

Za wcześnie

AUTOR: ADAM KAROL DROZDOWSKI

W *Ach, jakże godnie żyli* Marcin Liber przedstawia się jako „dziecko Teatru Ósmego Dnia”. Nie chce jednak dokonywać ojcobójczych gestów, ale usiłuje oddać offowi, co offowe. Trudno po latach podnosić rękę na młodzieńczych idoli, gdy ci nieustannie sami poddają się krytyce.

1.

■ Wiadomość o śmierci Lecha Raczaka wstrząsnęła środowiskiem polskiego teatru szczególnie mocno – trzymając się zawsze na uboczu, Raczak pozostawał istotnym punktem odniesienia zarówno dla teatralnego offu, jak i dla twórców głównego nurtu. Sam widziałem go ostatni raz nie tak dawno, w zeszłym roku, kiedy ze swoim zespołem Orbis Tertius grał kolejne *Podróże przez sny*. I powroty; sny wracały wtedy dawne, te z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych o końcu świata, a głos Raczaka był już niemal niesłyszalny, gdy wiązał w chrypiącej krtani. Ale on sam nie stracił nic z zawadiackiej uciechy i dziecięcej na poły naiwności, jakie towarzyszyły mu na scenie.

Jego śmierć nastąpiła w szczególnym momencie. Pod koniec zeszłego roku, obok jubileuszu pięćdziesięciopięciolecia istnienia poznańskich Ósemek, w warszawskim Powszechnym odbyła się premiera spektaklu *Ach, jakże godnie żyli*, w którym Marcin Liber, przedstawiając się jako „dziecko Teatru Ósmego Dnia, dziecko z rozbitej rodziny”, wyobraża sobie możliwy koniec trwającego od lat dziewięćdziesiątych konfliktu między Raczakiem a prowadzącą teatr po jego odejściu Ewą Wójciak. Niecałe dwa miesiące później tę finałową scenę poprzedzało już zaczerpnięte z facebookowego profilu Wójciak wołanie grającej ją Anny Ilczuk: „Leszku, kurwa, za wcześnie!”.

W nocy z 17 na 18 stycznia polski teatralny Facebook pełen był takich wołań.

2.

Trzy dekady temu dwudziestoletni Marcin Liber, znając już potransformacyjną alternatywę z działań Teatru Biuro Podróży, trafił do poznańskiej siedziby Ósemek i został, by pomagać – jako aktor, pracownik techniczny, statysta. Prawie trzy dekady temu życie teatralne Poznania rozpałał temat odejścia Lecha Raczaka z zespołu, który ten współzakładał – a utrzymujący się potem konflikt z Ewą Wójciak miewał swoje publiczne wzmożenia przez wiele lat. Kiedy rozpada się grupa oparta na tak mocnej wspólnocie jak w przypadku Ósemek, pojawia się pytanie: jak rozłam w zespole ma się do jego dotychczasowej rzeczywistości? Tę celnie opisywał Janusz Majcherek:

Do Teatru Ósmego Dnia jeździło się nie tylko po to, żeby obejrzeć przedstawienie i wrócić. To zawsze było związane ze znalezieniem się w sytuacji wspólnotowej, której przedstawienie było tylko jednym z elementów. Po nim następowało spotkanie, nocne Polaków rozmowy, picie wódki, spory. [...] Przez parę godzin czy parę dni wytwarzało się coś takiego, co można byłoby porównać do doświadczeń kontrkulturowych z lat 60., do ruchu hipisowskiego. Ludzie byli tam równi, swobodni, mogli bez problemu wyrażać swoje poglądy, myśli, orientacje i tak dalej. Z natury rzeczy w teatrze instytucjonalnym ten proces nie zachodził. [...] W alternatywie, nawet podczas zabawy, wszystko było bardziej zasadnicze i ideowe¹.

Liber, choć wszedł w nowy off z impetem, współzakładając w 2000 roku Teatr Usta Usta, szybko zaczął migrować ku kolejnej nowości: postdramatycznemu mainstreamowi. Po latach

na deskach Powszechnego zrobił więc spektakl de facto o swoich korzeniach. Jeśli sądzić po proporcjach tematów, którym reżyser poświęca uwagę, upatruje tych korzeni po równo w niezłomności postaw swoich młodzieńczych autorytetów i niezgodzie na podkopujący legendę konflikt między nimi.

Bo przecież jeśli nie liczyć zaszłości na linii Raczak – Wójciak, Teatr Ósmego Dnia jest fenomenem pod względem trwałości grupy – jak na off, ale łatwo wskazać i instytucje, które nie przetrwały takiej próby czasu. Jest kwestią drugorzędną, jaki model organizacji stoi w danym momencie za ich działalnością, czy są jak dziś miejską instytucją kultury, czy „podlegają” jak w poprzednim ustroju Estradzie Poznańskiej, czy są grupą tak niezależną, że praktycznie nielegalną, czy pracują w Polsce, czy na emigracji, czy grają po cichu po kościołach, czy w międzynarodowym obiegu festiwalowym. Teatr Ósmego Dnia w jego trzonie tworzą wciąż ludzie, którzy trafili do niego niemal na samym początku. Niech to porównanie będzie truizmem, ale Ósemki są dla teatru niezależnego tym, czym dla muzyki rockowej The Rolling Stones. Stonesi powstałi w 1962 roku, Ósemki ledwie dwa lata później. Przy czym Stonesi ostatnie albumy wydają w sześcioletnich odstępach, koncertując głównie ze swoimi evergreenami, gdy Ósemki niezależnie od eksploatacji starszych spektakli plenerowych regularnie poszerzają repertuar i najnowszą premierę dały kwartał temu. Nie wątpię, że trudno jest dźwigać taką legendę – Liber jako



fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

Ach, jakże godnie żyli, reż. Marcin Liber, Teatr Powszechny w Warszawie [2019]

pięćdziesięciolatek chodzi po świecie krócej, niż zespół Ósmego Dnia razem pracuje.

3.

Jolanta Kowalska konstatuje w poprzedzającym tekście wprost, że „dokonania teatru alternatywnego, na ogół słabo udokumentowane, stały się dla młodszych pokoleń mglistą, niewiele znaczącą legendą”. Tak – i trzeba tu dodać, że owa mglista legenda jest też doświadczeniem tych, którzy sami trafiają do offu. Liber w *Ach, jakże godnie żyli* opowiada o czasach, których nie może znać: rekonstruuje historię Ósemek mniej więcej do rozłamu w zespole, czyli mniej więcej do momentu, kiedy sam doń trafił. Sceniczna opowieść o losach buntowniczego teatru pisana jest więc grubą kreską, nieodzowną, gdy ćwierć wieku niełatwej historii chcieć streścić w półtorej godziny – ale jest to ten rodzaj podszytego ironią teatralnego języka, jakim Ósemki mówiły same o sobie chociażby w *Teczkach*. Aktorzy Powszechnego wcielają się co prawda w poszczególnych członków zespołu, mówią słowami ich listów, ich manifestów, szukają możliwo-

ści reworku fragmentów dawnych spektakli poznańskiej grupy – to też jednoznacznie prowadzi na myśl paradokumentalną estetykę *Teczek* – ale nie mam poczucia, żeby Janiszewski, Borowski i Kęszycki byli Liberowi potrzebni bardziej, niż tylko dla nakreślenia zespołowego tła wydarzeń. Osią jego narracji są liderzy grupy, wspomniana już Ilczuk jako Wójciak i Michał Czachor jako Raczak. I goście, zaproszeni przez Libera do Ósemkowego świata.

Jednym z nich jest Jerzy Grotowski. Liber ma łatwo, nie musi wadzić się z nim prywatnie, jak nadal robią to w częstych wypowiedziach Tomasz Rodowicz czy w uporczywym milczeniu Włodzimierz Staniewski. Liber opowiada o nim przez pryzmat Ósemek, które zdążyły odwrócić się od wrocławskiego guru we własnej młodości i z bardzo konkretnych powodów. Grotowski Libera jest postacią ze zbiorowej świadomości, niejednoznaczną nie tylko ze względów faktycznej etyki jego pracy, ale też poprzez rozpiętość narracji o nim, od tomów naukowych opracowań po nieznaną świętości memy. Co więcej, jest to Grotowski z okresu teatralnego, zanim Raczak sprzeci-

wiał mu się w *Para-ra-ra*, Grotowski-reżyser, nałogowy palacz, niechętnie wyglądający zza ciemnych okularów. W kreacji Michała Jarmickiego, wspierany przez niewiarygodny antytaniec Andrzeja Kłaka, który kongenialnie przywołuje tu postać Ryszarda Cieślaka, autor idei teatru ubogiego wydaje się śmieszny w swoim nadęciu i braku wiarygodności: rozparty w fotelu, odpalający peta za petem i wygłaszający manifesty, za którymi podążać mają jego aktorzy, a nie on sam. Początkowa fascynacja Ósemek Grotem przedstawiona jest tu wręcz uroczo: członkowie zespołu usiłują naśladować gesty Kłaka-Cieślaka, ale jedyne, co naprawdę odeń przejmują, to palenie papierosów w nonszalanckim, bohemiańskim geście. Wszystkie inne gesty artysty – o to wszak poszło między Raczakiem a Grotowskim – muszą być własne, muszą wynikać z wewnętrznej potrzeby ekspresji, być zdecydowaną reakcją na rzeczywistość nie sali prób, ale ulicy.

Jest w spektaklu moment, gdy żartobliwy ton okazuje się jednoznacznie służyć refleksji zgoła poważnej: oto Jacek Beler pojawia się na scenie jako Molier, brutalny komentator życia



fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

Ach, jakże godnie żyli, reż. Marcin Liber, Teatr Powszechny w Warszawie (2019)

społecznego i politycznego swoich czasów, któremu odpłacano za bezkompromisowość choćby odmową pochówku, umniejszaniem jego zasług, ale którego dzieło przetrwało stulecia. Liber każe mu dać się obrzucić pomidorami, równocześnie jasno dowodząc, jakiej wartości upatruje w offie spod znaku Ósemek; to teatr nieugiętych postaw, w którym za światopoglądowe decyzje płaci się jakością własnego życia – ale być może tylko taki teatr ma sens? Oddając głos Raczakowi:

Teatr polityczny kiedyś to był ten, który był przeciw i ryzykował [...] bo chciał coś wywołać. Teatr, który gadał na tematy publicystyczne, to była szara codzienność. [...] Teraz można gadać na tematy polityczne ile się chce i z jakiegokolwiek punktu się chce, w związku z czym zginęła zasadnicza funkcja teatru politycznego. Teatr polityczny, jakbyśmy tego źle nie oceniali, to jest ten, który bierze bezpośredni udział w walce politycznej. W niektórych czasach jest to zaletą, w niektórych jest to marne i służalcze, ale to jest ten warunek. Jest albo teatr polityczny, albo teatr na temat polityczny. Dziś mamy teatr na temat polityczny².

Wydaje się, że to rozróżnienie w ostatnich latach wróciło w scenicznych wypowiedziach części twórców postdramatycznego teatru publicystycznego – dość prześledzić, jak choćby

„wściekły duet” Strzępka/Demirski skierował w pewnym momencie ostrze krytyki ku własnemu środowisku, tracąc z punktu przywiązanie części dotychczasowych apologetów. To być może najważniejsze, czego uczy off: nieustanna krytyczna rewizja swoich postaw wobec zmieniającej się rzeczywistości, przy równoczesnym utrzymywaniu ideowego fundamentu. Off nie godzi się na wygodę.

4.

Co wobec tego wszystkiego kazało Liberowi zmierzyć się z legendą funkcjonującej nadal grupy? Jaki powód stoi za potrzebą skonfrontowania przez niego opowieści o „jego” Ósemkach z członkami zespołu, którzy służyli mu jednak pomocą i byli obecni na premierze? Chciałbym wierzyć, że właśnie temperatura ich wypowiedzi, moc młodzieńczych manifestów, gdzie obok postulatów, zgodnie z którymi aktor „winien być piewcą wolności. Winien być anarchista”, padają sformułowania jeszcze mocniejsze, jak w słynnym tekście Ewy Wójciak: „Aktor jest rewolucjonistą i taka jest jego motywacja. Szukając środków wyrazu, rozumie to jako ekspresję duchowych zasobów, co znaczyć musi dla niego obowiązek ciągłego poszerzania swej wiedzy, rozumienia i odczuwania. Uczyć się, poznawać i walczyć!

Technika musi być konsekwencją”³. Manifesty młodych Ósemek są artystowskie, brzmią niekiedy egzaltowanie, niekiedy protekcyjnie, ale mówią o byciu blisko ludzi, szukają szacunku dla cudzych postaw, są radykalne na poziomie przekonań etycznych, ale czułe na jednostkowy światopogląd. Sam trafiłem do offu w podobnym wieku co Liber, sam zetknąłem się prywatnie i z Ósemkami, i – osobno – z Raczakiem, znam piorunujące wrażenie, jakie robią na młodym człowieku postawy alternatywnych twórców, przy całej uwadze i czułości, z jaką traktują innych; u Ósemek nabiera to dodatkowego znaczenia wobec ich imponującego stażu.

Łatwo byłoby uznać, że realizując *Ach, jakże godnie żyli*, Liber szukał gestu ojcobójstwa, radykalnego odcięcia od młodzieńczych mistrzów. Powszechny ma zresztą tradycję buńczucznego ojcobójczego sprzeciwu, by przywołać niesławny regulamin Roberta Bolesty z 2007 roku, zgodnie z którym „młody jebie starego” i „nienawidzimy się generalnie”⁴. Przypominanie go po latach byłoby złośliwością, gdyby dziecięce *porte-parole* Libera nie przyznawało w spektaklu, że w podtytule reżyser chciał robić z dawnymi idolami to samo, co Bolesto ze „starym”. Cóż, hasła Bolesty ani nie przyjęły się wówczas, ani nie rozgrzewają dziś – a wczesne wypo-

wiedzi aktorów Ósemek działają nadal, rozbudzają krytyczne myślenie i wolę sprzeciwu. Wydaje się więc, że w *Ach, jakże godnie żyli* Liber naprawdę chce oddać offowi, co offowe.

Tym bardziej że trudno po latach podnosić rękę na młodzieńczych idoli, gdy ci nieustannie sami poddają się krytyce. Zapytana kilka dekad później o cytowaną powyżej *Powinność aktora*, Ewa Wójciak skomentowała: „Ten tekst powstał dawno temu. Pisała go bardzo młoda, zbuntowana osoba. Teraz z perspektywy lat czytamy swoje słowa ze zdrowym dystansem, ale nadal zgadzam się z jego tezami. Nie wymagam jednak od innych twórców, aby utożsamiali się z tym swoistym manifestem. Każdy ma swoje sumienie, system wartości”⁵. W nieoczywisty sposób zarówno Raczak, jak i Ósemki pod wodzą Wójciak pozostali wierni definicjom i postawom ze wspólnych początków. Oboje po kilkudziesięciu latach konsekwentnie podtrzymywali poglądy z młodzieńczych wypowiedzi, wyrażając je najwyżej w mniej radykalnym tonie, zmieniając punkty ciężkości. Różniła ich interpretacja owych definicji *post factum*, wobec zmieniających się czasów, pozostająca być może tylko kwestią smaku. Przecież u podstaw ich teatralnej drogi padały słowa daleko ważniejsze:

Nie formułujemy programu estetycznego. Nie ogłaszamy manifestu. Nie mamy ambicji dokonywania przewrotu w metodzie aktorskiej. Naszym celem nadrzędnym nie jest stwarzanie faktów artystycznych, lecz osiągnięcie porozumienia w sprawach najistotniejszych. Uważamy za nasz obowiązek upomnieć się o prawo każdego do samostanowienia o własnym losie, o prawo do zrealizowania naszej własnej woli życia czynnego⁶.

Liber zdaje się widzieć tę wspólną płaszczyznę, której przez lata konsekwentnie nie widzieli bohaterowie jego spektaklu, i prowadzi do symbolicznej zgody między nimi, mając ku temu wszelkie podstawy. W tym najważniejszą z nich – własną niezgodę na ich konflikt. Owa „wola życia czynnego” jest przesłaniem, w której spotkać mogą się wszyscy: na równych prawach Grotowski, Cieślak, Raczak, Wójciak, Liber i Molier.

5.

Raczak, po 1994 roku konsekwentnie pozostając na uboczu jednej i drugiej formacji, działał w offowych z ducha instytucjach, jak legnicki Teatr Modrzejewskiej, ale i w profesjonalnym offie własnego Trzeciego Teatru. Stawiając się w pozycji naraz praktyka i obserwatora obu nurtów, wielokrotnie utyskiwał,

że sceny instytucjonalne zagrabiły offową przestrzeń eksperymentu formalnego, raczej pozostawiając mu miejsce w historii teatru, niż widząc jego rolę współcześnie.

Zarówno twórcy owego – politycznego, kontestacyjnego, niezależnego – teatru, jak i krytycy podejmujący się opisu zjawiska [...] akcentowali przede wszystkim wątek społeczny i etyczny, obecne w przedstawieniach tego typu teatru. W ten sposób [...] z pola widzenia recenzentów zniknęła wartość ewidentna: rewolucja estetyczna, której niezależny teatr dokonał w polskiej kulturze, rozszerzając granice teatru, formy ekspresji teatralnej, przestrzenie, język, rodzaje interakcji między aktorem a widownią, i wreszcie przekształcając teatrologię⁷.

Jest to część prawdy – fakt, że ani polityczność w tym rozumieniu, ani formalny eksperyment nie muszą, czy wręcz nie mogą być już wyznacznikami offu. Wraz ze zmianami – ustrojowymi, technologicznymi, komunikacyjnymi – zanikła wspólnotowość w rozumieniu ogólnopolskim, za to na nowo zaczęły wzmacniać się wspólnoty lokalne; ulokował się też off, tracąc może społeczny prestiż lat osiemdziesiątych i zasięgi lat dziewięćdziesiątych, ale pozostając blisko ludzi. To off daje rzeczowe odpowiedzi na potrzeby widzów-sąsiadów – i nie będzie chyba nadużyciem, jeżeli założę, że są one trafniejsze od zaangażowanych wypowiedzi teatralnych, realizowanych przez słynnych reżyserów z dużych miast za sześciocyfrowe honoraria⁸. Tak, off wciąż jest ubogi, co prawda innym ubóstwem, niż chciał tego Grotowski, ale wciąż pozwala mu to nie stracić kontaktu z rzeczywistością. Liber swego czasu sam przyznawał, co wyniósł z doświadczenia teatru alternatywnego: szeroką swobodę aktora (choć „nie ma się co oszukiwać, że w teatrze instytucjonalnym da się tworzyć spektakle w ramach kreacji zbiorowej”), zasadę twórczego dialogu, metodę pisania na scenie, elastyczność w adaptowaniu nieteatralnych przestrzeni⁹. Ale przecież nie to pchnęło go do rozliczenia ze swoimi offowymi mentorami.

Stary teatr, instytucja teatru to zjawiska estetyczne. Teatr estetyczny służy polityce, jest przez politykę sterowany i wykorzystywany do jej celów. Jest to teatr zniewolony. [...] Jedynie teatr etyczny może być prawdziwie wolny – a co za tym idzie naprawdę polityczny. O polityczności teatru nie stanowi tematyka jego spektakli – stanowi *ethos*, jaki wyznaje i realizuje¹⁰.

Nie pamięta się dziś tego rozróżnienia na teatr etyczny i estetyczny, tak jak w zapomnie-

nie popadła Agencja Teatralna – a przecież współautor powyższych słów, Jacek Chmąj, nadal związany jest z Ósemkami i ruchem alternatywnym. Tymczasem jest ono bardzo użyteczne, jeśli chce się zrozumieć fenomen offu: teatr etyczny to ten, który nie musi być zawodowy, który bywa nieopłacany, który może być polityczny, może rewolucjonizować estetykę, ale przede wszystkim musi wyrastać z wolnościowego imperatywu jego twórców. Mam poczucie, że *Ach, jakże godnie żyli* jest jedną z najciekawszych repertuarowych propozycji Powszechnego właśnie dlatego, że naraz mówi o tym imperatywie, o fundamentalnych ludzkich postawach, i z nich wyrasta.

6.

Za wcześniej odszedł Lech Raczak, przekreślając wymarzoną przez Libera – i pewnie wielu innych, którzy przeszli przez ten teatr – puentę opowieści o Ósemkach: puentę niemożliwej zgody po latach. Zdecydowanie za wcześniej na przestrzeni ostatnich dekad różne głosy krytyczne obwieszczały pewną śmierć offu; zmieniają się okoliczności, w jakich off funkcjonuje, ale nigdy jego fundament, towarzysząca mu „wola życia czynnego”. I za wcześniej, by postawić taką grupę jak Teatr Ósmego Dnia na piedestale, kontemplować jej legendę i klepać po ramionach okolicznościowymi spektaklami. Idee stojące za tym teatrem zbyt są żywe, by stały się eksponatem: przywołane nawet na prawie cytatu rozkwitają na nowo i kradną show. Na tym polega siła offu i jego trwałość. Liber chciał zrobić spektakl o Ósemkach – a Ósemki zrobiły Liberowi spektakl.

Dobrze, że tak się stało. ■

W tekście wykorzystano wyniki kwerend prowadzonych przez Autora w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

1 ■ Było fajnie, [z J. Majcherkiem rozmawia J. Kasprzak], „nietak!” nr 2-3/2016.

2 ■ Od rewolucji do końca teatru, [z L. Raczakiem rozmawiają K. Knychalska i M. Gabryk-Cisak], „nietak!” nr 2/2011.

3 ■ E. Wójciak, notatka z 1980 roku. Cyt. za: Z. Gluza, *Ósmego dnia*, Warszawa 1994, s. 82–83. Tekst opublikowany został jako *Powinność aktora*, [w:] *Aktor. Materiały z sympozjum 3–5.04.1981*, Poznań 1981.

4 ■ Por. np. I.N. Czapska, *Manifest nienawiści. Młody jebie starego*, „Życie Warszawy” nr 24/2007.

5 ■ Wypowiedź Ewy Wójciak w rozmowie z Magdaleną Grendą, [w:] M. Grenda, *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku*, Poznań 2014, s. 164.

6 ■ Teatr Ósmego Dnia, materiały do spektaklu *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi...*? Cyt. za: Z. Gluza, *Ósmego dnia*, dz. cyt., s. 18.

7 ■ L. Raczak, *Dwie awangardy*, „nietak!” nr 2/2011.

8 ■ Por. zapisy umów, odtajnione ostatnio przez TR Warszawa, tudzież wypowiedzi Krzysztofa Mieszkowskiego (w rozmowie z Jolantą Kowalską z 10.08.2016, *W teatrze nie ma granic*, teatralny.pl).

9 ■ Por. M. Grenda, *Mistrzowie drugiego planu...*, dz. cyt., s. 93.

10 ■ Agencja Teatralna, *Tekst nr 3*, [w:] Agencja Teatralna, Warszawa 1978. Cyt. za: J. Ostrowska, J. Tyska, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Poznań 2008, s. 138.