

TEATR POLSKI
W POZNANIU



Sezon 1982/83

DYREKTOR
TADEUSZ PEKSA

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

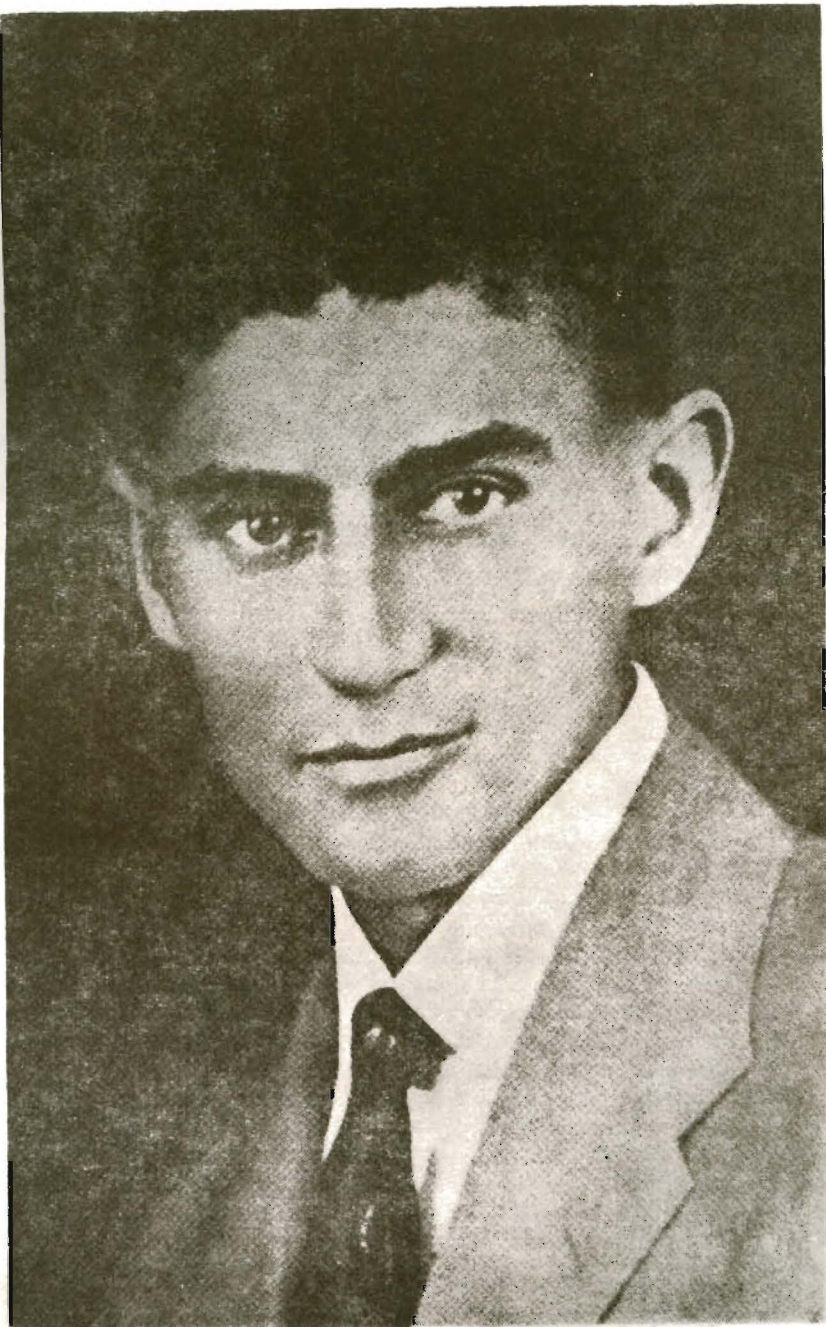
KIEROWNIK LITERACKI
JÓZEF RATAJCZAK

KIEROWNIK MUZYCZNY
ANDRZEJ WICENCIAK

FRANZ KAFKA

PROCES

„Mój tryb życia jest nastawiony na pisanie (...) Czas jest krótki, siły są niewielkie, biuro jest zmorą, mieszkanie jest głośnie i trzeba próbować przebić się za pomocą jakiejś sztuki, jeśli się komuś ładne, proste życie nie udaje.”



Franz Kafka urodził się 3 lipca 1883 roku w Pradze, w rodzinie przez język i kulturę niemieckiej, a przez tradycję i religię żydowskiej. Po ukończeniu studiów prawniczych wstępuje do firmy ubezpieczeniowej Assicurazioni Generali, a następnie do Arbeiter-Unfallversicherungsanstalt. Pierwsze prace literackie Kafki pochodzą z 1907 roku: **Opis walki (Beschreibung eines Kampfes)**, **Przygotowania do wesela na wsi (Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande)**. Pierwsze utwory publikuje w 1909 roku w czasopiśmie **Hyperion** i **Bohemia**. W tym czasie związuje się trwałą przyjaźnią z Maxem Brodem, dzisiejszym wydawcą jego dzieł. W 1912 roku rozpoczyna pracę nad powieścią **Ucieczka (Verschollene)**, która jest pierwszą wersją późniejszej **Ameryki**. Wtedy także pisze **Wyrok (Das Urteil)** i **Przemianę (Die Verwandlung)**. W 1913 roku wydaje swoją pierwszą książkę — zbiór krótkich opowiadań — **Betrachtung**. (Kilka opowiadań z tego tomu przetłumaczyła na język czeski Milena Jesenská). W tym samym roku publikuje jako osobną całość **Palacza (Der Heizer)**, który jest pierwszym rozdziałem **Ameryki**. W 1914 roku rozpoczyna pracę nad **Zamkiem (Das Schloss)**, **Procesem (Der Prozess)** i **Karną kolonią (In der Strafkolonie)**. W 1919 roku publikuje **Karną kolonię** i **Lekarza wiejskiego (Ein Landarzt)**. Znajomość i pierwsze narzeczeństwo z Felicją Bauer datuje się z roku 1914, drugie z 1917. W 1920 poznaje Milenę Jesenską, literatkę i dziennikarkę czeską, pochodzącą ze starej czeskiej rodziny.

Chronologia pozostałych utworów Kafki nie jest szczegółowo znana. Wiadomo tylko, że z ostatnich miesięcy życia pochodzą **Jama (Bau)** i **Poszukiwanie psa (Forschungen eines Hundes)**.

Kafka umiera 3 czerwca 1924 roku. W testamencie — liście skierowanym do Maxa Broda, Kafka polecił zniszczyć wszystkie swoje nie drukowane utwory, a rzeczy publikowane zakazał wznawiać. Sam zdołał sporo rękopisów spalić. Za życia Kafka był niemal nieznan.

ELIAS CANETTI

Drugi Proces — Kafki listy do Felicji

Dwa decydujące wydarzenia w życiu Kafki, które przy jego usposobieniu powinny mieć charakter szczególnie prywatny, rozegrały się w warunkach najboleśniej publicznych: oficjalne zaręczyny w mieszkaniu Bauerów 1 czerwca i sześć tygodni później, 12 lipca 1914, „sąd” w Askańskim Dworze, który zakończył się zerwaniem narzeczeństwa. Można wykazać, że emocjonalna wartość tych dwóch wydarzeń bezpośrednio weszła do **Procesu**, który Kafka zaczął pisać w sierpniu. Zaręczyny stały się aresztowaniem w pierwszym rozdziale, „sąd” znajduje się w rozdziale ostatnim jako egzekucja.

Niektóre miejsca w jego dziennikach ukazują ten związek tak jasno, że wolno się pokusić o przeprowadzenie dowodu. Integralności powieści w niczym to nie naruszy. Gdyby zachodziła konieczność podwyższania jej rangi, znajomość tomu listów do Felicji mogłaby do tego posłużyć. Taka konieczność na szczęście nie zachodzi. Ale też w żadnej mierze następujące teraz rozważania, które stanowią bądź co bądź pewną ingerencję, nie odbiorą powieści ani trochę z jej wciąż narastającej tajemniczości.

Aresztowanie Józefa K. odbywa się w mieszkaniu dobrze mu znanym. Zaczyna się w momencie, gdy znajduje się on jeszcze w łóżku, miejscu dla każdego człowieka najbardziej intymnym. Tym bardziej niepojęte jest to, co dzieje się tego ranka, gdy staje przed nim człowiek zupełnie nieznaną, a wkrótce potem drugi nieznaną, który zawiadamia go, że jest aresztowany. To powiadomienie jest jednak tymczasowe, właściwy rytualny akt aresztowania odbywa się przed nadzorcą w pokoju panny Bürstner, w którym nie ma czego szukać nikt z obecnych, nawet sam K. Żąda się od niego, żeby się na ten akt ubrał odświętnie. W pokoju panny Bürstner znajdują się oprócz nadawcy i dwóch strażników trzech młodzi ludzie, których K. nie poznaje, lub raczej rozpoznaje ich dopiero o wiele później, urzędnicy banku, w którym on sam zajmuje najwyższe stanowisko. Z mieszkania naprzeciwko zaglądają obcy ludzie. Powód aresztowania nie zostaje podany, i co jest najdziwniejsze, K., mimo, że jest już aresztowany otrzymuje pozwolenie udania się do swej pracy do banku i w ogólności wolno mu nadal poruszać się swobodnie.

Ta okoliczność swobody poruszania się po areszto-

waniu jest pierwszym momentem, który przypomina owe zaręczyny Kafki w Berlinie. Kafka miał wówczas uczucie, że sprawa nie jego dotyczy. Czuł się jak spętany i wśród ludzi obcych. Cytowany już ustęp z dzienników, który odnosi się do tego przeżycia, brzmi: „Byłem w okowach jak przestępca. Gdy wciśnięto mnie w kąt zakutego w prawdziwe kajdany, postawiono przede mną żandarmów i tylko w ten sposób pozwolono mi oglądać, nie byłoby to gorsze. I to były moje zaręczyny (...)” Dojmująco bolesny jest ów obu wydarzeniom wspólny ich charakter publiczny. Obecność obu rodzin na zaręczynach — a z jakim trudem przychodziło mu już odgroźenie się od własnej rodziny — bardziej niż kiedykolwiek każe mu wycofać się do siebie. Wskutek przymusu, jaki wywierali nań jego krewni, odczuwał ich jako obcych. Wśród obecnych byli członkowie rodziny Bauerów, których rzeczywiście jeszcze nie znał, a także inni goście zupełnie dla niego obcy, na przykład brat Grety Bloch. Niektóre osoby widział może przelotnie raz lub dwa razy; ale nawet z matką Felicji, z którą już parokrotnie rozmawiał, nie czuł się nigdy swojsko.

Jeśli zaś idzie o jego własnych krewnych to jak gdyby stracił zdolność ich rozpoznawania, ponieważ brali udział w czymś, co było rodzajem aktu gwałtu wymierzzonego przeciw niemu.

Podobna mieszanina różnych stopni obcości i znajomości występuje przy aresztowaniu Józefa K. Byli więc obecni dwaj strażnicy i nadzorca, postaci zupełnie nowe; ludzie z domu naprzeciwko, których może widział przedtem, ale nie zwracał na nich uwagi; i dwaj młodzi ludzie z jego banku, których wprawdzie widywał co dzień, ale którzy w czasie aktu aresztowania, ponieważ brali w nim udział przez swoją obecność, stali mu się obcy.

Jeszcze ważniejsze jest jednak miejsce aresztowania, pokój panny Bürstner. Jej nazwisko zaczyna się na literę B, jak Bauer, ale na B zaczyna się także nazwisko Grety Bloch. W pokoju są fotografie rodzinne, a na klamce okna wisi biała bluzka. W czasie aresztowania nie ma w pokoju ani jednej kobiety, tylko bluzka rzucająca się w oczy pełni funkcję zastępczą.

Ale wtargnięcie do pokoju panny Bürstner bez jej wiedzy zaprzęta umysł K., nie opuszcza go myśl o spowodowanym tam nieporządku. Gdy wieczorem wraca z banku do domu, rozmawia ze swoją gospodynią, panią Grubach. Mimo tego, co zaszło przed południem, nie straciła ona do niego zaufania. „Przecież tu chodzi

o pańskie szczęście", tak zaczyna się jedno z jej zdań uspakajających. Słowo „szczęście” w tym miejscu uderza dziwnie, jest tu intruzem, przypomina listy do Felicji, w których zawsze było używane w sposób dwuznaczny, brzmiało tak, jakby jednocześnie i przede wszystkim miało znaczyć „nieszczęście”. — K. zauważa, że chciałby się usprawiedliwić przed panną Bürstner, ponieważ korzystał z jej pokoju. Pani Grubach go uspokaja i pokazuje mu pokój, w którym wszystko było już z powrotem na swoim miejscu. „Nawet bluzka nie wisiała już na klamce okna. „Jest już późna godzina, a panny Bürstner jeszcze nie ma w domu. Pani Grubach posuwa się do uwag o życiu prywatnym młodej osoby, w których jest coś irytującego. K. czeka aż do powrotu panny Bürstner w jej pokoju, wciąga ją trochę wbrew jej woli, do rozmowy o wydarzeniach porannych i opisując je mówi tak głośno, że z sąsiedniego pokoju kilka razy dochodzi silne pukanie. Panna Bürstner czuje się skompromitowana i jest z tego powodu nieszczęśliwa. K., jakby chciał ją pocieszyć, całuje ją w czoło. Przyrzeka jej, że wobec gospodyni weźmie wszystko na siebie, ale ona nie chce o niczym słyszeć i wypycha go do przedpokoju. K. „pochwylił ją, całował jej usta, potem całą twarz, jak spragnione zwierzę chlepcze wodę u znalezionej wrzście źródła. W końcu całował jej szyję w miejscu, gdzie jest krtań, i długo przywarł do niej ustami.” — Wróciwszy do swego pokoju, rychło usnął; „(...) przed zaśnięciem myślał jeszcze chwilę o swoim zachowaniu się, był z niego zadowolony, dziwił się jednak, że nie jest jeszcze bardziej zadowolony.”

Tudno jest obronić się przed uczuciem, że w tej scenie panna Bürstner zastępuje Gretę Bloch. Pożądanie, jakie budziła ona w Kafce, występuje tu silnie i bezpośrednio. Aresztowanie, które wywodzi się z owego bolesnego przebiegu zaręczyn, zostało przeniesione do pokoju tej drugiej kobiety. K. który jeszcze przed południem nie poczuwał się do żadnej winy, przez swoje zachowanie się w nocy, przez napastowanie panny Bürstner, stał się winny. Ponieważ „był z niego zadowolony”.

Sytuacja skomplikowana i prawie nie do rozwikłania w jakiej znajdował się Kafka w czasie zaręczyn, została oto przezeń w pierwszym rozdziale **Procesu** przeanalizowana w sposób porażająco jasny.(...)

Ażeby teraz zrozumieć dalej, jak z „sądu”, który zranił Kafkę niezmiernie boleśnie, powstała egzekucja w ostatnim rozdziale **Procesu**, konieczne jest przytoczenie kilku miejsc z jego dzienników i listów. Pod koniec



FRANZ KAFKA
PROCES

Przekład: Bruno Schulz

1
Osoby:

Józef K.	Janusz Łagodziński	Urzędniczka	Dorota Włodek
Franciszek	Zbigniew Pudzianowski	Informator	Michał Frydrych
Willem	Marek Wander Wróbel	Wuj	Józef Jachowicz
Pani Grubach	Irena Grzonka	Leni	Renata Husarek
Nadzorca	Piotr Zawadzki	Adwokat	Adam Krajewicz
Kolega I	Jarosław Pilarski	Kierownik kancelarii	Jarosław Pilarski
Kolega II	Wojciech Oleksiewicz	Nieznajomy	Wojciech Siedlecki
Panna Bürstner	Jolanta Łagodzińska	Dziewczynka I	Olga Dorosz
Sędzia	Janusz Świerczyński	Dziewczynka II	Dorota Włodek
Siepacz	Mariusz Szaforz	Titorelli	Mariusz Puchalski
Kobieta	Maria Maj	Block	Stanisław Raczkiewicz
Student	Wojciech Siedlecki	Ksiądz	Aleksander Błaszyk
Woźny	Wojciech Kalinowski	Oprawca I	Piotr Zawadzki
Oskarżony	Wiesław Zwoliński	Oprawca II	Mariusz Szaforz

1
ADAPTACJA I REŻYSERIA: LECH RACZAK
SCENOGRAFIA: WOJCIECH WOŁYŃSKI
MUZYKA: LIDIA ZIELIŃSKA
ASYSTENT REŻYSERA: MAREK WANDEL WRÓBEL
INSPICJENT: ANDRZEJ GRADZIK
SUFLER: KAZIMIERA JACHOWICZ

Spektakl grany jest z jedną przerwą

Premiera — 26 marca 1983 r.



lipca Kafka próbuje zapisać przebieg wydarzeń napędce i doraźnie niejako, chciałoby się powiedzieć, od zewnątrz: „Trybunał w hotelu (...) Twarz F. Przesuwa po włosach, ziewa. Nagle otrząsa się z apatii i mówi słowa głęboko przemyślane, długo tłumione, wrogie. Droga powrotna z panną Bl. (...)”

U rodziców. Kilka łez matki. Recytuję lekcję. Ojciec pojmuje ją trafnie od wszystkich stron (...) Przyznają mi rację, nic, a w każdym razie niewiele można mi zarzucić. Przy całej niewinności — diabelski. Pozorna wina panny Bl. (...)”

Dlaczego jej rodzice i ciotka tak do mnie kiwali z balkonu? (...)”

Nazajutrz już do rodziców nie poszedłem. Posłałem tylko przez gońca list pożegnalny. List nieuczciwy i kokietyjny. „Nie wspominajcie mnie źle”. Przemówienie skazańca na miejscu stracenia.

Tak więc już wtedy, 27 lipca, w dwa tygodnie po wydarzeniach, „miejsce stracenia” mocno się osadziło w jego umyśle. Wraz z użyciem słowa „trybunał” wstąpił Kafka do sfery swojej powieści. Wyrażenie „miejsce stracenia” zapowiada jej cel i finał. To wczesne ustalenie celu jest godne uwagi. Wyjaśnia pewność, z jaką rozwija się **Proces**.

Dobroć Erny (siostra Felicji) i zagadkowe kiwanie rodziców, gdy wszystko już było skończone, znalazły poetycki wyraz na ostatniej stronie **Procesu**, tuż przed egzekucją, w owym ustępie ponad wszelką miarę wspaniałym, którego nikt, kto raz go przeczytał, już nigdy nie zapomni:

Jego wzrok padł na najwyższe piętro graniczące z kamieniołomem domu. Jak błyska światło, tak rozwarły się tam skrzydła jakiegoś okna: jakiś człowiek, słaby i nikły w tym oddaleniu i na tej wysokości, wychylił się jednym rzutem daleko przez okno i wyciągnął jeszcze dalej ramiona. Kto to był? Dobry człowiek? Ktoś, kto współczuł? Ktoś, kto chciał pomóc? Byłże to ktoś jeden? Czyli byli to wszyscy? Byłaż jeszcze możliwa pomoc? (...)”

Upokorzeniem ostatecznym jest publiczny charakter tej śmierci, którą obaj oprawcy blisko przed jego twarzą policzek przy policzku, obserwują. Gasnące oczy K. są świadkami tego publicznego charakteru jego śmierci. Jego ostatnią myślą jest myśl o wstydzie, który tak jest silny, że jego samego mógłby przeżyć, a ostatnie zdanie które wypowiada, brzmi: „Jak pies.”

Rozmowa z Lechem Raczakiem

J. R. Od piętnastu lat kieruje Pan Teatrem Ósmego Dnia, przedtem przez cztery lata pracował Pan w tym zespole najpierw jako aktor, potem jako reżyser. Nigdy przy tym do tej pory nie wychodził Pan poza własny teatr, nie reżyserował Pan gościnnie gdzie indziej, zwłaszcza w teatrze zawodowym. Nagle widzimy Pana w Teatrze Polskim w Poznaniu. To dostateczny powód, jak sądzę, aby zapytać, czy należy to rozumieć jako dezercję z własnego teatru, czy też jako próbę przeniesienia do zespołu zawodowych aktorów i do teatru zawodowego innych, sprawdzonych u siebie norm pracy i odrębnych doświadczeń?

Lech Raczak Ani jedno, ani drugie. Teatr Ósmego Dnia jest dla mnie nadal miejscem własnym, właściwym, jest jak dom. Nie zamierzam z tego zrezygnować, a tym bardziej uciec stamtąd; pragnę tamtą wieloletnią już pracę kontynuować także w przyszłości. Mojego przyjscia do Teatru Polskiego nie należy też rozumieć jako próby przeszczepienia czegokolwiek z tamtych moich doświadczeń do Teatru Polskiego, ponieważ ani ten teatr, ani jego widownia tego nie oczekują i nie potrzebują, a po drugie — gdybym podjął taką próbę, musiałaby ona zostać o wiele bardziej rozciągnięta w czasie. To byłby program na lata, nie na jedną premierę.

Przyczyna jest taka, że pomimo intensywnej pracy w Teatrze Ósmego Dnia — w moim osobistym odczuciu wciąż jeszcze pozostaje na uboczu wiele moich istotnych, jednak nie zrealizowanych pomysłów, propozycji. Po prostu czuję, że mógłbym zrobić o wiele więcej, niż robię. I to również w zakresie takiej stylistyki j tego rodzaju inscenizacji, które praktycznie w Teatrze Ósmego Dnia są wykluczone. Na tej samej zasadzie chciałbym, na przykład, wyreżyserować kiedyś operę i zrobić film.

Jest także motyw bardzo osobisty, który skłonił mnie do podjęcia tej decyzji. Po prostu od dziecka bywałem w Teatrze Polskim, wychowywałem się niejako na oglądanych tutaj spektaklach, przeżywałem pierwsze dziecięce jeszcze fascynacje, a potem właśnie przeciwko temu teatrowi buntowałem się i robiąc swój teatr robiłem go w oczywisty sposób również przeciwko temu teatrowi. Toteż teraz, po latach, kiedy już czegoś zdołałem się dopracować i to poza Teatrem Polskim, przeciw Teatrowi Polskiemu, kiedy na własny użytek stworzyłem inny gatunek teatru, zapragnąłem powrócić do tego samego miejsca w innej już roli, jakbym chciał sprawdzić, czy to,

co mnie kiedyś fascynowało może mnie jeszcze dzisiaj porwać i czy to, co mnie od tego teatru odpychało, nadal odpycha. Jest mi to widocznie potrzebne do jakiegoś ważnego aczkolwiek bardzo prywatnego rozrachunku.

W każdym razie robiąc „Proces” pozostaję wierny swoim dotychczasowym zainteresowaniom — problemowym i artystycznym, które od lat podejmowałem w Teatrze Ósmego Dnia. Myślę chociażby o aktualności powieści Kafki, o tym, że jego proza nadal posiada dla nas istotną wagę. Także metafizyczne treści „Procesu” korespondują z tym, co w kilku przedstawieniach Teatru Ósmego Dnia usiłowaliśmy przedstawić.

J. R. Dobrze, że wspomniał Pan o „Procesie”, bo właśnie o to chciałem Pana zapytać. A więc, dlaczego wybór Pana padł akurat na „Proces” i dlaczego postanowił Pan sam dokonać kolejnej adaptacji tej powieści, choć nie brak scenicznych przeróbek tego dzieła...

Lech Raczak „Proces” Kafki pojawiał się już w moich zainteresowaniach i w moich planach niejednokrotnie. Już kilka lat temu wydawało się, że go wyreżyseruję. I to na scenie zawodowej. Bo właśnie na takiej scenie widziałem go od początku. Także atmosfera „Procesu” musi być wyczuwalna w szeregu moich realizacji, jak gdyby bezwiednie „Proces” inspirował nawet inne moje poczynania, dalekie na pozór od Kafki. Stąd też, gdy otrzymałem propozycję współpracy z Teatrem Polskim od razu pomyślałem o „Procesie”. Wydaje się bowiem, że tekst Kafki może być pomocny do odczytania tego co się dzieje wokół nas i w nas samych, i to zarówno w sferze banalnej, przyziemnej, jak też w sferze mentalnej, w obszarze świadomości.

Nie wybrałem żadnej z dotychczas zrealizowanych adaptacji „Procesu”. Po prostu powieść Kafki należy do tego rodzaju utworów, które wymagają każdorazowo indywidualnego określenia się pomimo ryzyka, tak widocznego zresztą w dotychczasowych realizacjach „Procesu”, że każde kolejne odczytanie Kafki, na którym odciśnie się piętno czasu niezwykle zuboży i uprości przesłanie pisarza. Adaptacja jest bowiem zawsze wyborem, ograniczeniem, interpretacją. Zdając sobie z tego sprawę starałem się być maksymalnie wierny zarówno, co do litery, jak co do ducha realizowanego tekstu, choć naturalnie skróty były niezbędne, żeby uniknąć znużenia i zmęczenia widza. W mojej adaptacji nie ma więc żadnych dodatków, nie ma nic spoza tekstu, choć znając teatr wiemy, iż nie jest to do końca prawdą, bo prze-

cież aktor i cała wizualna strona spektaklu pochodzi tutaj zawsze i tak spoza literatury. Wierność ma zatem w teatrze po prostu inny wymiar. Bo tak być musi. A przy tym wszystkim na interpretację adaptatora nakłada się jeszcze interpretacja scenografa, aktora i... widza.

J. R. Rozmawiamy pod koniec stycznia. Dopiero co rozpoczął Pan próby w teatrze. A już słyszę pytania, tzw. ludzi z miasta, czy prawdą jest, że Raczak robi w Teatrze Poskim przedstawienie z aktorami ze swojego zespołu. Tłumaczę, że tak nie jest, że pracuje Pan z naszymi aktorami, że unikał Pan świadomie przychodzenia tutaj ze swoim zespołem, ale niekiedy brak mi po prostu argumentów, dlaczego Pan tego właściwie nie zrobił...

Lech Raczak Jest to moja osobista przygoda z zawodowym teatrem dramatycznym, a nie przygoda Teatru Ósmego Dnia. Moi aktorzy naprawdę czuli by się bardzo niedobrze, gdybym zamknął ich w pudełku sceny i kazał grać w tradycyjnym sensie tego słowa. Oni czują się najlepiej blisko odbiorców, pośród nich i zawsze pragną mówić własnymi słowami, słowami, które mogą uznać za własne, które stają się ich własnością. W ogóle metoda pracy w Teatrze Ósmego Dnia jest zupełnie inna niż ta, którą się stosuje w Teatrze Polskim. Stąd dla odmiany również aktorów Teatru Polskiego, którzy czuli by się bardzo źle w sytuacjach, w których znajdują się aktorzy Teatru Ósmego Dnia, nie mogę traktować jak członków mojego zespołu. Muszę respektować ich umiejętności i nałogi, szanować przestrzeń, w której czują się optymalnie najlepiej, najbezpieczniej. Z tego powodu, podejmując pracę w Teatrze Polskim odnoszę wrażenie, jakbym rozpoczynał pracę w pokrewnej, bardzo bliskiej, lecz innej jednak dziedzinie, w innym gatunku sztuki. To nie jest najlepsze porównanie, ale to jest tak, jakby malarz zabrał się do rzeźbienia lub grafik do malarstwa. Toteż zderzenie obu zespołów, Teatru Ósmego Dnia i Teatru Polskiego, aczkolwiek ciekawe nie mogłoby dać w ostatecznym przypadku harmonii, nie zapewniłoby zgodnego współdziałania, dlatego zrezygnowałem z tego rodzaju możliwości, choć przecież należało ją brać również pod uwagę.

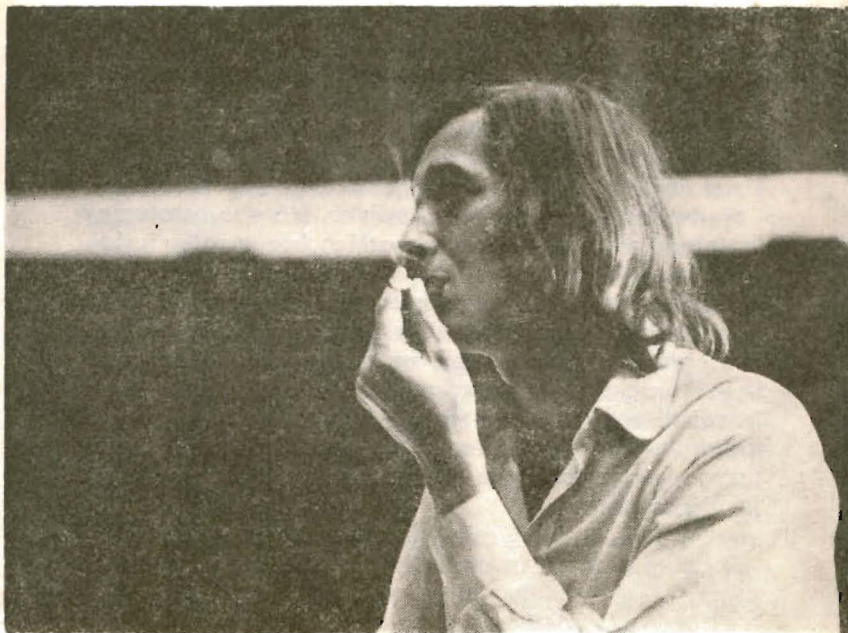
J. R. Określa Pan swoje przyjście do Teatru Polskiego jako przygodę. Czy istotnie Pana decyzja ma znamiona przygody? Czy mieści się w tej kategorii przeżyć?

Lech Raczak Tak, jest to niewątpliwie przygoda. I w dodatku przygoda, którą uwodzi mnie nieznanymi przedtem urokami luksusu. Jeśli chce się być twórcą, trzeba mieć bowiem poczucie swobody. To, że mogę nagle

pracować w Teatrze Polskim i że mogę prowadzić nadal pracę w Teatrze Ósmego Dnia — wyznacza mi naraz o wiele szerszy niż przedtem zakres możliwości wyboru, daje mi właśnie więcej swobody. Nic dziwnego, że chciałbym również takie minimum luksusu zapewnić aktorom, z którymi pracuję. Odnosi się to do wielkości ról, do tak koniecznego poczucia potrzeby i niezbędności w całości widowiska, którego ostateczny kształt zależy przecież od wszystkich bez wyjątku wykonawców. A skoro już o luksusach mowa, muszę przyznać, że stanowi to dla mnie ogromną przyjemność: przychodzić do teatru i mieć wszystko gotowe, salę, harmonogram prób, wiedzieć, że kostiumy będą na czas, że dekoracje zostaną wykonane, że można się nagle troszczyć wyłącznie o sztukę i tylko o sztukę. Kto wie zatem, mówiąc pół żartem, czy ta właśnie część mojej przygody z zawodowym teatrem nie należy do najprzyjemniejszych.

Rozmowę przeprowadził
Józef Ratajczak





Lech Raczak — kierownik artystyczny i reżyser Teatru Ósmego Dnia, w którym pracuje od chwili powstania tego zespołu w 1964 roku. Jest najpierw aktorem, potem reżyserem wreszcie od 1968 roku kierownikiem Teatru, z którym utożsamia się obecnie jego nazwisko i twórcze dokonania.

Teatr Ósmego Dnia w ciągu 18 lat swojej działalności dał 25 premier. Lata siedemdziesiąte były decydujące dla uformowania się zespołu i ukształtowania jego oblicza artystycznego. Do najlepszych osiągnięć tego zespołu, które zjednały mu opinię jednego z czołowych teatrów awangardy europejskiej, należą przedstawienia: „Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi...” (1975), „Przecena dla wszystkich” (1977), „Ach, jakże godnie żyliśmy” (1978), „Więcej niż jedno życie” (1981). Teatr Ósmego Dnia grający regularnie w Poznaniu i pracujący od ponad dwóch lat jako teatr profesjonalny przy Estradzie Poznańskiej ma poza sobą wiele podróży zagranicznych do zachodniej Europy, gdzie był życzliwie przyjmowany nie tylko przez młodzieżową publiczność, ale i zawodową krytykę teatralną. Trudno byłoby na tym miejscu dać charakterystykę Teatru Ósmego Dnia. W każdym razie faktem jest, iż cały ciężar odrębności i swoistości tego zespołu spoczywa na aktorze. Ma on tutaj być sobą i przekazywać zarazem wyższe, ponadindywidualne treści. Winien wyrażać niezwykłość zwyczajności i poprzez własne wewnętrzne stany ujawniać stany i napięcia całej społeczności i to w tak wyrazistym, przerysowanym kształcie, aby mogły natychmiast dotrzeć do widza i poruszyć go. Stąd gra na dystans, na lekkim podwyższeniu (chciałoby się rzec na wewnętrznym koturnie), za to — tuż obok widza, poza nim i tuż przed nim — bez tradycyjnego podziału na scenę i widownię.†

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

KIEROWNIK TECHNICZNY:
EWA BEDNAROWICZ

KIEROWNICY DZIAŁÓW
TECHNICZNYCH:

GŁÓWNY ELEKTRYK:
TADEUSZ MOLSKI

BRYGADIER SCENY:
DIONIZY GABRYSIAK

AKUSTYK:
JAN GAWLAK

PRACOWNIA KRAWIECKA DAMSKA:
BARBARA MAZUR-CIESIELSKA

PRACOWNIA KRAWIECKA MĘSKA:
FRANCISZEK SZYMANIAK

STOLARNIA:
WŁODZIMIERZ WICOREK

MODYSTKA:
ALEKSANDRA TURGUŁA

PERUKARNIA:
BOŻENA STACHOWSKA

MALARNIA:
JERZY MILEWSKI

PRACOWNIA DEKORACYJNO-
TAPICERSKA:
EUGENIUSZ MARSZAŁ

REKWIZYTORNIA:
KRYSZYNA STRANZ



KIEROWNIK BIURA OBSŁUGI
WIDZÓW:
JANINA HERMAN

KOORDYNATOR PRACY
ARTYSTYCZNEJ:
ŁUKASZ RATAJCZAK

REDAKCJA PROGRAMU:
ZOFIA MRÓWCZYŃSKA

REDAKTOR TECHNICZNY:
MARIAN JANAS

W REPERTUARZE:

JEAN RACINE:

„BRYTANNIK”

(reż. Jacek Pazdro, scen. Teresa Ponińska
gościnne występy Zofii Rysiówny)

ARYSTOFANES:

„RAJ LENIUCHÓW *czyli Demokracja ateńska*”
reż. Leszek Czarnota, scen. Władysław Wigura

PAUL CLAUDEL:

„ZAKŁADNIK”

(reż. Grzegorz Mrówczyński,
scen. Zbigniew Bednarowicz
gościnne występy Hanny Stankówny)

Bezpłatny

Cena 30 zł

PZGMK 6 — 60360/83 - 1500.E3/448

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI