

Przebieg...
T. Osmeo Dnia 76/77



Polityka 45/80
s. 10

ROZUMNI SZALEM

JAN KONIECPOLSKI

ZAWSZE i wszędzie teatr polityczny był dziedzina sztuki mocno podejrzana. Moralnie. Tak się bowiem składa, że teatr uzależniony jest od władzy politycznej, na temat której w taki czy inny sposób stara się zabierać głos. Im władza silniejsza, tym bardziej z natury rzeczy wyrozumiała i pobłażliwa. Im władza bardziej wyrozumiała i pobłażliwa, tym teatr odważniejszy w zabieraniu głosu na jej temat. Natomiast im władza polityczna słabsza, tym teatr... etc.

Bardziej jednak fascynują mnie twórcy zajmujący się teatrem politycznym. Na przykład: jakiś twórca robi teatr polityczny z prawdziwego zdarzenia. Mechanizm władzy pokazuje ostro, drapieżnie i bezkompromisowo. Urzędników władzy krytykuje. I żadna krzywdą (o losie przewrotny!) się mu nie dzieje: zostaje, o ile wcześniej nie jest, dyrektorem, rektorem, kierownikiem zespołu filmowego, a nawet może i ministrem. Inny przykład: jakiś twórca teatru politycznego po kilku uczciwych i odważnych przedstawieniach, w których wypowiada, co ma do powiedzenia na temat danej władzy, nie dość, że nie dostaje żadnych pochwał, ale dziwnym zbiegiem okoliczności, jak powiada Bułhakow, przestaje robić teatr jakikolwiek i w ogóle... Oba przykłady są, rzecz jasna, skrajne. Najczęściej bowiem zdarzają się twórcy, którzy (bywa, że przez całe swoje długie życie) raczą władzę tzw. „aluzjami politycznymi”, co — jak wiadomo — wszelka władza zawsze i wszędzie uwielbia. Czuje wówczas po prostu, że jest.

Wbrew pewnym pozorom nie będą jednak zajmował się dziś przypadkami teatru politycznego, takimi jak — ograniczę się tu tylko do nazwisk polskich — teatr Kazimierza Dejmka, Ryszarda Filipskiego, Krzysztofa Jasińskiego, Jerzego Krasowskiego, Tadeusza Lomnickiego czy Andrzeja Wajdy. Chciałbym napisać o teatrze, który będąc teatrem politycznym jest jednocześnie czymś więcej, bo nie uciekając w historyczny kostium, wszystko — i — nic znacząca groteskę czy też marność nad marnością — wszystkie w erze atomowej, podejmuje niełatwe zadanie odważnego i uczciwego osądzenia współczesnej rzeczy-

wistości tak, aby sprowokować publiczność do wniosków, jakie w tej rzeczywistości oparcie powinna znaleźć sama. Teatrem tym jest Teatr Osmeo Dnia z Poznania.

DZISIEJSZE oblicze zespołu Lecha Raczaka zaczęło się kształtować w 1972 r. podczas pracy nad drugą wersją spektaklu „Jednym tchem” według poezji Stanisława Barańczaka. Były to czasy dla teatru młodej inteligencji heroiczne. Konstanty Puzyra ochrzcił go Drugą Siłą i postawił za wzór cierpiącemu na wyjąłowanie teatrowi zawodowemu. Teatr młodej inteligencji miał swoją krytykę i swoją publiczność. Pisali o nim tak znakomici wówczas krytycy jak: Tadeusz Nyczek, Adam Zagajewski, Edward Chudziński, Krzysztof Mrozievicz, Krzysztof Miklaszewski i inni. Publiczność była idealna, przychodziła do teatru myśleć i szukać odpowiedzi na pytania nie tylko pokoleniowe. Powstawały takie spektakle jak „Spadanie” i „Sennik Polski” Teatru STU, „Kolo czy trytyk” Teatru 77, którym z kolei towarzyszyły poczynania Kalamburu, Pleonazmusa, Pstraga, Akademii Ruchu, Salonu Niezależnych i innych. Teatr Osmeo Dnia nie wyróżniał się wówczas niczym specjalnym. Był jednym z kilku świetnych teatrów studenckich. Miał swoje wady i zalety... W połowie lat siedemdziesiątych nastąpił odwrót. Sygnał do odwrotu zabrzmiał wyraziście, zachęcająco i ostrzegawczo zarazem. Propaganda sukcesu zaczęła działać ostro: ucięto głowę Nowej Fall, podupadł krakowski dwutygodnik „Student”, zniknęli z publicznego forum czołowi poeci i krytycy. W teatrze młodej inteligencji zaczęły kotłować się światopoglądy. Teatr STU po nieudanej próbie misterium w „Exodusie”, złapał krótki oddech w „Pacjentach”, po czym pod hasłem „STARZEJEMY SIĘ RAZEM Z NASZYM POKOLENIEM” wyprodukował superkicz „Szalona Lokomotywa” z Marylą Rodowicz w roli gwiazdy oraz supergrandę pt. „Operetka” według, rzekomo, Gombrowicza. Teatr 77 po retrospektywie mitologii polskiej w „Retrospektywie” zajął się bardzo ważnym problemem stosunków polsko-szwedzkich oraz polsko-czeskich. Po kilku przedstawieniach o niczym Teatr „Pstrąg” pokazał spektakl „W poszukiwaniu koloru”, w którym grupa osobników o ilorazie inteligencji poniżej przeciętnej długo i uparcie poszukiwała właściwego koloru, aż wreszcie odnalazła kolor biało-czerwony; co, jak głosi legenda, obecnego na jednym z przedstawień Ryszarda Filipskiego do łez wzruszyło. Akademia Ruchu zaczęła uprawiać jałowy estetyzm form oraz uprawiać tzw. „intelektualne prowokacje”, czyli happeningi. Kalambur popadł w sklerozę: szacowna, ale jednak. Salon Niezależnych rozwiązało. Pleonazmus rozwiązał się sam. Burzliwa pogoda w teatrze polskim stała się legendą...

KRZYYS połowy lat siedemdziesiątych w Teatrze Osmeo Dnia odbił się rykoszetem. W 1975 r. powstało przedstawienie „Musimy poprzestać na tym co tu nazwano rajem na ziemi?” Jak wszystkie manifesty o takiej treści bardzo niedobry był ten spektakl. Drażnił swoją deklaracyjnością. I świętą naiwnością, że wykrzyczenie w teatrze tego, iż absolutnie nie możemy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi, przemieni publiczność z dzieci konieczności i niewiedzy w synów wyboru i świadomości. Pełno było w tym spektaklu jałowo brzmiących dysput o totalitaryzmie, efekciarstwie „dostojewszczyzny”, innych nieszczęść oraz pożerającego „wszystko co złe” żywego ognia à la Krzysztof Jasiński. Jednocześnie spektakl ten budził zachwyt żarliwością aktorów, ich uczciwością i odwagą nazywania po imieniu tego wszystkiego, co ich osobiście gnębi. Było w tym gniewie coś z pasji terrorystów, których chyba na szczęście w Polsce nie mieliśmy. Było, bo zespół Lecha Raczaka pozostał jednak dzięki Bogu teatrem.

ALE maksymalizm w Teatrze Osmeo Dnia przejawiał się wówczas nie tylko w pasji obrazoburczej. Przejawiał się także w codziennej, morderczej pracy nad warsztatem artystycznym i techniką aktorską. Na własną rękę przerobiono dwa kursy aktorskie: normalną państwową szkołę i wypożyczony z Teatru Laboratorium zestaw aktorskich treningów. Doprowadzono do perfekcji zawodowej, o jakiej większość „bidnych dzieci” kończących co roku PWST może głównie marzyć, umiejętności głosowe, sprawność ciała, mimikę i plastykę gestu. A zarazem nauczono się czegoś bez porównania ważniejszego. Nauczono się prawdziwej moralności zawodowej. Polegającej na tym, iż aktorzy w Teatrze Osmeo Dnia nie potrafią i nie chcą istnieć na scenie bez zaangażowania ideowego i myślowego w to, co grają. Nie są aktorami-błaznami czy aktorami-pajacami. Są aktorami-poetami, którzy swój zawód utożsamiają z powołaniem, a teatr z niepodzielną całością, w której pisanie tekstów łączy się z ich odtwarzaniem, bycie sobą na scenie z grą, a tworzenie części spektaklu z odpowiedzialnością za całość.

Pod troskliwym okiem Lecha Raczaka, który jako reżyser posiadał rzadki dar wnikliwej pracy z aktorem i umiejętność przetwarzania ludzkich słabości w sceniczną siłę, ukształtowało się w Teatrze Osme-



„Teatr Osmeo Dnia”. Dnia najważniejsi drugi połowy lat siedemdziesiątych

o Dnia sześć wybitnych aktorskich osobowości. Tadeusz Janiszewski swoją osobowością wyraża polskoludową średniość i przeciętność. Jednocześnie jest to aktor, który swoim głosem i ciałem umie wyobraźni widza narzucić wszystko, co chce. Dynamicznie przeistacza się w człowieka zaszczutego i obywatela szczującego, zniewolonego inteligenta i małpę celebrycką uroki życia, narzekającego na samotność współczesnego rządzącego dusz i Konrada pokolenia 68 wyrażającego beznamiętnie Bogu, którego nie ma. Potrafi być ironiczny, złośliwy, liryczny i tragiczny. Postać, którą gra w przedstawieniach Teatru Osmeo Dnia, wyraziście i zarazem polemicznie nawiązuje do tradycji polskiego bohatera romantycznego. Ewa Wójciak prezentuje typ aktorstwa gwiazdor-

ski: jest jak gdyby amantką, która niechętnie trafiła do teatru Wielkiej Metafizyki. Emanująca z tej aktorki kobiecość jest jednym z najważniejszych punktów ogniskujących wszystkie wydarzenia sceniczne. Przeciwnością dynamicznej i ekspansywnej osobowości Ewy Wójciak jest ścisza pokora Małgorzaty Wasilas. Postać grana przez tę aktorkę jest jakby wyjęta z kart prozy Dostojewskiego „skrzywdzoną i poniżoną” istotą. Adam Borowski jest doskonałym aktorem charakterystycznym. Jego gogolowsko-bulhakovskie portrety ludzików lękających się nawet własnego cienia budzą śmiech, który zamienia się w grozę, kiedy uświadomiamy sobie, że w naszej rzeczywistości spotykamy je na każdym prawie kroku. W aktorstwie Marcina Kęszyckiego uderza prostota, wdzięk i elegancja: grana przez niego postać nieustannie szamocze się w poszukiwaniu wolności, wciąż od nowa i bezskutecznie idealizuje świat. Aktorstwo Romana Radomskiego jest na wskroś intelektualne. Aktor ten swoją grą stara się uzasadnić potrzebę współistnienia w człowieku postawy racjonalnej i etycznej.

WSZYSCY ci aktorzy potwierdzają najważniejszą i jedyną właściwie zasadę wszelkiej twórczości, która brzmi, że tym, którzy naprawdę wiedzą co i po



niejsze przedstawienia młodej inteligencji
Fot. Zdzisław ORŁOWSKI

co, Bóg zsyła w nagrodę jak. Dzięki ich zaangażowaniu, niezłomności i odpowiedzialności powstały dwa najważniejsze przedstawienia w teatrze młodej inteligencji w drugiej połowie lat siedemdziesiątych: „Przecena dla wszystkich” i „Ach, jakże godnie żyliśmy”.

„Przecena dla wszystkich” jest pamfletem na rzeczywistość, która stała się nierealnością. Opowiada o społeczności, w której zatraciły się wszystkie miary i wartości, a próby ich odnajdywania przez jednostki rozbijają się o marazm i absurdalność działań całego kolektywu. Wszystko jest szczytkowe, chaotyczne, poddane szysterstwu i wymianiu. Wolność dla jednych jest dowolnością, dla innych ma być uświadomioną koniecznością. „Obywatelu, nim poddasz się rewizji, zre-

widuj się sam!” — śpiewają w jednym z songów aktorzy. Zawodzą kolejne próby stworzenia jakichś punktów oparcia. Idea rodziny („rodzina, święta rodzina, ciepłutko, bezpiecznie, mamusia w domu, tatuś za chwilę wróci...”) rozpada się pod wpływem idei „wujka z Ameryki”. Wszyscy zaczynają się zreć, każdy chce mieć więcej, społeczność okazuje się pozbawiona kardynalnych podstaw moralnych dla budowania materialnej egzystencji. Jednostkowy bunt przeciw temu zostaje sklasyfikowany jako atak hysterii oraz delirium tremens i skanalizowany w szpitalu wariatów, co z kolei zostaje wyszydzone przez aktorów jako banalny chwyt teatralny.

Autoironii i autoszyderstwa jest w tym spektaklu więcej. Kultura okazuje się jedną wielką zbitką absurdalnych haseł i chwytów, które zamiast pomóc człowiekowi zrozumieć świat, zaciemniają go tylko i zamułają. W tym wielkim groteskowym cyrku, w którym wszystko okazuje się sterowane przez cynicznego mistrza ceremonii, egzystencjalizm miesza się z kulturą masową, czarna magia z socrealizmem, przaśność ludowa z para-teatrem Grotowskiego. Wszystko to odbywa się na „sali” wyodrębnionej płóciennymi zasłonami z sali. Widzowie otaczający podkowi grających na środku aktorów otoczeni są jakby przez jeszcze jedną rzeczywistość. W kulminacyjnym momencie, przy wtórze haseł („Tom-bak błyszczy bardziej niż złoto! Sztuczne kwiaty nie wędzną! Skaj mniej brudzi się od skóry! Osobowość przydaje się wyłącznie w telewizji! Polecenie służbowe jest lepsze od męki wolnego wyboru!”) i porywającej muzyki płócienne zasłony opadają na ziemię. Rozpoczyna się pochód ukrytych dotąd za zasłonami kukieł wyobrażających wszystkie możliwości oficjalnego spełnienia się w życiu. Uginający się pod ciężarem kukieł ludzie padają... Potem jest jeszcze scena gry o uczciwego człowieka, w której wszyscy oszukują. Doskonała scena balu, który zaczyna się podniosło i patetycznie, a kończy bijatyką wszystkich ze wszystkimi. „Ogródek” dla pięknoduchów i inteligentów, gdzie lekliwie czyta się klasyków („Litwo, ojczyzno moja ty... ty... tylko koni, tylko koni żal!”)... Naraz rozlega się śpiewany w ciemności song:

„Którzy są złamani,
którzy ulegli rozpaczcy,
(...) którzy piją,
którzy upadli,
którzy gdyby o sobie wiedzieli...
(...) którzy wyją,
którzy ostabli,
którzy oślepli,
którzy zapłonę,
Których jest...”

Song ten wylamuje się z drwin i szyderstw całego przedstawienia. Jest krzykiem rozpaczcy, który tym straszniej brzmi, im bardziej wyśmiewana i wyszydzana przez Teatr Ósmego Dnia nierealność była rzeczywistością...

W „Ach, jakże godnie żyliśmy” widzowie usadzeni zostali jakby przy ogromnym i wspólnym stole, który podzielony na poziomy średniowiecznych mansjonów wyobraża Piekło, Niebo i Ziemię... Przedstawienie opowiada o sytuacji moralnej ludzi, którzy tak lekkomyślnie zamienili w swoim życiu ideały duchowe na materialne i którzy — jak w rosyjskim przysłowiu — orzekli, iż „Boga niet, dusza — kletoczka, batuszku w mordu można...” Słowem, jest to ta sama społeczność, co w „Przecenie dla wszystkich” z tą tylko różnicą, że pokazana jakby z

góry i w momencie jej zupełnego moralnego rozkładu.

„Oto — jak trafnie pisze krytyk Gwido Zlatkes o prologu przedstawienia — w dworcowej poczekalni (pandemonium naszego świata) pojawiają się podróżni donikąd — wyrzuceni poza „normalne” społeczeństwo, ale będący jakby w czystszej postaci nosicielami jego niepokoju i szaleństw. To człowiek uginający się pod brzemieniem wiedzy całej ludzkości, któremu wiedza ta miast jasności i summy dała jedynie sprzeczności, rozpacz i ciemność. I jego przeciwności, a jednocześnie alter ego (...) Prowadzą ze sobą najważniejsze, ostateczne dialogi nie słysząc i nie słuchając nawzajem, ale działają powodowani jednym rytmem, jednym paroksyzmem.”

Kolejne próby stworzenia jakiegokolwiek namiaszki rzeczywistości, opartej na sensownych podstawach, kończą się fiaskiem: rozmywają się w ciemności, zastygają w absurdalnych sytuacjach, giną w zrywach zbiorowego szaleństwa. Wykreowany przez tłum nowy Mesjasz rodzi kaskadę różowych świnek-skarbonek. „Politycy” okazują się żalosnymi manipulatorami: zagrożeni piszcza coraz cichszym głosem, pewni swego wdeptują buciorami w ziemię każdego. Rozmowa współczesnego Konrada z pustym niebem sprowadza się do dialogu aktora z samym sobą. Historia zrywów rewolucyjnych kończy się kolejną bohaterów „po swoje własne mięso”. Anioły są równie uwięzione jak ludzie. Scenę powoli zaśmiecają sztuczne kwiaty, nadpalone książki, blaszane wotywny serduszka, różowe świnki-skarbonki, czerwone dziecinne samochodziki, pamiątki z dzieciństwa... W zakończeniu wszyscy kryją się w ciemności. I tylko ostatni z ludzi z krzykiem „Nie ma Boga, nie ma!” wyciąga ręce w kierunku teatralnego reflektora, a jego dłoń raz zaciska się w pięści, raz zastygają w błagalnym geście. Kiedy znika i on, narasta coraz głośniejsze „Confutatis” z Mozartowskiego „Requiem”.

PYTANIA stawiane przez Teatr Ósmego Dnia przez kilka ostatnich lat daremnie czekały na odpowiedź. W maju po żalosnej prowokacji dokonanej przez warszawskie kierownictwo Klubu „Stodoła” wypędzono Teatr Ósmego Dnia z Warszawy niczym szekspirowską trupę aktorów „pokazujących ducha i piętno wieku” z królewskiego dworu. W Poznaniu, mimo iż aktorzy i część zespołu technicznego znalazła zatrudnienie w przedsiębiorstwie „Estrada”, teatr ten wciąż nie ma własnej sali, własnego miejsca pracy i mecenasa, który zapewniłby mu publiczność, reklamę, etc. Dziś, w październiku 1980 roku, kiedy myślę o polskim teatrze politycznym i o Teatrze Ósmego Dnia przypominam mi się zdanie z „Płomieni” Stanisława Brzozowskiego: „NAJPLODNIEJSZĄ JEST DZIAŁALNOŚĆ INNYCH NATUR: TYCH, W KTÓRYCH DUSZY ISTNIEJE MOCNE ODCZUCIE ROZUMNEGO, SWOBODNEGO ŻYCIA LUDZKOŚCI, NATUR, KTÓRE NIE SĄ MŚCICIELAMI ZA SWOJE ZNISZCZONE ŻYCIE, LECZ W IMIENIU PEŁNEGO ŻYCIA, KTÓRE W NICH JEST, WALCZĄ PRZECIWKO TEMU, CO JE NISZCZY I KALECZY.”

TEATR ÓSMEGO DNIA W POZNANIU: „Przecena dla wszystkich”. Realizacja, scenariusz, teksty, scenografia: zespół. Reżyseria: Lech Raczak. Premiera w marcu 1977.

„Ach, jakże godnie żyliśmy”. Realizacja, teksty, scenografia: zespół. Reżyseria: Lech Raczak. Muzyka: fragmenty „Requiem” Mozarta. Premiera w maju 1978.