

Adam Majewski

Manifest Teatru Ósmego Dnia z Poznania

Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa nr 2, 19-30

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adam MAJEWSKI
Uniwersytet Gdański

MANIFESTY TEATRU ÓSMEGO DNIA Z POZNANIA

Otwarty manifest teatralny

Rozwój manifestu w teatrze XX wieku, jako rodzaju wypowiedzi programowej, wykorzystywanej przez twórców na wiele sposobów i służyć celom odmiennych celów, wpisany jest w historię poszczególnych inscenizacji, dzieł artystycznych i niejednokrotnie postaw politycznych, a także dokonywanych na przestrzeni minionego stulecia eksperymentów i prowokacji. Po manifest, jako sposób meta-artystycznej wypowiedzi, sięgali inscenizatorzy zarówno Wielkiej Reformy, jak i pokolenia reżyserów awangardowych i eksperymentatorów, wystawiających lub piszących dramaty, formując ich teoretyczne wnioski na przykładzie lub *ex cathedra*. Wyrazista wypowiedź programowa znalazła się wśród podstawowych sposobów meta-komunikacji związanej z teatrem, uzasadniającej odmienne poetyki i wizje sceniczne. Takie za sprawą atomizacji życia teatralnego, a nawet jego umasowienia, konieczne stało się zwracanie do publiczności za pośrednictwem radykalnych oraz pobudzających intelektualnie środków. manifestu, odezwy, apelu, orędzia, swoistego testamentu.

Manifest, będący publiczną deklaracją poglądów, postawy ideologicznej i postulatów artystycznych, zawierający program działania twórcy, przybrał w teatrze kilka form pozornie nieliczących z rozpowszechnionym w latach 20-tych XX wieku manifestem literackim. Stał się nie tylko sposobem ujawniania założeń artystycznych nowego teatru czy planów burzenia starego teatru, lecz także zaistniał w dziele sztuki – w spektaklu teatralnym, a w perspektywie czasu również w happeningu i performance. Osobnym rozdziałem obecności manifestu w teatrze dwudziestowiecznym są liczne wzory osobowe, manifestowane w postawie mistrzów i całych zespołów, jak to miało miejsce w przypadku Reduty Juliusza Osterwy, oraz twórców uchodzących za liderów życia teatralnego – Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Józefa Szajny. Manifestami stawały się te utwory literackie, powstałe przede wszystkim z myślą o scenie – *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego (druk w 1947 r.), *Kartoteka* Tadeusza Róewicza (1960), jak i swoiste montaże i poezje będące prozą, którymi posługiwali się w swoich spektaklach Teatr Ósmego Dnia.

Pretekstem do wywołania własnego programu artystycznego dostarczały zwykle liczne formy okazjonalnych wypowiedzi dla prasy i mediów elektronicznych. Druga połowa wieku XX okazuje się okresem zdominowanym przez manifesty formułowane doraźnie, zwykle powstające *ad hoc*, dla potrzeb odbiorców przedstawienia lub, szerzej, opinii publicznej. Służą one nie tylko uzasadnianiu twórczych poczynań, lecz w znacznym stopniu włączaniu się do ogólnej dyskusji na tematy dotyczące kultury i jej przejawów, a także polityki i życia społecznego.

Wywiady prasowe (Konrad Swinarski: *Wierno wobec zmienności*. *ŹPolska* 1967, nr 9), odpowiedzi na ankietę (Jerzy Grotowski: *Dobrze czy źle. Rozważania o szkolnictwie teatralnym*. *ŹTeatr* 1959, nr 18), listy do redakcji (Jerzy Grotowski: *Oburzenie teatralne*. *ŹNspółczesność* 1959, nr 16), komentarze odautorskie (Tadeusz Róewicz: *ŹPrzyrost naturalny* + *Biografia sztuki teatralnej*. *ŹDialog* 1968, nr 4) lub felietony (Sławomir Mroček: *Zaniedbana relacja*. *ŹDialog* 1977, nr 12)

pełnią rolę manifestów, które domykały dotychczasowy dorobek twórczy poprzez jego podsumowanie i ocenę, a zarazem otwierały perspektywy przebiegu w obszarach nowych doświadczeń teatralnych, postulowały te radykalne zmiany w sposobie pojmowania materii przedstawienia lub tekstu dramatycznego.

Wnioski wysnuwane przez autorów wypowiedzi programowych, posiadające często charakter kategoriicznych rozstrzygnięć, stanowią zarazem wyjątkowy komentarz do twórczości, jak i bez niej nie mogły wywierać zamierzonego wpływu na odbiorców i innych twórców teatralnych. Przykładem ciekawej współpracy między teorią a praktyką jest programem m. in. książki Grotowskiego *Towards a Poor Theatre* (ku teatrowi ubogiemu) pod redakcją Eugenia Barby, Holstebro 1968, która ukazuje stopień zdominowania teoretycznej myśli autora przez jego doświadczenia na gruncie teatru i poszukiwania kulturowych.

Ramy manifestu w teatrze wyznaczają dwa bieguny, odnoszące się do wypowiedzi teoretycznej o określonych cechach gatunkowych (w przypadku tekstu) i jako wypowiedzi autorskiej, zawartej w spektaklu, widowisku lub utworze literackim, do przeciwstawianych sobie doświadczeń: inscenizacyjnego oraz intuicyjnego, będącego projekcją nieznaną do tej pory porządku. Na styku obydwu tych płaszczyzn. bagaż wiedzy i ciężej przypuszczeń lub roszczeń. powstaje manifest teatralny.

Liczne formy manifestu teatralnego dają wyraz dwubiegunowości powstającej pomiędzy analizą dotychczasowej praktyki a postulowaniem nowych metod pracy, stał się to odwołanie do osobistego doświadczenia twórcy, czasami również życiowego, stało się nierozdzielnym elementem wypowiedzi programowych. Dwoistość doświadczenia staje się za każdym razem tworzywem manifestu, który służy przede wszystkim wprowadzaniu, a nawet wymuszaniu zmian w obrębie sposobów uprawiania sztuki teatru, a także w samej świadomości twórców i odbiorców (przedstawienia lub innego widowiska, na przykład performance, happeningu).

Tak zdefiniowany, w obrębie problematyki manifestu teatralnego, aspekt przenikania się doświadczenia, wynikającego z praktycznego działania, a także postaw teoretycznych, przyczynia się do następującego podziału wypowiedzi programowych:

Manifest teatralny	Manifest zamknięty
	Manifest otwarty

Manifest zamknięty to jednorazowa wypowiedź podsumowująca dorobek twórczy lub jego wycinek, może nie zawierać wpisanego postulatu zmiany, choć bywa on najczęściej zawarty w tego rodzaju komunikacie. Jest on najczęściej formułowany pod postacią tekstu programowego. odezwy drukowanej na łamach prasy lub wygłaszanej wprost do odbiorców (na przykład na antenie telewizyjnej lub podczas spotkania po zakończonym przedstawieniu).

Do manifestów zamkniętych zaliczyć należy także spektakl teatralny, o ile pełni on funkcję wypowiedzi programowej, w dodatku wiadomości skonstruowanej i mającej w swych założeniach oddziaływać na widzów równie mocno, co materia

(niezwykle ulotna) przedstawienia. Inscenizacja, spełniająca powyższe warunki, jest wypowiedzią programową, dokonaną w określonym czasie i skierowaną do ograniczonej liczby osób, na przykład wiadków pojedynczego przedstawienia czy widowiska (*Apokalipsis cum figuris* Teatru Laboratorium. Instytutu Badań Metody Aktorskiej, 1968-1969), albo ogółu widzów kilku niezależnych prezentacji (*Jednym tchem* Teatru Ósmego Dnia, 1971). Spektakl (z powodu wielokrotnego powtórzenia) manifestem zamkniętym staje się w dniu premiery lub podczas prezentacji w szczególnych okolicznościach (*Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmki, 1967, zdjęte po kilku przedstawieniach).

Happening i performance to także działania jednorazowe, niepowtarzalne, mające oddziaływać w ściśle określonych ramach czasowych i przestrzennych (stąd i teraz) na bezpośrednich wiadków zdarzenia. Poszczególne działania, wynikające z improwizacji, dokonują się w czasie ich odbioru przez publiczność, zatem nie mogą na odwrót trafić do samych artystów, za pośrednictwem teatru filmowego i innego rodzaju nagrania, dlatego nie stanowią form prezentacji poglądów i postulatów twórcy. Są jednym z odmian manifestu zamkniętego.

Osobnym rodzajem manifestu teatralnego jest felieton teatralny, bądź inny krótki tekst publicystyczny, pisany z zamiarem nie tylko utrwalenia doniosłego dla autora wydarzenia, bądź przebiegu teatralnego, ale przede wszystkim wyrażenia istotnych postulatów na temat zmiany kondycji teatru, dramaturgii lub sztuki aktorskiej, czasami również organizacji teatru. Tekst prasowy i pozostaje zapisem o charakterze kronikarskim, zwykle komentarzem, nie zaś wyrażeniem jednego z etapów dochodzenia do pożądanego kształtu teatru lub literatury powstającej z myślą o wykorzystaniu scenicznym. Przykładami tego rodzaju zamkniętej wypowiedzi są teksty Ludwika Flaśzka: *Teatr skazany na magi* (1963), *Po awangardzie* (1967), jak i na przykład Sławomira Mroka *Zaniedbana relacja*.

Manifestem zamkniętym jest również wybór pism, czyli uporządkowany według określonego klucza, zarazem retrospektywny zbiór najważniejszych wypowiedzi. Archiwum tekstów niemających w chwili ich wydania znaczenia praktycznego lub służących jedynie, jako swoisty materiał źródłowy. Powszechnie dostępne wybory pism Leona Schillera, Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego mogą być odczytywane, jako swoista *summa* ich myśli i dokonań, ukazująca przede wszystkim rozwój twórczej postawy, całościowy pogląd, etapy rozwoju artystycznego.

Wypowiedzi programowe w teatrze dwudziestowiecznym obejmują także kolejny rodzaj manifestu. Manifest otwarty, który przybiera formę tekstu programowego lub wypowiedzi programowej, utworu dramatycznego, a także niepowtarzalnej postawy, wzorca osobowego.

Tekst programowy, bądź artykuł, polemiczny prasowy, wywiad, komentarz, może zaliczać się do wypowiedzi uzyskujących status manifestu dopiero w pojęciu z innymi wypowiedziami, które uzupełniają się wzajemnie. Otwarty (a nawet rojowy) charakter manifestu dowodzi w tym wypadku konsekwencji twórczego postępowania, a w oderwaniu od pozostałych wypowiedzi nie ma cech programu artystycznego. Podobną charakterystykę posiada werbalna wypowiedź programowa. Wywiad, wywiad radiowy lub telewizyjny, spotkanie publiczne, a nawet wskazówki reżyserskie dla twórców przedstawienia. Ten sposób tworzenia manifestu zwykle jest autonomiczny i oderwany od szerszego kontekstu, z tego powodu ma także wymiar dokumentalny. Taki rodzaj wypowiedzi stanowi manifest otwarty po

odpowiednim wyodrębnieniu i pojęciu w całościowy przekaz wszystkich w nich zawartych.

Utwór dramatyczny staje się manifestem otwartym, jako niezależny tekst. Nie jest konieczne zaistnienie sztuki na scenie czy w przestrzeni przeznaczonej do jej wystawienia, aby mogła być uznana za wyjątkową i pełnoprawną wypowiedź programową. Przejmowanie dotychczasowych norm konstruowania tekstów dramatycznych – na przykład w *Kartotece* Tadeusza Róewicza – stanowi zarazem swoje wyzwanie dla twórców, jak i zawiera – sformułowany w obrębie dzieła artystycznego – postulat zmiany w sposobie przedstawiania rzeczywistości w utworze dramatycznym. To działanie jest wyjątkiem – manifestem teatralnym.

Wspólnota Teatru Ósmego Dnia

Na temat swojego pierwszego zetknięcia z zespołem The Living Theatre, w połowie lat 70., Jolanta Brach-Czaina zanotowała: szczytność tej grupy – niezależnie od rezultatów artystycznych – to nic innego, jak tworzenie i rozpowszechnianie pewnego wzoru osobowego. W tej przede wszystkim roli członkowie Living przywiązali się do pewnej generalnej tendencji w sztuce współczesnej: artysta – zamiast uczestniczyć w przemianach współczesnej kultury po prostu, przez swoje dzieła – uczestniczy w nich bezpośrednio, wyrażając zmiany i eksperymentując z zakresu związków między ludzkimi i nowego etosu.¹

Podobna diagnoza dotyczy grup teatralnych, które, u wyciągnięcia terminu Brach-Czainy – wyjątkowo osobowe czerpiąc z innych ról – znajdują się na przykład w wachlarzu działań podejmowanych przez Teatr Laboratorium. Nazwa najpierw opolskiego, później wrocławskiego teatru ulegała – w tym modyfikacjom (1959-1962: Teatr „Rzecz” – nazwa pierwszej siedziby, 1962-1964: Teatr Laboratorium „Rzecz”; 1965-1966: Instytut Badań Metod Aktorskiej-Teatr Laboratorium „Rzecz”; 1967-1969: Instytut Badań Metod Aktorskiej-Teatr Laboratorium, 1970-1974: Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1975-1984: Instytut Laboratorium), które odzwierciedlały utrwalający się etos grupy – był on zwrócony w kierunku poszukiwania dotyczących istoty teatru i sztuki aktorskiej, nie zaś jej oddziaływania w sferze wyborów i przekonań widzów, jak to czynili członkowie The Living Theatre. Odmienne kierunki postępowania twórczego nie miały, którzy kroczyli od roku 1948 z amerykańskiej tropy, wytyczony pod koniec kolejnej dekady Jerzy Grotowski, stał się równie swoistym wzorem osobowym dla aktorów i współpracowników, a także osób wtajemniczonych w istotę jego pracy (do tego grona należą również Eugenio Barba). Z tej drogi korzystały na pewnym etapie estetycznych poszukiwań Teatr Ósmego Dnia, zanim znalazł się w samym centrum młodego teatru – w dodatku zaangażowanego społecznie i politycznie.

Grotowski, stał się na wiecie guru tak zwanego nowego teatru, uosabiając wyjątkowy etos pracy, oparty nie tylko na żądaniach samodyscypliny (*Aktor ogólny*, sTeatr+1965, nr 17), lecz również wspólnoty uczestników przedstawienia – widzów i aktorów (*Teatr a rytuał* 1968). Jego model teatru wykraczał poza próby mediacji z widzami reprezentującym społeczeństwo (wzrost zewnętrzny), jak pisał w jednym z tekstów programowych: *W teatrze, który prowadzi, dana mi jest do szczególnej pozycji osobista; nie po prostu dyrektora czy reżysera, o wiele bardziej majstra, przewodnika w działaniu, czy nawet, jak to niekiedy było określane, du-*

¹ J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984, s. 44

chowego instruktora. Byłoby jednak nieporozumieniem, gdyby tę relację traktować jako jednokierunkową.²

Jednak dzieł Teatru Ósmego Dnia uległy istotnej ewolucji w okresie następującym po premierze spektaklu *Jednym tchem*,³ będącego montażem wierszy Stanisława Barańczaka, czyli począwszy od września 1971 r. Przemiana polegająca na odrzuceniu zaszczerpionych w nurcie polskiego teatru otwartego technik pracy zaproponowanych przez Grotowskiego. Za ich wprowadzenie na gruncie sześmek-odpowiedzialny był Zbigniew Osiński, w tym czasie adiunkt na polonistyce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, który nie tylko popularyzował metody pracy wrocławskiego Teatru Laboratorium, lecz zapisał się ponadto jako naoczny świadek wydarzeń podejmowanych przez zespół Grotowskiego; stał się również jednym z kronikarzy opolsko-wrocławskiego teatru.⁴ Osiński wyreżyserował *Warszawiaków* Stanisława Wyspiańskiego (1967) z zespołem młodszym od niego o blisko dekadę. Członków Teatru Ósmego Dnia prócz tego kształcił w zakresie technik gry aktorskiej Zbigniew (Téo) Spychalski, w tym czasie aktor wrocławskiego Laboratorium. Wystawił wspólnie z Lechem Raczakiem *Dum o hetmanie* (1968), konstruując tekst przedstawienia w oparciu o utwory Stefana Jeromskiego i Tadeusza Gajcego. Aby móc przeprowadzić kilkutygodniowe warsztaty aktorskie w Poznaniu, z grupami nieznanymi w ten sposób z działalności Instytutu, musiał zabiegać o specjalne pozwolenie sGrota.

Do coraz silniej uwidaczniającego się zwężenia w postawie dokonania i drogi Grotowskiego, nierzadko powierzchownie i pełnego naładowania, często nawet na granicy aktorstwa amatorskiego (głównie w przypadku innych zespołów o charakterze nieinstytucjonalnym), przyczynił się Osiński dzięki przez Teatr Ósmego Dnia szerszej perspektywy, nazywanej już za Tadeuszem Nyczkim „społeczno-politycznej”. Miało to związek z próbą odniesienia się zespołu do wydarzeń grudnia 1970. Same działania teatru stopniowo w tej perspektywie się zmieniły, kierowane także do konkretnego widza – odbiorcy nieprzypadkowego, wiadomego kontekstu, w jakim zostały osadzone przedstawienie. Za pośrednictwem sceny, nie mogąc wtedy stać się trybuną agitacyjną ze względu na ograniczenia cenzury, próbowano nawiązać kontakt z publicznością nie tylko na poziomie współuczestnictwa w przedstawieniu (określenie dotyczące Teatru Laboratorium), lecz podobnie budowania jeszcze głębszej więzi. Sięgając dalej niż wyznaczona przestrzeń, w której odbywa się widowisko, a zarazem więzi przekraczając sytuację definiowaną jako teatralną.

Tę szczególną więź tworzyła to samo i była oparta przede wszystkim na realnym do wiadczeniu rzeczywistości, wykraczającym znacznie poza obszar penetracji i twórczego parafrazowania mechanizmów kultury, a związane z konkretnym kryzysem ustrojowym i społecznym w PRL, który stał się przyczyną buntu robotniczego w największych miastach na Wybrzeżu. Teatr wkroczył niemal na drogę publicystycznego szybkiego reagowania, a nawet – posługując się hasłem

² Jerzy Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu*. Odra 1965, nr 9, s. 27

³ Zapis przedstawienia: *Zeszyt Dokumentacyjny* 1980, nr 10, s. 64-180

⁴ Por. tegoż, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym* (1972), *Grotowski i jego Laboratorium* (1980) i rzeczy późniejsze; opracowanie *Teatr s13 Rzecz dów+ i Teatr Laboratorium s13 Rzecz dów+ Opole 1959-1964. Kronika i bibliografia*, Opole 1997

Erwina Piscatora, używanym w odniesieniu do poznanych skłósemek+ w latach 70. teatru politycznego.⁵

Tadeusz Nyczek, odszyfrowując odniesienia do wypadków w grudniu 1970 r. w Gdańsku, Gdyni i Szczecinie, o premierze *Jednym tchem* pisają: „Jest to spektakl, który mógł powstać tylko w tym czasie: w poźniu 1971 r., w kilka miesięcy po wydarzeniach budzących dla Polski wstrząsem nie tylko ze względu na zaistniałe fakty. Tak jest przede wszystkim ze względu na konieczność przewartościowa w samych strukturach myślenia i odczuwania. Bo w przedstawieniu naprawdę nie ma nic o grudniu; w każdym razie dosłownie i wprost. Jest za to o tym, co w sferze społecznej praktyki musiało doprowadzić. Jest to w dodatku manifestacja artystyczna [podkr. Nyczek], bo żyła się na teatralizacja poezji; to jednak, co w owej manifestacji istotnie wpływa z najbardziej ludzkiego, codziennego, potocznego do wiadzenia, tak aktorów, jak widzów+.”⁶

Nie było to do wiadzenie o pokoleniowym charakterze, ani przejmowe z perspektywy historycznej, gdy nie rzutowało na postawy twórców i wyciów poszczególnych członków zespołu. Miało natomiast wpływ na kształt spektaklu, budzącego zarówno prób oswojenia, jak i zinterpretowania sytuacji zaistniałej późną jesienią i zimą roku 1970, stała się jego katartyczna funkcja. Obejmuje ona zarówno społeczne i artystyczne aspekty zaistnienia w wiadomo ci zbiorowej tych wydarzeń, które musiały być wówczas z różnych przyczyn przemilczane. Wymowa przedstawienia była o wiele bardziej domylna niż oczywista dla widzów, ponieważ na tak poetkę zezwalało prowadzenie swoistej gry z cenzurą. Oczyszczenie posiadało istotne znaczenie (tak jest z powodów czysto ludzkich), o czym Lech Raczak wypowiadał się po latach: „Zdali my sobie sprawę, że katharsis, o którym mówił Grotowski, [...] można osiągnąć [...], również [...] tabu społeczne. Naruszenie bariery tego, o czym się nie mówi publicznie, spowodowało katartyczne wyświadczenie na widowisku. Od tego zaczęło się nasze rozdzielenie dróg z Grotowskim. Jeszcze nie odejście, tylko równoległe poszukiwania. [...] Postanowiliśmy żyć z dwiema rzeczami: [...] dotykając jakiejś zapomnianej, niepopularnej prawdy we wnętrzu człowieka, poprzez zejście w głąb archetypicznie pojmowanej ludzkiej istoty, i równoległe dotykając prawd niewypowiedzianych oficjalnie, a społecznie obecnych po Marcu i Grudniu+.”⁷

Poszczególne przedstawienia Teatru Ósmego Dnia (*Wprowadzenie do...*, dwie wersje *Jednym tchem*, *Przecena dla wszystkich*, *Ach, jak jest godnie żyli my*) wykraczały poza tradycyjnie pojmowany sztuk teatru. Podobnie było u Grotowskiego, lecz na zupełnie innym poziomie, wykraczającym poza obszar kultury. Brach-Czaina pojmuje to różnicę, stanowiła odrębność obu zespołów. Teatru Laboratorium i Teatru Ósmego Dnia, przypisując im poszukiwania jedynie temu pierwszemu: „Grotowski zachęcał do wejścia na drogę do wiadzenia indywidualnego, które określałoby sposób istnienia, ale nie było nadbudowane na po-

⁵ Por. m.in. K. Puzyra: *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*. Warszawa 1971; tegoż, *Północ*, Warszawa 1982. Terminu teatr polityczny użył Lech Raczak w jednej z pierwszych wypowiedzi programowych: *Kilka uwag na temat tzw. teatru politycznego*. „Odnowa” maj 1972, s. Pierwodruk: *Quelques remarques au sujet du théâtre dit politique, Some Notes on the So-called Political Theatre, Le Théâtre en Pologne*. Theatre in Poland 1971, nr 9-10

⁶ T. Nyczek: *Pejnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*. Kraków 1980, s. 156

⁷ Wypowiedź Lecha Raczaka nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 roku. Cyt. za: J. Tyszką: *Teatr Ósmego Dnia. pierwsze dziesięciolecie (1964-1973). W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego cęgo na wiecie*. Poznań 2003, s. 157

rzadko codziennie ci. Nie chodzi tu więc o przebudowanie form bytowania społecznego, ani o określenie form i zasad zewnętrznych zachowania jednostki, lecz o głębokie doświadczenie egzystencjalne, w którym jednostka odkrywałaby własną tożsamość. *„jakim si jest całym”*⁸

Twórcy *„Ósemek”* podczas kolejnych przedstawień, wykorzystując swoiste idee wspólnoty widza, jak i aktora, usiłowali kładąc nacisk na aspekt wymowy i oddziaływania, nie zaś rozwijania zagadnień związanych z istotą tak pojętego widowiska, jak to miało miejsce w przypadku Grotowskiego i jego kontynuatorów-spadkobierców. Barby, Thomasa Richardsa czy Włodzimierza Staniewskiego. W ten sposób próbowano budować kontakt w relacji aktor-widz. aktor+; posługując się jedynie odtwarzaniem podstawowych funkcji teatru w *universum* społecznym. Tak rozumiana wspólnota uczestników widowiska staje się przede wszystkim dopełnieniem komunikatu zawartego w materii poszczególnych przedstawień zespołu, na którego czele stał wtedy Lech Raczak.

Nycek na kartach cytowanego tomu *Pełnym głosem* pisał dalej: „Jest to ten rodzaj teatru, który powstaje i ginie w czasie dosłownie i bezwzględnie dniem niżej inne propozycje artystyczne. I b dzie sprawnie funkcjonowały tylko tak długo, jak długo jeszcze będziemy zdumieni, zaszokowani i nawet... co dotyczy zwłaszcza tych, którzy już inaczej nie potrafią myśleć. przerażeni tym, że może na mówić wprost i wprost pokazywać wszelkie problemy naszego życia społecznego, politycznego i intelektualnego. Wobec tego nie odkrywanie podwójnie ci mechanizmu egzystencji i kultury b dzie treścią i formą spektaklu. Jednym z nich proponuje bowiem widzom grę w powrót do rzeczywistości: w życiu i w sztuce”⁹.

Teatr Ósmego Dnia znalazł się w tym samym szeregu zespołów teatralnych, które w okresie dokonywania się intensywnych przemian w obrębie kultury i... jak chcę Brach-Czaina i Aldona Jawłowska... form współżycia w społeczeństwach zachodnich i polskim. Jawłowska intensywnie rozwijała się w tym okresie zespoły teatralne postrzegają jako szerszy nurt, silnie związane z kształtującą się kontrkulturą. Jej zdaniem... teatr-ruch działał w sferze kultury wierzącej, że jedynie przez jej odnowienie możliwe są dane zmiany w innych dziedzinach życia społecznego. [...] Jakkolwiek sama realizacja jest jednym z istotnych celów życiowych inicjatorów i uczestników ruchu teatralnego, nadto pojawia się ona w jego programach jako cel sam w sobie. Ruch ten skierowany był raczej ku szerszym celom, traktując własny rozwój jako warunek i nieodłączny element działań zmierzających ku zmianie podstawowych, dominujących wzorów”¹⁰.

Rozkwit studenckiego ruchu teatralnego w Polsce na początku lat 70-tych przypadał na moment wyczerpania odpowiadającego mu nurtu kontrkultury na Zachodzie, na co wpływ miały szereg przyczyn... w szczególności oswojenie buntu przez umasowiony obieg kultury. W okresie stopniowego przyjmowania różnorodnych form buntu do kanonu dozwolonych działań artystycznych odbywała się w krajach demokracji ludowej proces odwrotny, polegający na niespotykanym dotąd odzwierciedleniu twórczości wymierzonej przeciw regułom skostniałego systemu (na ile pozwalała na to cenzura i formy organizacyjne kontrolowanego przez władzę ruchu teatralnego czy nawet ognisk artystycznych).

⁸ Tej samej, op. cit., s. 78

⁹ T. Nycek, op. cit., s. 157

¹⁰ A. Jawłowska: *Więcej niż teatr*. Warszawa 1988, s. 132

Kontestacja w wydaniu Teatru Ósmego Dnia dawała wyraz zbiorowemu przeżyciu, służyła przede wszystkim jego utwaleniu, manifestowała co w niej, ani eli jedynie sam stosunek do niego. autonomicznie wypowiedzi poprzez sztuk niezależnie (dzięki porozumieniu wspólnotowemu) od mechanizmów wywierających presję i kształtujących rzeczywistość. Dokonywały się to przy pomocy kodowania prawdziwych znaczeń i wymowy spektaklu za pośrednictwem dostępnymi środkami (aluzji, szyderstwa, cytatu itp.), których właściwe odczytanie mogły zagwarantować jedynie tak zwany teatr współuczestnictwa.

Pod tym względem *Jednym tchem* należy traktować jako spektakl-manifest. po pierwsze wspólnoty uczestniczących wobec uciskających (w wymiarze przesłania artystycznego), po drugie za wspólnoty stron uczestniczących w przedstawieniu teatralnym. Zawarte w tytule *Jednym tchem* oznacza tu wspólnotę, współuczestnictwo, wspólność obecności, ale też integralne ciało społeczne. Istotne jest uczestnictwo, bo dzięki w wyrażonej opozycji do ogólnego do jakiego przyzwyczajają się tradycyjna formuła widowisk scenicznych.

Warunkiem koniecznym zaistnienia wspólnoty staje się także dym razem ograniczenie liczby widzów-uczestników, aby osiągnąć obopólny kontakt nie mógłby zakłócić nadmiar osób biorących udział w spektaklu. Była to strategia stosowana przez Teatr Laboratorium i nieobca zespołowi Teatru Ósmego Dnia. Wymieni tutaj może na jeszcze Odin Teatret Barby, Workcenter Richardsa czy *Gardzienice*+Staniewskiego. Grotowski tę zasadę doprowadził niemal do ekstremum, rozpoczynając z upływem czasu działalność wyłącznie w zamkniętych grupach, skupionych przede wszystkim na rozwijaniu technik aktorskich czy współtworzeniu tak zwanej kultury czynnej. Liczne międzynarodowe stały się w Laboratorium były jedną z form preselekcji uczestników takich grup.

Współuczestnictwo nabiera wartości głębszego przeżycia duchowego i parabolicznego, staje się czysto zaprogramowaną celebracją, lecz jednocześnie nie jest pozbawione. w kształcie proponowanym przez Grotowskiego. misji, jak powinno. zdaniem Raczaka. pełni wobec społeczeństwa. Lech Raczak przy okazji objaśniania metod pracy w Teatrze Ósmego Dnia pisał: *„Działalność parateatralna, kultura czynna, wymaga odosobnienia, chwilowego porzucenia swojego środowiska; jest wręcz formą krótkotrwałej ucieczki od rzeczywistości społecznej, wobec której jest bezradna, której nie chce i nie potrafi przekształcić w ten sposób, aby potrzeby aktywności i wolności człowieka zostały zaspokojone w jego codziennym życiu, a nie tylko w sytuacji *in situ*.”*¹¹

Wyjście z teatru rozumianego jako tradycyjna przestrzeń z podziałem na scenę i widownię, gdzie aktorzy i publiczność istnieją wobec siebie, a nie wyłącznie (wspólnie), miało dać podstawy do spotkania ludzi po obu stronach rampy, które – jak już wiemy – powinno przerodzić się we wspólnotę. Ta z kolei, rozumiana jako spotkanie człowieka z człowiekiem, miała ujawniać nie tylko za pośrednictwem środków werbalnych, lecz także pozawerbalnych, wnętrza uczestników. jego emocjonalne przejawy, twórcy odarty z nienaturalnych blokad w relacjach międzyludzkich.

Zasada współuczestnictwa doprowadziła do wytworzenia wiadomości kolektywnej zespołu teatralnego, którą Kazimierz Braun próbował zdefiniować w oparciu o przykłady poprzedzające pojawienie się *„Ósemek”* (The Living Theatre, The Bre-

¹¹ L. Raczak: *Para-ra-ra*. *„Dialog”*, 1980, nr 7, s. 134

ad and Puppet, Teatr Laboratorium): s/Wytwarza si wi c twórcza grupa ka dora-
zowo nie przesadnie liczebna, aby jej wi wewn trzna nie sabya. Grupa ta pracu-
je wspólnie nad przygotowaniem widowiska. Proces jej pracy jest fenomenem jed-
norazowym. Tak jak fenomenem jednorazowym jest ka da czynno ludzka
w czasie. Trudno wykluczy , e ta sama grupa zbierze si jeszcze raz czy par
razy, ale nie powinna si ona instytucjonalizowa , winna by zawsze otwarta. Je-
dynie uczestnicz cy w jej pracach aktorzy i re yser b d przechodzili dalej, do
innych, nowych grup. Praca grupy nastawiona b dzie na sam proces twórczy, co
nie wyklucza ostatecznego powstania zbiorowego widowiska, ale te nie narzuca
konieczno ci jego zagrania. O inne warto ci artystyczne i spojeczne tu chodzi.¹²

Wyrazem d enia do równo ci wewn trz zespołu s kreacje zbiorowe . Jed-
nym tchem przykładem takiego post powania twórczego, które towarzyszy
Teatrowi Ósmego Dnia równie w realizacjach pó niejszych. Kolektywne działania
grupy zmierzaj do zrównania dwu pozornie wykluczaj cych si obszarów . co-
dziennego ycia i artystycznej kreacji. St d te wymienione teatry Staniewskiego
czy Barbę wiadomie d do izolacji, wykluczenia z scentrum+i przeniesienia na
speryferia+ogólnie przyj tych struktur spojecznych, a tak e pewnych praw obiegu
kultury . powszechny dost p, umasowienie czy medialno .

Jednak e Teatr Ósmego Dnia nie odcina si zbyt yatwo od norm przyj tych
przez współczesne spojeczne stwo, które respektuje b d te neguje, na co dowo-
dów dostarcza maszynopis Raczaka (nieopublikowany komentarz do *Jednym
tchem*, wstrzymany przez cenzur): sTeatr powinien by nieufno ci . Krytycy-
zmem. Demaskacj . Powinien by tym wszystkim, a do chwili, gdy z tej ziemi
zniknie ostatecznie kjamstwo, ostatecna demagogia i ostatni akt przemocy. Nie s dzi-
my, aby wya nie teatr miaodo tego doprowadzi (je li zreszt cokolwiek jest w sta-
nie do tego doprowadzi). Ale wierzymy, e teatr mo e si do tego przyczyni :
mo e nauczy czowieka my le o wiecie w kategoriach racjonalnej nieufno ci
wobec wszystkiego, co zagra a mu pod postaci kjamstwa, demagogii i przemocy.
Stanie si tak wtedy, gdy teatr b dzie nieufny w pejni, konsekwentnie, gdy b dzie
zdziera maski pozorów nie tylko z zewn trznego wiata, ale i samego siebie. Gdy
b dzie zarówno w tym, co go otacza, jak i w tym, co tkwi wewn trz niego, okazy-
wa skyczenie, niejednolito i wieloznaczno czaj c si pod powierzchni har-
monii, zgody i oczywisto ci+.

Wypowied programowa Raczaka, wypowiadaj cego si w imieniu catego ze-
społu, a wi c b d cego jedynie sygnatariuszem, ponosz cym ewentualn odpow-
iedzialno , stanowi komentarz do przedstawienia prawdopodobnie zb dny.
W odniesieniu do scenicznej materii *Jednym tchem*, wystarczy stwierdzenie, e
przedstawienie, kolokwializuj c, mówio samo za siebie i nie potrzebowało dopo-
wiedze , tym bardziej w postaci sowa drukowanego. Spotkajo si te ze skrajnie
ró nym przyj ciem . widownia reagowaja na spektakl entuzjastycznie i ze strachem,
co wiadczy o gy bokiej identyfikacji, zaistnieniu pewnej wspólnoty.

Dla cz ci krytyków byja to paradoksalna wr cz próba narzucenia współju-
czestnictwa poprzez ostentacj . zwróciyna to uwag Konstanty Puzyna: sPoezja
Bara czaka nie bardzo jednak nadaje si na teatr. G sta j zykowo, guzoowata,
przeznaczona do cichego czytania, brzmi pretensjonalnie, kiedy j krzycze . In-
scenizacja dodaja do niej akcj teatraln biegn c wja ciwie obok sów, co nie

¹² K. Braun: *Teatr wspólnoty*. Kraków 1972, s. 266

daje jednak kontrapunktu, jak chc entuzja ci, lecz rozmazan mgławic znacze . Chwytamy, oczywi cie, ogóln wymow tej *stacji krwiodawstwa*, biających, schlapanych krwi fartuchów, w y gumowych, kubja z czerwón farb , w której aktorzy obmywaj twarze jak w wodzie . i ton historii, pasji, rozpaczy, protestu. Lecz to wja nie, co wokół tego spektaklu stworzyło aur wydarzenia, mnie osobi cie a skr ca. Bo przedstawienie chce mówi o czym troch innym ni wiersze Bara - czaka, zanurzone w niewesołych do wiadzeniach generacji dwudziestolennich. Chce by poematem o wypadkach grudniowych. A nadto rozumiem jego twórców, e chcieliby t tragedi wykrzycze jednym tchem. Ale s z Poznania, s bardzo mýdzy i nikt chyba nie umarým na r kach. Gdyby byli z Wybrze a, mówiliby mo e bez historii i bez *poezji*. Bardzo rzeczowo i raczej cicho+¹³

Punktem odniesienia dla działająno ci artystycznej The Living Theatre oraz . na gruncie polskim . pozna skich sÓsemek+były przede wszystkim zagadnienia zwi zane z inscenizowaniem przedstawie , jak i samo aktorstwo, czyli sztuka teatru, nie za polityka czy dora na dyskusja wiatopogl dowa. Celem tych grup teatralnych nie było jedynie, zgodnie z wypowiedziami programowymi, uprawianie demagogii, w szczególno ci maj cej zwi zek z partykularnymi interesami, ani propagowanie okre lonego wzorca ideowego. Ponadto u samych podstaw pracy twórczej nie znajdują si te spójcznikostwo, którym posługiwali si arty ci z The Bread and Puppet, jako narz dziem sję cym zdobywaniu przychylni ci widzów . tak e w sferze swoistego zjednywania czy usiówowania zaszczepienia pogl dów reprezentowanych przez twórców.

Teatr i polityka

Pocz tki sÓsemek+si gaj sceny poetyckiej w Klubie UAM sBratniak+. zaję onego w roku 1964 Studenckiego Teatru Poezji sÓsmego Dnia+, na której prezentowano jedynie monta e utworów literackich. Studenci pozna skiej polonistyki wystawili seri popularnych monta y, ogl danych nie tylko przez rodowisko mýdziej y akademickiej, na podstawie wierszy Juliana Tuwima (*Tre gorej ca*, grudzie 1964), Jadwigi Badowskiej (*Ziemia jest okr gja*, luty 1965), Anny Achmatowej, Osipa Mandelstama i Borysa Pasternaka (*Fale do wiadczze* , marzec 1965), Françoisisa Villona (*Wielki Testament*, maj 1965), Wilemira Chlebnikowa (*Taniec mierci i pomy lno ci*, czerwiec 1967), Thomasa Stearnsa Eliota (*Ziemia jajowa*, pa dziernik 1967, lipiec 1968), Krzysztofa Kamila Baczy skiego i Tadeusza Gajcego (*Chwila bez imienia*, pa dziernik 1968). Poezja Władysława Broniewskiego, Adama Wajka i Gajcego, a tak e mýdzych autorów tworz cych w nurcie Nowej Fali . w ród nich Stanisława Bara czaka, Wita Jaworskiego, Krzysztofa Karaska, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego, Jarosława Markiewicza, Stanisława Stabro i Adama Zagajewskiego . weszła w skąd scenariuszy przedstawie teatralnych *Duma o hetmanie* (wersja druga, maj 1969), *Escorial* (grudzie 1969), *Sztafeta* według tekstów Biblii (sierpie 1971), *Jednym tchem* (wrzesie 1971) oraz *Integracja* (pa dziernik 1972).

Widowiska poetyckie Studenckiego Teatru Poezji sÓsmego Dnia+ nie miały wywiera innego wpływu na kondycj spojczestwa, ni podnosi jego wra liwo i poprawia oblicze duchowe. Polityczno zespoju i jego domniemany sprzeciw wobec władzy (nieokazywany jawnie, w sposób zdecydowany, ani przy uyciu

¹³ K. Puzyna: *Póymrok*. Warszawa 1982, s. 57-58

radykalnych rodków) zostały mu przypisane i nie wynikają z rzeczywistego nastawienia twórców. Po nasileniu się w drugiej połowie lat 70. represji wobec członków teatru (ze strony urzędników, cenzury, milicji i tajnych służb PRL), które zakończyły się w 1984 r. exodusem zespołu do Europy Zachodniej, politycznie nieuchronnie zaczął ją towarzyszyć jego wizerunkowi, jak i w dużej mierze wpłynęła na kształt legendy *Ósemek*.

Sami twórcy ujątkowali taką identyfikację zespołu z powodu okazywania swojego niezadowolenia, co uchodziło nie tylko za akt odwagi, lecz również za jawną manifestację polityczną. Teatr Ósmego Dnia nie był jednak nastawiony wyłącznie na działania agitacyjno-propagandowe, ponieważ – z pominięciem do powszechnego okazywania sprzeciwu wobec władzy, w stopniu porównywalnym do postawy znacznej części społeczeństwa – w centrum zainteresowania zespołu znajdowały się przede wszystkim zagadnienia mające bezpośredni związek z pracą artystyczną.

Przywódca artystyczny grupy – Lech Raczak w pierwszej wypowiedzi programowej na temat działalności Teatru Ósmego Dnia – opublikowany po raz pierwszy na łamach *Théâtre en Pologne. Theatre in Poland* (1971, nr 9-10) i przedrukowany w jednodniówce *Odnowa* z maja 1972 r. artykuł *Kilka uwag na temat tzw. teatru politycznego* – nie godzi się na przypisywanie jego przedstawieniom funkcji politycznych, definiując politycznie jako nieodłączny cech charakterystyczny działalności społecznej. Tym, co jego zdaniem miało wyróżniać teatr od pozostałych form społecznej aktywności, pozostawała twórczość artystyczna, obecna na scenie dzięki aktorom i efektom pracy reżysera, scenografa i pozostałych realizatorów. W manifestacie przedstawił dwa wymiary sztuki teatru, która zarówno jest społecznym agorą, jak i medium służącym zadawaniu fundamentalnych pytań na temat egzystencjalnej kondycji człowieka: *Teatr, podejmując funkcje publicystyczne, nie może więc zrezygnować z podejmowania uniwersalnych problemów intelektualnych, nie musi wyrzekać się poszukiwań ściśle artystycznych: poszukiwanie nowych rodków wyrazu powinno być nierozdzielnie związane z penetracją nowych obszarów tematycznych* (s. 22).

Po niespełnieniu w ciągu lat potwierdzenia swego punktu widzenia. Politycznie – jego zdaniem – *szlachetna fałsz* rzeczywistości, a także historii teatru studenckiego, sprowadzając go wyłącznie do funkcji publicystycznych.¹⁴

Częściej jednak wymowa spektakli Teatru Ósmego Dnia dostarczała mocniejszych pretekstów do traktowania grupy jako zbiorowego nosiciela idei politycznych, głównie za wyrażenie sprzeciwu wobec ustroju demokracji ludowej. Podobnego zdania jest Małgorzata Dziewulska, autorka szkicu *Paradoks buntu*, w którym poddaje analizie tymczasowo i doraźnie buntu, będącego przede wszystkim próbą sygnalizowania pytań, których dotąd sobie nie stawiano, a które wymagają odpowiedzi.¹⁵

Nieodłącznym wszelekich przejawów życia społecznego, w szczególności działalności artystycznej, i głębokiego ich upolitycznienia w okresach panowania wyjątkowo represyjnego reżimu potwierdzają relacje świadków epoki PRL. W tym kontekście innymi Kazimierza Brauna: *Pod rządami totalitarnego komunizmu wszystko było w jakiś sposób zabarwione politycznie, miało polityczne denotacje, konotacje*

¹⁴ L. Raczak: *Polityczny i artystyczny*. *Scena* 2001, nr 4, s. 21

¹⁵ *Dialog* 1975, nr 4, s. 140

i znaczenia. Dotyczy ce są kształtu życia i narodu, i poszczególnych jednostek, na każdym kroku i w każdym momencie. polityka była stałym narzędziem. Polityczną wagę i rolę przypisywano zarówno muzyce, jak uciesaniu, produkcji przemysłowej i zawodom sportowym, rozrywkom i turystyce, obrz dom religijnym i tre ciom pod r czników szkolnych, weselom, pogrzebom itp. Polityzacja stawiała si tak powszechna, e zarówno przenikała kształtu życia, jak stawiała si przezroczyta. Wielu brało j za norm , a to było celem władz. Od polityki nie było ucieczki. Zarazem pewne aspekty życia zbiorowego były przez władze uporczywie i ostentacyjnie zabarwiane politycznie; przypomniano niejako przy rozmaitych okazjach, e polityczna kontrola jest wszechogarniają ca. W konsekwencji jakiegokolwiek działania władzom przeciwnie, nawet nie postrzegane jako polityczne przez ich sprawców (w dziedzinie nauki, ekonomii, sztuki itd.) nabierały politycznego znaczenia i sensu.¹⁶

Juliusz Tyszka w monografii poświęconej pierwszemu dziesięcioleciu Teatru Ósmego Dnia (1964-1973) notuje, przywołując studium Aldony Jaworskiej. *Drogi kontrkultury* (Warszawa 1975), i polityczno w PRL była jedynie partykularną, wyostrzoną przez opresyjny system polityczny wersją pewnego procesu globalnego.¹⁷ Miały na uwadze dokonujący si w powojennej historii proces, polegający przede wszystkim na przeniesieniu potencjału kreowania polityki ze sfery sily, rozumianej tutaj jako ogół społeczeństwa (lud) mogącego wywoływać rewolucje i przewroty, do zamkniętych salonów ludzi sprawujących władzę, niedostępnych dla przeciętnego obywatela. Stan mimowolnej bierności wobec decyzji w skiego grona zawodowych polityków miały być główną przyczyną polityzacji przejawów codziennego życia, a także zacierania granicy między kulturą (życiem artystycznym) a polityką.

Przytoczone konstatacje jedynie potwierdzają słuszność ówczesnych pretensji Raczyńskiego do rozdzielania rzeczywistej wymowy przedstawienia od społecznego i politycznego kontekstu, który jedynie nadbudowuje wtórne znaczenia, nie b d c wcale intencji twórców. Tak e studencki teatr kontestacji w latach 70-tych i 80-tych nie byłbyśkolwiek wiadomo tego, co robił, gdy musiałbyś operować językiem ideologii studenckiego ruchu teatralnego, a nie językiem teoretycznego opisu rzeczywistości społecznej, której stanowiłbyś zwierciadlenie. w opinii Sławomira Magala,¹⁸ autora pracy *Polski teatr studencki jako element kontrkultury* (Warszawa 1988).

Teatr Ósmego Dnia nie mógłby tak mocno zaistnieć w wiadomości widzów, gdyby nie uprawiał. jak si okazuje. mniej lub bardziej wiadomej kontestacji, ani gdyby jego działania nie zostały przypisane polityczności życia artystycznego w czasach PRL. Otwarty sprzeciw wobec władzy komunistycznej był niemożliwy, a nawet niepo dany z perspektywy interesu trwania zespołu. Represje kierowane wobec członków teatru mogły przyczynić si do destabilizacji zespołu w pa stwie posiadającym monopol na mecenat kulturalny. (Same przeładowania członków poznańskiej grupy stały si materiałem spektaklu *Teczki* z roku 2006). Oficjalna likwidacja grupy przez władze nastąpiła w 1984 r. po nasileniu si represyjnej polityki chwiej, czego si w posiadach re imu.

¹⁶ K. Braun: *Teatr polski (1939-1989). Obszary wolności i obszary zniewolenia*. Warszawa 1994, s. 11

¹⁷ J. Tyszka: *Teatr Ósmego Dnia. pierwsze dziesięciolecie (1964-1973). W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na wiecie*. Poznań 2003, s. 229

¹⁸ S. Magala: *Teatr studencki i dyskutanci*. Dialog 1975, nr 6, s. 124