

Lech Raczak

Trzy twarze wojownika

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Rozpoczął swoją długą karierę jako jeden z liderów awangardowego ruchu teatrów studenckich, kończył – jako twórca osobny, funkcjonujący na obrzeżach życia teatralnego.

■ Opowieść o śmierci Osipa Mandelsztama w obozie tranzytowym Rzeczką pod Władywostokiem w spektaklu *Wzlot* kończyła pieśń o podróży do nieba. Iluzję napowietrznej wolności, jaką stwarzał lot przez labirynt obłoków „zdyszanych błękitem i nocą”, brutalnie przecinał ostatni wers tekstu: „Ciszej! Chmurę prowadzą za uzdę”. Chwilę później jeden z aktorów wyciągał z walizki kolorowy latawiec, usiłując wzbic się na nim w górę.

Spektakl Teatru Ósmego Dnia, którego premiera odbyła się w grudniu 1982 roku, celnie oddawał polskie nastroje po stłumieniu solidarnościowego zrywu, lecz motyw wzlotu odznaczył się symbolicznym ściegiem na całej twórczości lidera poznańskiej grupy. W Mandelsztamowskim obrazie lotu i ujarzmionej chmury znajdziemy charakterystyczne dla niej ambiwalencje. Próby fizycznego oderwania się od ziemi podejmowało wielu bohaterów Raczaka. W legnickich *Dziadach* czterech Gustawów w białych koszulach lewitowało na krawędziach ławek. Młodociani spiskowcy w *Czasie terroru* pięli się w górę po stromej ścianie krat, śniąc o wolności. Marzycielskie próby wzlotu zazwyczaj jednak miały gorzki finał, bowiem rozpalone głowy ktoś w końcu brutalnie brał „za uzdę”. Rojenia o lataniu okazywały się zresztą niepokojąco dwuznaczne, jak w *Łatwym umieraniu*, którego bohater, wzbijając się w niebo wprost z opustoszałej miejskiej ulicy, uświadamiał sobie, że właśnie śni sen o śmierci.

Zmagania z siłą ciężenia obrazowały konflikty pomiędzy ideą i materią, wolnością i jej ograniczeniami, marzeniem o przekroczeniu horyzontu ziemskiego życia i kruchością ludzkiej egzystencji. Sam Raczak bywał zresztą uwikłany w te sprzeczności, pozostając w nieustannym sporze ze światem.

Jako artysta rozkwitał wśród wysokich napięć – wielkich tematów, żarliwych dyskusji, dalekosiężnych idei. Dla swoich wizji potrzebował rozległych otwartych przestrzeni i wysokości, dlatego lepiej niż w ciasnym pudełku sceny czuł się na ulicach i placach, na które mógł wyprowadzić swoje ulubione maszyny sceniczne. Niestrudzony w ćwiczeniu kolejnych wzlotów i upadków, źle znosił „życie naziemne”. Gdy w 1995 roku otrzymał fotel dyrektora Teatru Polskiego w Poznaniu, a wraz z nim – szansę stabilizacji, nie wytrzymał urzędniczej rutyny i odszedł po trzech latach. Nie dał się też odesłać na artystyczną emeryturę – był jednym z najdłużej praktykujących polskich reżyserów.

Złamane skrzydła rewolucji

Rozpoczął swoją długą karierę jako jeden z liderów awangardowego ruchu teatrów studenckich, kończył – jako twórca osobny, funkcjonujący na obrzeżach życia teatralnego. Szukał ludzi, z którymi mógłby pracować na własnych warunkach. Budował z nimi niewielkie, offowe zespoły: Sekta i Trzeci Teatr Lecha Raczaka. Dwoje teatralnych dzieci stracił – Teatr Ósmego Dnia i festiwal Malta. Najtrwalszą przystań znalazł w Legnicy, gdzie reżyserował przez ostatnich kilkanaście lat.

Na szlaku doświadczeń formacyjnych jego rówieśników idee kontrkulturowej rewolucji, fascynacje anarchizmem i akcjami lewicowych terrorystów z Frakcji Czerwonej Armii krzyżowały się z rzeczywistością realnego socjalizmu. Dla Teatru Ósmego Dnia i jego współzałożyciela, Lecha Raczaka, kluczowy okazał się Marzec 1968. Pod wpływem fali protestów studenckich teatr, z eksperymentującej sceny poetyckiej, przeobraził się w formację otwarcie kontestującą rzeczywistość polityczną PRL-u. Mocnym sygnałem tej przemiany stał się spektakl *Wprowadzenie do...* (1970), będący odpowiedzią na obchody stulecia urodzin Lenina. Przedstawienie, parodiujące rytualne elementy państwowych akademii, miało posmak profanacji. Dukanie okolicznościowych wierszy, świętokradcze użycie ceremonialnych rekwizytów, wreszcie popijanie taniego wina na czerwonej płachcie – rozbrajało fałsz rocznicowych celebracji. W rok później odbyła się premiera *Jednym tchem* (1971), będąca reakcją na grudniową masakrę na Wybrzeżu. Spektakl, którego kanwę literacką stanowiły wiersze Stanisława Barańczaka z tomu pod tym samym tytułem, łączył lapidarny opis codzienności z przenikliwą krytyką języka. W metaforycznej opowieści o stacji krwiodawstwa zespół demonstrował anatomię kłamstwa: zdzierał lakier z propagandowych haseł, drażył, co kryje się pod powierzchnią frazeologicznych skamielin. Niewinny z pozoru teatrzyk rutynowych procedur i propagandowych sloganów przeradzał się w spektakl w rytuał przemocy, zakończony wezwaniem do buntu, skierowanym wprost do widzów: „To tylko słowo »nie«, miej je we krwi...”.

Ósemki wskazywały moralną cenę pozornie nieszkodliwych kompromisów, na jakie przystaje się w imię życiowej stabilizacji. Przedstawienia takie jak *Przecena dla wszystkich* (1977) czy *Ach, jakże godnie żyliśmy* (1979) mówiły otwarcie o współodpowiedzialności za zło szarych obywateli, o milczącej zgodzie na kłamstwo, upodlenie języka, konfor-



mizm, sprzeczność między deklarowanymi wartościami i moralnym kapitulancem w dniu powszednim. Ten teatr nie schlebiał widowni. Miał być wstrząsem – jak uderzenie w twarz.

Podczas zagranicznych wyjazdów członkowie zespołu mieli okazję się przekonać, jak wiele dzieli ich od kontestatorów z Zachodu. Jako mieszkańcy Europy Wschodniej znali smak niewoli i cenę rewolucyjnych projektów, o jakich marzyli ich koledzy zza żelaznej kurtyny. Sam Raczak zapewniał w wiele lat później, że nie dał się uwieść złudzeniom kontrkultury, że za pomocą radykalnych środków da się zbudować społeczeństwo wolne od przemocy, obyczajowych przesądów i nierówności. Mimo to temat rewolucji i paradoksów wolności powracał w przedstawieniach Ósemek. W spektaklu *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi...?* (1975) zespół ponawiał pytanie o przyczyny fiaska wielkich politycznych utopii, zamieniających szlachetne idee w systemy opresji. W przedstawieniu *Ach, jakże godnie żyliśmy*, inspirowanym m.in. tomem esejów Alberta Camusa *Człowiek zbuntowany*, pokazywano drogę od odrzucenia przez człowieka „więzienia boga” do stworzenia na ziemi więzienia rozumu, projektującego technokratyczne systemy zniewolenia i perfekcyjne maszyny zbrodni. Sam Raczak uważał przemoc za grzech założycielski rewolucji. O tym, że radykalne idee łatwo przekształcają się we własne przeciwieństwo, często przypominał, cytując Szygalewa z *Biesów*: „Zaczynam od nieograniczonej wolności, a kończę na nieograniczonym despotyzmie, muszę jednak zaznaczyć, że innego rozwiązania zagadnień społecznych nie ma i być nie może”.

W stanie wojennym zespół, już wcześniej współpracujący ze środowiskiem KOR-u, włączył się w działalność solidarnościowego podziemia. Ósemki zapłaciły za to utratą dachu nad głową i zakazem publicznych występów. Poznański zespół, wykreślony z oficjalnego życia, trafił do „drugiego obiegu”, grywając w kościołach. Znalazł tam nową publiczność, wprawdzie słabo z teatrem obytą, lecz żarliwą. Sceny pijackiej orgii z *Małej Apokalipsy* czy nagiej kąpeli w wannie jednego

donikąd. Przygoda z teatrem plenerowym pozwoliła odkryć Raczakowi nowe środki wyrazu. Umiejętność operowania w otwartych przestrzeniach za pomocą ruchu, światła, ognia i wielkich maszyn scenicznych, udoskonalona podczas lat przymusowej emigracji i podróży po Europie, stanie się z czasem jego znakiem firmowym.

W wiele lat po rozstaniu z Teatrem Ósmego Dnia reżyser powrócił do tematu antynomii wolności i zniewolenia w sekwencji przedstawień legnickich, które nazwał *Tryptykiem rewolucyjnym*. W spektaklach tych przefiltrowywał historię wielkich rewolucji przez świeże doświadczenie upadku komunizmu. Takim obrachunkiem były *Dziady* (2007), opowiadane z perspektywy starego Konrada, przeżywającego we wspomnieniu heroiczne porywy młodości. Był to spektakl głęboko osobisty. Stary Konrad jako weteran wolnościowych spisków i towarzyszący mu chromy Anioł przedstawiali symboliczny bilans pokolenia, którego bunt się wypalił, pozostawiając na placu boju sterane życiem ciała. W tej opowieści o połamanych skrzydłach i okaleczonych Ikarach kombatanctwo miało gorzki smak kapitulacji.

Marat-Sade (2008) polemizował z poglądem ideologów kontrkulturowej rewolucji, że otwarcie cielesnych więzień i odrzucenie kulturowych rygorów, krępujących naturę, pozwoli zbudować społeczeństwo wolne od nierówności i przemocy. Analizując fizjologię wielkich przewrotów, Raczak wskazywał na tragiczny rozziw pomiędzy abstrakcyjnym światem idei i realną materią życia. Pokazywał też, jak rewolucyjny frazes, unoszony falą resentymentu i wiecowej demagogii, wyzwala niszczycielską energię, napędzającą maszynę zbrodni.

Czas terroru, zrealizowany na podstawie *Róży Żeromskiego* (2010), przywoływał historię akcji terrorystycznych PPS-owskich bojówek i rewolucji 1905 roku. Opowieść o jedynym polskim powstaniu, któremu patronował czerwony sztandar, grano w okratowanej klatce, w zrujnowanym wnętrzu dawnego legnickiego teatru Varietes. Przestrzeń ta miała rangę symbolu, Raczak bowiem osadził akcję przedstawienia

Jako artysta rozkwitał wśród wysokich napięć – wielkich tematów, żarliwych dyskusji, dalekosiężnych idei. Dla swoich wizji potrzebował rozległych otwartych przestrzeni i wysokości, dlatego lepiej niż w ciasnym pudełku sceny czuł się na ulicach i placach, na które mógł wyprowadzić swoje ulubione maszyny sceniczne.

z bohaterów *Piołunu* we wnętrzu świątyni mogły wyglądać bluźnierczo, lecz ich wymowa polityczna trafiała na podatny grunt, usuwając w cień kwestie cenzuralności. Sojusz ten okazał się zresztą krótkotrwały. Bezdomny teatr, którego nazwy nie wolno było wówczas nawet wymieniać w publikacjach, nawiązał współpracę z Festiwałem Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze. Na zamówienie debiutującej w 1983 roku imprezy przygotował *Raport z oblężonego miasta*, nawiązujący wprost do świeżych doświadczeń stanu wojennego. Monumentalne widowisko, łączące wyrafinowanie symbolicznych figur z gestami brutalnej przemocy, mówiło pełnym głosem o gwałcie zadany Polakom w grudniową noc. Do najbardziej wstrząsających należała finałowa scena masakry, dokonanej w mieście przez barbarzyńskich najeźdźców, której ofiary zwisały z drabin i leżały pokotem na ulicy. Rok później teatr przywiózł do Jeleniej Góry spektakl *Cuda i mięso*, w którym kreślił przejmujący obraz apatii spacyfikowanego społeczeństwa, wyczekującego w długich kolejkach

w obozowym teatrzyku Gułagu. Bohaterowie spektaklu – socjaliści i narodowcy, robotnicy i inteligenci, patrioci i szpicle – spierający się o cele walki i sens wolności, byli więźniami, których po skończonym łagrowym przedstawieniu pędzono na etap, ku kolejnym kręgom obozowego piekła. Z perspektywy Gułagu, zbudowanego przez zwycięską rewolucję, celebrowanie buntowniczych gestów i snucie marzeń o projektach naprawy świata nabierało złowieszczej wymowy. Raczak przestrzegał przed inżynierami dusz i samozwańczymi mesjaszami, którzy chcieliby widzieć w polityce narzędzie do oczyszczania historii ze zła, dowodząc, że rewersem radykalnych utopii najczęściej bywa jakaś forma despotii. *Czas terroru* – duszny od wiecowej wrzawy, pełen histerycznych zakłęb i cierpkiej ironii, przetykany pieśnią dziadowską i zawodzeniem więziennej wariatki – był jednym z najsmutniejszych spektakli Raczaka. W jego bohaterach, czystych, nieprzekupnych, płonących fanatycznym ogniem, a w końcu zepchniętych w otchłań



fot. Stefan Maszewski / REPORTER

Lech Raczak (1946–2020)

obozowego piekła, tkwiło ziarno tragizmu. Gdy opadał kurz rewolucyjnego zrywu, na pobojuwisku pozostawał już tylko zużyty żużel ludzki w postaci garstki ślepców, brnących pod wiatr ze strzępem czerwonego sztandaru w dłoni.

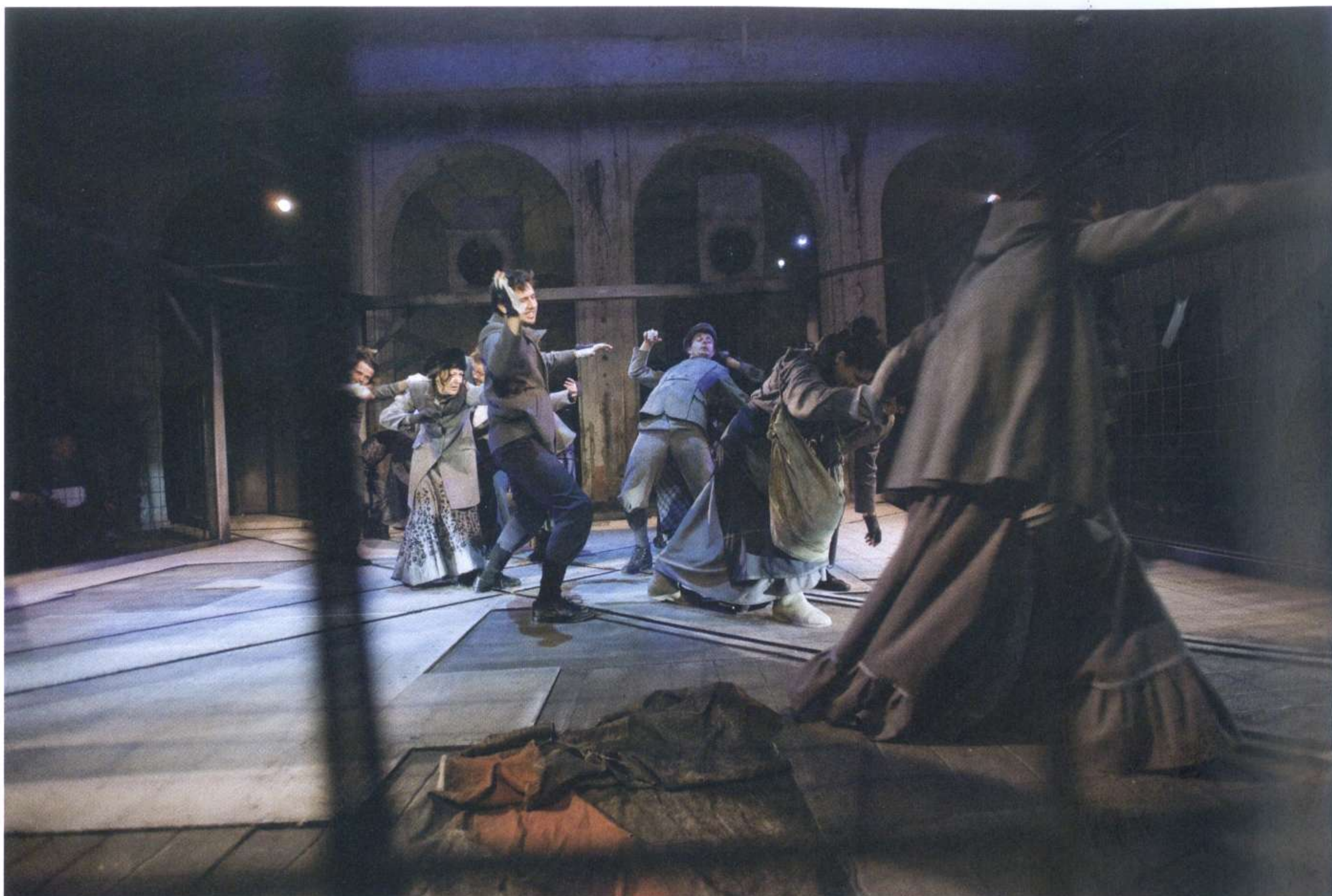
W malarskim, pełnym sugestywnych symboli *Czasie terroru* Raczak żegnał się z mitologią rewolucyjną, lecz temat mechanizmów i moralnej ceny społecznych przewrotów absorbował go nadal. Powrócił do niego kilka lat później w zrealizowanym we współpracy z gdańskim Teatrem Miniatura spektaklu *Thermidor roku 143*, którego bohaterką była Stanisława Przybyszewska. Być może od prapremiery *Sprawy Dantona* w 1931 roku, która ściągnęła na autorkę oskarżenia o sympatyzowanie z rewolucją bolszewicką, nikt tak namiętnie nie dyskutował z jej twórczością. Raczak podważył zawarty w dramatach Przybyszewskiej apologetyczny obraz terroru jakobińskiego, zestawiając go z umacniającym się za życia pisarki nazizmem.

Z czasem, porzuciwszy rolę kontestatora i bezkompromisowego opozycjonisty, Raczak przyjął postawę obywatela. Pozostał człowiekiem o lewicowej wrażliwości, nie uchylał się też od zajmowania stanowiska w sprawach bieżącej polityki. O tym, jak głęboko i emocjonalnie przeżywał polskie sprawy, świadczy choćby *Spisek smoleński* (Trzeci Teatr, 2014), który – oprócz demonstracji ulicznych – ściągnął na głowę reżysera postępowanie prokuratorskie. Uczestniczył w protestach pod sądami, bronił swobody wypowiedzi artystycznej, domagając się od własnego środowiska nieustępliwości wobec nacisków władz. Tak było w przypadku decyzji Michała Merczyńskiego o wycofaniu pokazu *Golgoty Picnic* z programu festiwalu Malta, którą poddał druzgocącej krytyce, uważając, że szef imprezy powinien raczej podać się do dymisji, niżli ulegać presji. O ile bowiem obywatel Raczak był skłonny warunkowo

i w określonych granicach uznać konieczność kompromisu, o tyle Raczak-artysta pozostał pryncypialny, odporny na koniunktury i gotowy do radykalnych gestów.

Po dwóch stronach barykady

Po politycznym „pożegnaniu z bronią” jedyną rewolucją, jakiej pozostał wierny, była rewolucja w sztuce. Po latach wyznał zresztą, że tylko w tej sferze czuł się prawdziwym wywrotowcem. Był żarliwym i do końca praktykującym wyznawcą etosu awangardy, nakazującego artyście poszukiwanie wciąż nowych dróg. Momentem przełomowym w biografii artystycznej Raczaka było spotkanie z teatrem Jerzego Grotowskiego. Fascynacja jego dokonaniem, a zwłaszcza metodą aktorską, stała się impulsem, który zawiódł Teatr Ósmego Dnia na ścieżkę eksperymentu. Zespół wprowadził do swojej praktyki elementy treningu wypracowanego w Teatrze Laboratorium, czyniąc je fundamentem aktorskiej kreacji. Spektakle Ósemek rodziły się z improwizacji aktorskich. To one stanowiły podstawowy budulec formy scenicznej, którą po skomponowaniu zarysu całości wypełniano słowem. Raczak jako reżyser był „zewnątrznym okiem” aktora i dyrygentem, który stymuluje aktywność twórczą zespołu, porządkuje materiał i zestraja poszczególne głosy w harmonijnie brzmiącą całość. Kluczowa w praktyce artystycznej Ósemek była jednak postawa wobec świata, co oznaczało prymat etyki nad estetyką. Sam Raczak widział nadrzędny sens uprawiania teatru w poszukiwaniu i mówieniu prawdy. W tym przekonaniu utwierdziła go obserwacja poczynąń Grotowskiego, choć nieco później doszedł do wniosku, że kryterium prawdy rozumie zupełnie inaczej. „On traktował człowieka jak cebulę – pisał we wspomnieniu. – Po kolei zdierał warstwę po warstwie: role społeczne, tradycję, kulturę, stereotypy, aby dotrzeć



fot. Łukasz Ciza / Agencja Gazeta

Czas terroru, reż. Lech Raczak, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (2010)

do jądra prawdy w środku człowieka. My zaś w Ósemkach postanowiliśmy przecinać tę cebulę, aby wszystkie jej warstwy były widoczne natychmiast. On dążył do jedynej prawdy, a my doszliśmy do wniosku, idąc jego tropem, że nie ma jednej szczerzej prawdy, ale zdolność do kłamstwa jest naturalną rzeczą ludzką¹.

Lider Ósemek był zdania, że nie da się oddzielić wiedzy o człowieku od otoczenia społecznego, zwłaszcza w warunkach polskich, w rzeczywistości zdominowanej przez propagandowe kłamstwo. Jego przekonanie, że istotę ludzką stwarza wiele prawd, niekiedy sprzecznych, było zbieżne z tezami innego plemisty Grotowskiego – Helmuta Kajzara, przeciwstawiającego twierdzeniu o jednym, uniwersalnym źródle człowieczeństwa metaforę rzeki, która czerpie z wielu dopływów. W twórczości Raczaka ten pogląd o wielowarstwowości i nieprzejrzystości natury ludzkiej znalazł wyraz w multiplikowaniu postaci scenicznych. Reżyser sięgał po ten koncept po wielokroć w sytuacjach, w których pragnął pokazać niejednoznaczność swych bohaterów. Poszukiwaczom esencjalnej prawdy o człowieku odpowiadał: „Ludzka jest maska. Każdy z nas jest prawdziwy w wielu rolach, i tu tkwi istota teatru. Teatr wymyślono właśnie dlatego, że on powtarza ten proces i go unaocznia: zdolność do gry z samym sobą”².

Zerwanie z Grotowskim przypieczętował pamflet Raczaka na jego praktyki parateatralne, opublikowany w 1980 roku w „Dialogu” pod znaczącym tytułem *Para-ra-ra*. Tekst, wytaczający ciężkie działa przeciwko twórcy Teatru Laboratorium, był w istocie efektownym aktem ojcobójstwa. Raczak zarzucał swojemu mistrzowi, że pod pozorem surowej, klasztornej reguły, jaką narzucił swoim współpracownikom, ukrywa strach przed konfrontacją z rzeczywistością i bezradność wobec niej. W wycofaniu w bezpieczną strefę „świętą” widział przejaw

konformizmu. Boleśnie ugodził też w wytworzony wokół działań Grotowskiego mit równości w procesie twórczym, wskazując, że budowane przez niego zespoły są oparte na strukturze hierarchicznej, podporządkowanej dyktatowi autorytetu. Ślepemu podporządkowaniu dogmatowi przeciwstawiał postawę swojego zespołu, opartą na nieufności. Misję teatru widział nie w poszukiwaniu pewności, lecz w metodycznym wątpliwości, „kwestionowaniu ogólnikowych haseł, pojemnych mitów, zbiorowych wiar, sentymentów i hysterii”³. Demaskowanie fałszu i stymulowanie widza do zajęcia aktywnej postawy wobec świata było – zdaniem lidera Ósemek – najskuteczniejszą metodą przekształcania rzeczywistości.

Grotowski poczuł się dotknięty atakiem, przypuszczonym z – bądź co bądź – tej samej strony barykady. Kontakty pomiędzy mistrzem i uczniem nie poprawiły się nawet wtedy, gdy obaj znaleźli się na emigracji. Do „zasadniczej rozmowy” doszło pomiędzy nimi wiele lat później. „Zaprosił mnie do siebie na nocną rozmowę, podczas której opróżniliśmy kilka butelek i gadaliśmy – wspominał Raczak. – Przyznał mi podczas tej rozmowy, że w tekście, który nas poróżnił, miałem sporo racji. Po tej nocy spotykaliśmy się w drodze”⁴.

Mimo sporów Raczak uznawał Grotowskiego za duchowego ojca zdobyczy młodego teatru niezależnego, w których skuteczność i trwałość mocno wówczas wierzył. W 1979 roku podczas wystąpienia na Forum Młodego Teatru w Toruniu ogłosił, że za sprawą ofensywy nurtu alternatywnego rewolucja w teatrze stała się faktem, obalono bowiem dyktat literatury, wprowadzono nowe metody kreacji scenicznej, rozmontowano tradycyjną strukturę przedstawienia i dowartościowano proces twórczy jako równoważny gotowemu dziełu. Optymizm lidera Ósemek okazał się jednak przedwczesny. Niedługo później popyt na eksperymenty

się skończył, teatr powrócił do mieszczańskiego łóżyska, a wojownicy alternatywy musieli wycofać się na obrzeża bądź poszukać sobie miejsca w głównym nurcie. Taką drogę obrał Raczak, który po rozstaniu z Ósemkami objął posadę dyrektora artystycznego Teatru Polskiego w Poznaniu. Przejście na drugą stronę barykady oznaczało nowy początek. Po latach komponowania scenariuszy z aktorskich improwizacji musiał zmierzyć się z gotową strukturą dramatu. Juliuszowi Tyszcze wyzna, że na początku nie do końca wiedział, jakie są uprawnienia reżysera teatrów dramatycznych⁵. Po jakimś czasie ze zdumieniem odkrył, że superdemokratyczna praktyka Teatru Ósmego Dnia dawała mu większy wpływ na proces twórczy zespołu niż współpraca z ukształtowanymi już aktorami zawodowymi.

Pozostał wierny swoim offowym korzeniom, dzieląc czas pomiędzy pracą w teatrach instytucjonalnych i powoływaniem do życia kolejnych projektów alternatywnych. Był mentorem i mistrzem dla młodych twórców tego nurtu i upominał się o jego miejsce w życiu teatralnym. Z myślą o bliskim mu teatrze plenerowym i eksperymentalnym stworzył festiwal Malta, choć z czasem nabrał przekonania, że funkcje dawnej alternatywy przejęły sceny repertuarowe, zdominowane przez poszukujących nowego języka młodych reżyserów. Raczak, o dziwo, nie stał się sojusznikiem tego nurtu, a co więcej, zarzucał jego twórcom, że klusują na terytoriach odkrytych przez poprzedników, przywłaszczając ich zdobycze jako własne trofea. Powątpiewał w szczerść ich rewolucyjnego zapału, widząc w manifestowanej gromadnie skłonności do radykalnych gestów wyraz koniunkturalizmu, a nie rzeczywistej chęci pójścia pod prąd. Krytyczna ocena nowych „młodych gniewnych” skłoniła go do poparcia *Manifestu kontrrewolucyjnego*, ogłoszonego przez ekipę Jacka Głomba w obronie teatralnego rzemiosła przed naporem postdramatycznej rebelii. Gest Raczaka bynajmniej nie oznaczał przejścia na pozycję „reakcyjne”, wręcz przeciwnie – przyłączył się do „kontrrewolucji” po to, by podważyć wiarygodność jej adwersarzy. „Nonkonformistą nie jest ten, kto staje się bohaterem prasowych relacji o nadciągającej rewolucji, a zwłaszcza ten, kto na ten temat licznie i ze swadą udziela prasowych wywiadów – pisał. – Za bunt trzeba zapłacić kawałkiem własnego życia; pozory buntu przynoszą często nieźle dochody”⁶.

Dezawuuując „bunt” młodych jako teatr pozornych gestów, Raczak unieważniał także sens „kontrrewolucji”. Uważał, że na barykadach „oświetlonych neonami i światłem ledowym” nie rozgrywa się żadna rebelia, lecz epigońskie dreptanie po śladach eksperymentatorów sprzed pół wieku. Wiedział jednak, że „skradzionej” rewolucji nie da się już odzyskać, bo dokonania teatru alternatywnego, na ogół słabo udokumentowane, stały się dla młodszych pokoleń mglistą, niewiele znaczącą legendą. Świadom efemeryczności tej spuścizny, postanowił utrwalić jej część, publikując w kilku tomach swoje scenariusze, teksty programowe i postzapisy najgłośniejszych przedstawień Teatru Ósmego Dnia. Uczynił też własną biografię twórczą przedmiotem teatralnego performansu. W przedstawieniach *Ach... żyliśmy. Hommage dla Kantora* (Trzeci Teatr, 2014) i *Podróże przez sny. I powroty* (Scena Robocza, Poznań, 2016) potraktował sam siebie jako depozyt przeszłości, który się rozkłada na części, bada i archiwizuje. W pierwszym z tych spektakli, przygotowanym na pięćdziesięciolecie debiutu Teatru Ósmego Dnia, powierzył swoją postać Adamowi Wojdzie z Teatru Strefa Cisy. W drugim – wystąpił sam w monologu skomponowanym z zapisanych snów, w których odczytywał podświadomy mechanizm osławiania ze śmiercią. W *Ach... żyliśmy*, podążając śladem Kantora, uruchamiał na

scenie „klisze pamięci” z cytatów z dawnych przedstawień Ósemek, rekwizytów, obrazów i wspomnień. Był kreatorem tego świata i jego częścią, obumierającą na oczach widza. Celebrował własną śmierć, aranżując „sekcję” swoich szczątków doczesnych i przegląd rzeczy osobistych, osieroconych po oddzieleniu duszy od ciała. Nie był to jednak seans *ars moriendi*. Inscenizując teatr żałoby, Raczak nie zamierzał bowiem kapitulować przed nieuchronnością losu.

Na szlaku metafizycznej rebelii

Stosunek do śmierci odsłania trzeci, może najbardziej radykalny wymiar sporu reżysera ze światem. Cytując Camusa, nazywał skończoność ludzkiego życia największym skandalem egzystencji. W czasach fascynacji anarchizmem głosił, że trzeba odrzucić ją ze względów moralnych, tak jak wytwarzające niesprawiedliwość społeczną systemy polityczne. Nie godził się także na jałmużnę pocieszenia w postaci obietnic życia pośmiertnego. Wszystkie te kwestie wybrzmiały dobitnie w spektaklu *Ach, jakże godnie żyliśmy*, w którym wraz z zespołem manifestował metafizyczny bunt: „Nie zgadzamy się na zmartwychwstanie, ponieważ oznacza ono wprawdzie zgodę na śmierć, a dopiero potem obietnicę życia wiecznego. Protestujemy przeciwko nieuchronności naszej klęski...”.

Raczak wierzył, że teatr może stawić opór śmierci, podtrzymując pamięć o zmarłych. Widział w nim kulturowy rytuał, umożliwiający obcowanie z duchami przeszłości i przekraczanie horyzontu ludzkiego życia.

Śmierć w jego spektaklach bywała obiektem, który się zaklina, uwodzi, hipnotyzuje. Traktował ją poufale, z cierpką ironią. Prowokując zaczepnymi gestami, wychodził jej naprzeciw. Widział w niej przeciwnika, z którym trzeba grać do końca, trzymając fason. Obserwował wymieranie swojego pokolenia, myśląc z odrazą o starości jako formie duchowej i fizycznej kapitulacji. W niektórych spektaklach (*Dziady*, *Łatwe umieranie*) abominacja ta przybierała postać zgreda – postarzałego wojownika, który po wypaleniu dawnego żaru stawał się beneficjentem kombatanckiej przeszłości bądź zgorzkniałym frustratem.

Sam Raczak, zamiast prosić o łaskę łatwego umierania, przeliczał kurczący się czas na możliwe jeszcze do przeprowadzenia plany. W 2011 roku skalkulował, że zostało mu nie więcej niż dziesięć lat twórczej aktywności i sporządził listę tytułów, które miał zamiar zrealizować. Znalazło się na niej kilkanaście arcydzieł z klasyki dramatu: Szekspira, Calderona, Gombrowicza, Jarry’ego, Przybyszewskiej, oraz adaptacje prozy Dostojewskiego, Brzozowskiego, Conrada i Orhana Pamuka. Taki rozmach nie zdziwiłby u głodnego twórczych wyzwań debutanta. U sześćdziściopięciolatka, który właśnie przeszedł na „stypendium zusowskie” – jak żartobliwie określał emeryturę – mógł wydawać się zuchwałością. Raczak zdołał zrealizować zaledwie kilka z tych projektów i pewnie mierząc siły na zamiary, przeczuwał, że swój wyścig z czasem niebawem przegra. Najwidoczniej jednak, jak na maksymalistę przystało, nie zamierzał kapitulować bez walki. W przewidywaniu bliskiego kresu brał desperacki rozbieg, jakby zamiast mety miał przed sobą „więcej niż jedno życie”. ■

1 ■ L. Raczak, *Dążył do jednej prawdy*, „Polska Głos Wielkopolski”, nr 32/2009.

2 ■ L. Raczak, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne. Więcej niż jedno życie. Kreacje zbiorowe Teatru Ósmego Dnia 1977–1985. Postzapisy*, Poznań 2012, s. 6.

3 ■ L. Raczak, *Teatr, czyli nieufność*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne. Szaleństwo i metoda. 48 tekstów o teatrze*, Poznań 2012, s. 37.

4 ■ L. Raczak, *Dążył do...*, dz. cyt.

5 ■ J. Tyszcza, *Wstęp*, [w:] L. Raczak, *Pisma teatralne. Więcej niż jedno życie...*, dz. cyt., przypis 4, s. 9.

6 ■ L. Raczak, *O kontrrewolucji teatralnej. Lech Raczak do Jacka Głomba*, 2012.