece UAM wiele dni po to, żeby odkryć, że we Włodzimierzu Iliczu na każdy cytat jest kontrcytat. Układałem dialogi składające się wyłącznie z cytatów z Lenina, które przeczyły diametralnie jeden drugiemu”, Lech Raczak, „*Wprowadzenie do...: Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem*”, rozmowa Ewy Obrębowskiej-Piaseckiej, Izabeli Skórzyńskiej i Pawła Piaseckiego, *Poznański Przegląd Teatralny*, nr 4 (1992): 143.

³⁰ Lech Raczak, „Wypowiedź w dyskusji po prezentacji *Wizji lokalnej*”, 3.

poszczególnych podsystemów regulujących główny nurt życia w PRL. Na to, że reszta zespołu podobnie widziała rzeczywistość, wskazuje wypowiedź Ewy Wójciak:

Całymi dniami, a często także nocami, prowadziliśmy dyskusje o sposobach walki z totalitaryzmem i zgodą na niego. Bo właśnie ta nieomal powszechna zgoda społeczna kazała myśleć o wstrząsie, szoku, bombie... Chcieliśmy krzyczeć, być słyszalni. Wydawało nam się, że toniemy, a nikt tego nie dostrzega, że wszyscy zgodnie idą na dno.³¹

Wizja lokalna ma charakterystyczny dla Teatru Ósmego Dnia rys polegający na przedstawianiu społecznych napięć przesadnie, za pomocą hiperboli, żeby, jak pisała Katarzyna Kułakowska, spektakle miały „większą siłę rażenia”³². Wynikało to jednak także z radykalnej oceny rzeczywistości, w której zespół się utwierdzał.

Głosy polskiej krytyki poświęcone *Wizji lokalnej* są bardzo skromne: to wyłącznie krótkie wzmianki zawarte w relacjach z Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu³³ i Łódzkich Spotkań Teatralnych³⁴. Ich ton można wychwycić w krótkim fragmencie relacji Józefa Kelery z festiwalu wrocławskiego. Kelera pisał, że

w rekwizytorni wszelkich chwytów pościąganych chaotycznie i mechanicznie z wszystkich arsenałów młodego teatru, potem utkanych jak popadło – byle gęściej – manifestuje się absolutna niemota i bezsilność w przekazywaniu widzom czegokolwiek i jakkolwiek.³⁵

Kontrapunktem dla niesmaku Józefa Kelery jest z kolei zachwyt włoskich recenzentów, którzy mieli okazję obejrzeć *Wizję lokalną* w kwietniu 1974 podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatru Uniwersyteckiego w Parmie³⁶. Recenzent dziennika „Il Resto del Carlino” pisał:

³¹ Ewa Wójciak, „Kiedy i jak trzeba powiedzieć nie: Historia osobista”, tekst wygłoszony na konferencji *Polska jako tekst, Polska jako spektakl*, grudzień 2010, Gdańsk, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/1816/ewa-wojciak-kiedy-i-jak-trzeba-powiedziec-nie.pdf>.

³² Katarzyna Kułakowska, „Rewolucjonistka”, 314–315.

³³ Taką nazwę przybrał z inicjatywy swego twórcy Bogusława Litwińca Festiwal Festiwalu Teatru Studenckiego, który się odbył 21–28 października 1973.

³⁴ Warto tu odnotować, że jury ŁST przyznało zespołowi oraz Lechowi Raczakowi nagrodę za scenariusz i reżyserię. Festiwal odbył się w dniach 6–8 grudnia 1973.

³⁵ Józef Kelera, „Samookreślenie a teatr”, *Odra*, nr 1 (1974): 79–80.

³⁶ Tournée Teatru Ósmego Dnia trwało od 20 do 28 kwietnia 1974 i obejmowało występy w Parmie, Weronie, a w drodze powrotnej do kraju – w austriackim Villach.

Jest w tym spektaklu gwałt, fizyczna przemoc, psychiczny przymus, [...] sytuacja bez wyjścia. Aktorzy poruszają się między drewnianymi wieżami na dwu poziomach, [...] promieniując potężną, fizycznie wyczuwalną siłą, jednak bez wciągania publiczności bezpośrednio w akcję. [...] Chodzi o młodych zabójców o osobowościach uformowanych w warunkach społecznych, które zamiast pomagać, usuwają ich bezapelacyjnie na margines. Teza Polaków odpowiada tezie Lenina: rewolucje robi się także dla tych, których warunki społeczne doprowadziły do zbrodni. Doskonali aktorzy, uformowani i przygotowani po „grotowsku”, interesująca reżyseria. To tyle na temat tego sukcesu.³⁷

Oczywiście leninowska teza została tu przywołana za przetłumaczonym na włoski programem spektaklu skrupulatnie przejrzanym przez polskiego cenzora. W umieszczonym w programie tekście Teatr Ósmego Dnia ukrył buntownicze przesłanie za odpowiednim cytatem z wodza rewolucji³⁸. Kolejny parmeński krytyk, ukrywający się za inicjałami A.M., wypowiedział się o *Wizji lokalnej* w sposób jeszcze bardziej entuzjastyczny. Poznańska grupa łączy, według niego:

staranne wykonanie z aktorskim przygotowaniem, które naprawdę godne jest pozazdroszczenia. Potrafi zrobić bardzo dobry teatr z niczego, stosując formułę „teatru ubogiego” Grotowskiego do normalnej struktury narracyjnej, łącząc to wszystko z dużym napięciem i demystyfikującym buntem. [...] Polacy usiłują zdemaskować fałsz ukryty pod pozorem powszechnej zgody i harmonii. Ich interesująca, udana wypowiedź traktuje wykolejeńców i przestępców jako wyłączny produkt warunków społecznych [...]. Ten godzien entuzjazmu kawałek teatru opiera się zawsze na dwóch grupach motywów i dwóch płaszczyznach akcji. Są to: rzeczywistość i pozór, ukryty bunt i bezwstydnny porządek. [...] Wszyscy aktorzy, kontrolując zgodność gestu z mówionym tekstem, stwarzają napięcie, które wykracza poza miejsca gry – [...] przenikliwie, skuteczne, komunikatywne. To wielka lekcja teatru, ale przede wszystkim zdecydowanie udana próba reżyserii według wskazówek Stanisławskiego i Grotowskiego w nowym, oryginalnym kierunku, [...] zgodnym z wymaganiami wrażliwości grupy.³⁹

³⁷ [b.a.], „La violenza di scena a Parma”, *Il Resto del Carlino*, 25 aprile 1974, 5, tłumaczenie w prywatnym archiwum autora.

³⁸ Podobną strategię w redagowaniu programu na użytek zagranicznych występów Teatr Ósmego Dnia zastosował w przypadku *Wprowadzenia do... i Jednym tchem – codziennego marszu*.

³⁹ A.M., „Lezione di teatro dei polacchi al Regio: Successo al festival Universitario”, *Gazetta di Parma*, no. 113 (1974): 10, tłumaczenie w prywatnym archiwum autora.

W wypowiedziach włoskich krytyków znamienne jest wpisywanie Teatru Ósmego Dnia w tradycję Grotowskiego. Widać również, że hiperbolizowanie znaków teatralnych, dramaturgii i aktorskiej ekspresji wywołuje silne emocje. W reakcjach polskich krytyków uderza natomiast niezrozumienie. Siła zespołu wynikała ze wspólnoty przekonań, wzajemnych relacji oraz radykalnego poglądu na rzeczywistość społeczno-polityczną. *Wizja lokalna* była próbą przełożenia tych trudnych dla polskich widzów przekonań na język sceny. Jak po latach wspominał Lech Raczak:

Ten spektakl był próbą [...] wykorzystania większej przestrzeni, rozciągnięcia jej w górę, wszerej, „uwidowiskowienia” teatru, który robiliśmy, wyjścia [...] poza publiczność, otoczenia publiczności. Próba może nie do końca udać, ale bardzo istotną, bo wiele nas uczącą. Tak naprawdę to nie druga wersja *Jednym tchem*, ale dopiero *Wizja lokalna* dała młodym aktorom szansę pierwszego, pełnego zetknięcia się z publicznością – poczucia trudu pracy nie tylko w próbach i ćwiczeniach, ale także rozpoznania tych problemów, które rodzą się w momencie, kiedy staje się wobec widza. Dlatego to przedstawienie ma swoją wagę, mimo że nie trafiło bezpośrednio i mocno w publiczność, która nie była w stanie dogonić naszego myślenia. A myśmy uciekali, nie zwracając uwagi na kontakt z nią.⁴⁰

Konsekwencje

Dalsza praca poznańskiego zespołu stanowiąca kontynuację poszukiwań rozpoczętych przy *Wizji lokalnej* dramatycznie pogłębiła rozminięcie się Teatru Ósmego Dnia z większością publiczności. Można to wytłumaczyć nie tylko różnicami w ocenie realnego socjalizmu, lecz także tym, iż praca nad nowym spektaklem miała być, wedle jasno deklarowanych przez cały zespół intencji, jak najdalej posuniętą próbą samopoznania. Zespół Teatru Ósmego Dnia – izolujący się świadomie od codzienności, skupiony na nocnych próbach i dyskusjach, wyalienowany z głównego nurtu życia PRL, sprzeciwiający się podstawowym zasadom realnego socjalizmu, spiskujący teatralnie przeciw zawłaszczeniu niemal wszystkich sfer życia przez państwo – zbliżył się do niebezpiecznej granicy opozycyjnych działań bezpośrednich, którą zresztą wkrótce miał przekroczyć. Członkowie grupy studiowali pilnie historię terrorystycznych, antycarskich

⁴⁰ Raczak, „*Jednym tchem*: Część druga wywiadu-rzeki”, 126–142.



© ARCHIWUM TEATRU ÓSMEGO DNIA

IL. 2 Plakat Wojciecha Wołyńskiego do *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi...* (1975)

organizacji w Rosji, a jednocześnie śledzili relacje o całkiem współczesnych, aktualnych, nasilających się akcjach lewicowych terrorystek i terrorystów z Republiki Federalnej Niemiec, Włoch i Ameryki Łacińskiej. Głównym literackim źródłem inspiracji były dzieła Fiodora Dostojewskiego, na czele z *Braćmi Karamazow* i spiskowymi *Biesami*. Właśnie z tej ostatniej powieści, a konkretnie z wizjonerskiej przemowy Szygalewa, pochodził wybrany ostatecznie tytuł nowego przedstawienia: *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na*

ziemi⁴¹. Reakcje krytyki na *Musimy poprzestać...* były podobne do komentarzy na temat *Wizji lokalnej* – pisano o zestawie „chwytów i efektów”, chaosie, dewaluacji treści, brutalnej ekspresji, braku komunikacji z odbiorcą⁴².

Przyczyny tego „braku komunikacji z odbiorcą” dość jednomyślnie diagnozowali po latach artyści. Wspomnienia Ewy Wójciak trafnie oddają wyobcowanie członków grupy z peerelowskiej codzienności. Zapytana o to, czy po wyjściu z prób w piwnicy sck „Od Nowa” nocny Poznań nie wydawał im się jakimś surrealistycznym tworem, odpowiedziała:

Zawsze! [...] Poznań był wtedy wymarły, nikogo wokół, wydawało się nam, że tylko my w tej małej grupce dajemy jakieś znaki życia. Mieliśmy pełne poczucie bycia jakimś tworem zupełnie obcym rzeczywistości tego nocnego miasta.⁴³

W rozmowach prowadzonych na początku lat dziewięćdziesiątych Marcin Kęszycki wspominał:

Był w nas na początku [...] rodzaj zamknięcia, sobiewystarczalności. Okres, kiedy powstawało *Musimy poprzestać...*, był bardzo klasztorny. To jest chyba właściwe w rozwoju takich małych grup, że kiedy wewnątrz dzieje się coś, co jest szalenie ważne lub za takie jest uważane, wszystko na zewnątrz wydaje się bardzo błahe, nieważne [...]. Mieliśmy poczucie [...] niezwykłości tego, co robimy. To objawiało się choćby w języku. Często pojawiały się słowa „mija”, „wolność”, „prawda” – słowa [...] „półświęcone”, mówione bez żadnego dystansu, z przekonaniem, że znaczą to, co znaczą.⁴⁴

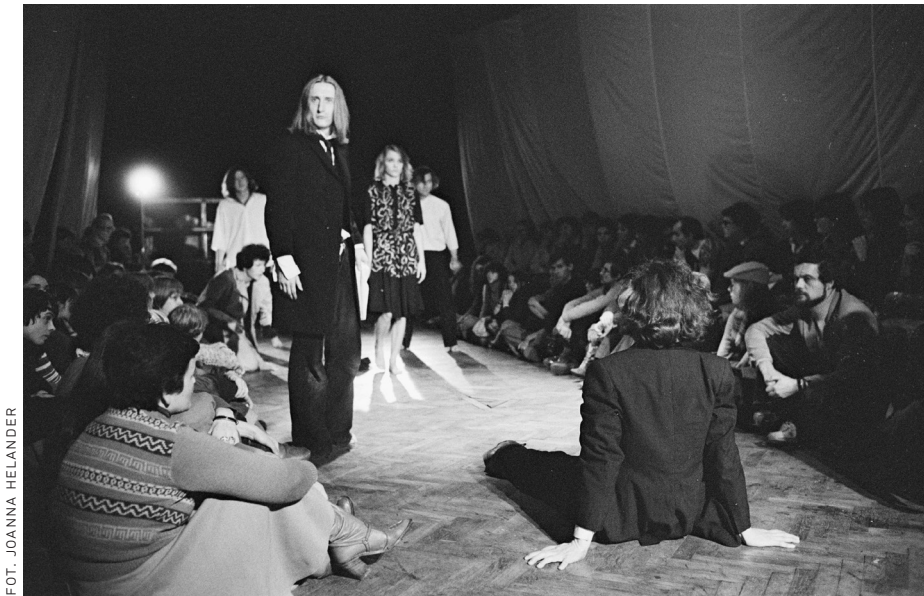
Tadeusz Janiszewski z kolei mówił, że zespół traktował *Musimy poprzestać...* w niemal „święty sposób” i że wszyscy byli ciągle pod wpływem Grotowskiego:

⁴¹ Cenzor narzucił zespołowi odmienną wersję tytułu, usuwając zeń słowo „tu” oraz dodając znak zapytania. Tak więc przez długie lata, aż do zlikwidowania cenzury na początku lat dziewięćdziesiątych spektakl ten nazywał się oficjalnie *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi?* Co ciekawe, gdy uważnie przyjrzymy się plakatowi Wojciecha Wołyńskiego do tego przedstawienia, zauważymy dziwną lukę między słowami „co” i „nazwano”. Bierze się ona stąd, że artysta został zmuszony decyzją cenzora do usunięcia słowa „tu”, zob. *il.* 2.

⁴² Zob. Edward Chudziński, „XII Łódzkie Spotkania Teatralne: Być albo świadomość”, *Student*, nr 11 (1976): 11; Zbigniew Gluza, „Przeciw światu, w którym Boga zabrakło”, w: *Teatr Osmego Dnia: Wybór tekstów krytycznych* (Warszawa: szsp, 1979), 12–13 (publikacja do użytku wewnętrznego, wydrukowana w liczbie 99 egzemplarzy); Andrzej Kijowski, „Akademia bezruchu”, *Kultura* (Warszawa), nr 26 (1976): 12.

⁴³ Rozmowa Juliusza Tyszki z Ewą Wójciak w 2002, nagranie w prywatnym archiwum autora.

⁴⁴ Kęszycki, 1992.



FOT. JOANNA HELANDER

IL. 3 *Przecena dla wszystkich* (1977). Od lewej: Teresa Puto, Tomasz Stachowski, Adam Borowski, Ewa Wójciak, Tadeusz Janiszewski, Roman Radomski. Scena pt. „Poczekalnia”

Myśmy bardzo wtedy wierzyli w swoją misję i w to, że jeden spektakl zmieni cały świat. Ale w trakcie grania tego przedstawienia [...] okazało się, że tak silne napięcie wewnętrzne, taka ekspresja może budować barierę między widznią a nami. Nie ma szansy na identyfikację – zostajemy sami z naszym światem.⁴⁵

W połowie lat dziewięćdziesiątych, już po rozstaniu z zespołem, Lech Raczak podkreślał, że wadą spektaklu było

wytwarzające się w trakcie grania ogromne napięcie między aktorami, które było tak intensywne, że po prostu odpychało widzów. Widzowie nie mogli wtedy „wchodzić emocjonalnie między postaci”, współprzeżywać, identyfikować się. [...] Napięcia zamykały się wewnątrz akcji [...] i nie znajdowały ujścia na widownię.⁴⁶

⁴⁵ Janiszewski, 1992.

⁴⁶ Rozmowa Juliusza Tyszki z Lechem Raczakiem z 1994 (dalej: Raczak, 1994), nagranie w prywatnym archiwum autora.

Od pracy nad *Wprowadzeniem do...* (1970) kolejne dwa zespoły Teatru Ósmego Dnia usiłowały poruszyć widzów połączeniem głębokiej prawdy aktorskiego przeżycia (było to nawiązanie do kierunku poszukiwań i do technik wypracowanych w Teatrze Laboratorium) z odkrywaniem i demaskowaniem politycznych tabu. Spektakle *Wizja lokalna* i *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi* były najskrajniejszą i nie do końca udaną próbą tej metody. Złożyło się na to wiele czynników, które trzeźwo wyodrębnili, opisali i ocenili sami twórcy przedstawień. Poczucie niespełnienia i konieczność spojrzenia na siebie z niezbędnym (często ironicznym) dystansem doprowadziła poznański zespół do przesyconych samokrytycyzmem, lecz w ostatecznym efekcie twórczych wniosków. Lech Raczak uważał, że to głębokie, skrajne doświadczenie

było jednak potrzebne, żeby znaleźć się przed przysłowiową ścianą i powiedzieć sobie: „Albo teraz robimy już życie, albo robimy dalej teatr. Jeżeli robimy teatr, musimy w nim znaleźć coś nowego, wyjść poza tę drogę, która właśnie się skończyła”. Nasz późniejszy wybór, że jednak teatr, był także głęboką konsekwencją faktu, że Grotowski też doszedł do tej samej ściany i zdecydował się pójść dalej – w lasy. Otworzył mury sali i znalazł się w Brzezince. Natomiast myśmy sobie powiedzieli: „Robimy teatr”.⁴⁷

Owo „dojście od ściany”, wypracowane przy *Wizji lokalnej* i *Musimy poprzestać...* doprowadziło zespół Teatru Ósmego Dnia do odmiennego niż poprzednio pojmowania ludzkiej kondycji oraz odmiennego ujęcia egzystencjalnego i estetycznego statusu aktorki/aktora. Teatralność ludzkiego losu, przemienność ról, ścieranie się różnorodnych poglądów, żywioł nieustannego, codziennego konfliktu banalności ze wzniosłością – w takich kontekstach powstawała *Przecena dla wszystkich*, pierwsze z teatralnych arcydzieł poznańskiej grupy z drugiej połowy lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych.



⁴⁷ Raczak, 1994.

Bibliografia

- Bakuła, Bogusław, i Monika Talarczyk-Gubała, red. *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956–2006: Zbiór materiałów z konferencji 5–7 listopada 2006 roku w Wyższej Szkole Zawodowej „Kadry dla Europy” w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo WiS, 2007.
- Chudziński, Edward, red. *Kultura studencka: Zjawisko – twórcy – instytucje*. Kraków: Fundacja STU, 2011.
- Dudziński, Robert. „Z zimną krwią: Doświadczeniowy wymiar *Zapisu zbrodni* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 111 (2020): 199–220. <https://doi.org/10.36744/kf.404>.
- Fik, Marta. *Kultura polska po Jałcie: Kronika lat 1944–1981*. Londyn: Polonia, 1989.
- Kułąkowska, Katarzyna. „Rewolucjonistka: Szkic o Ewie Wójciak”. W: *Błażnice: Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*, 276–336. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Raczak, Lech. *Szaleństwo i metoda: 48 tekstów o teatrze*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2012.
- Sasanka, Paweł. „Polska Gierka – dekada przerwana czy zmarnowana?”. W: *PRL od grudnia 70 do czerwca 89*, redakcja Krzysztof Persak i Paweł Machcewicz, 7–34. Warszawa: Bellona, 2010. <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/12090>.
- Tyszka, Juliusz. *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973): W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie*. Poznań: Wydawnictwo Kontekst, 2003.

JULIUSZ TYSZKA

dr hab., profesor UAM, teatrolog, performatyk, kulturoznawca. Pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Stypendysta Fulbrighta na New York University (1992/1993), *contributing editor* brytyjskiego „New Theatre Quarterly” (1999–2020), wykładał między innymi na Europäische Universität Viadrina. Recenzent portalu Teatralny.pl (od 2013). Zajmuje się performatyką, teatrem współczesnym i teoriami teatralnymi XX wieku.
