

Z JOANNĄ WICHOWSKĄ
rozmawia MARCIN KOŚCIELNIAK

KOŚCIÓŁ JEST W NAS

1.

Rozmawiamy 9 marca. Mamy za sobą dwa sety *Kłqtwy*, szereg wywiadów i recenzji, mnóstwo wypowiedzi i opinii, oświadczenia teatru. Trwa prokuratorskie śledztwo w sprawie znieważenia uczuć religijnych. To kontekst naszej rozmowy. Pytam ciebie jako dramaturżkę, która pracowała przy *Kłqtwie* – ale także przy dwóch *Nie-Boskich* Olivera Frljicia. Zarazem jako osobę, która zrealizowała szereg własnych politycznych spektakli i projektów kuratorskich – takich jak *Mapy lęku* / *Mapy tożsamości*, polsko-ukraiński projekt performatywny, realizowany w latach 2014-2016.

Zacznę od przywołania wypowiedzi Frljicia sformułowanej przed premierą w wywiadzie dla Pawła Soszyńskiego z „Dwutygodnika”: „klątwą Polaków jest Kościół katolicki i jego wpływy”.

Od początku było jasne – dla Frljicia i dla trójki dramaturgów – że wychodząc od *Kłqtwy* Wyspiańskiego, trzeba się zająć tematem władzy Kościoła w Polsce, chociaż nie założyliśmy z góry, że wszystko zacznie się od Papieża, a skończy na krzyżu. Podczas prób z aktorami temat katolicyzmu i Kościoła był oczywiście obecny, ale nie dominował wszystkich rozmów.

Jakiś tydzień, dwa przed próbami generalnymi zaprosiliśmy dyrektorów na jeden z roboczych przebiegów spektaklu. Uznaliśmy, że współpraca z instytucją przebiega na tyle dobrze i z obopólnym zaufaniem, że trzeba wcześniej o różnych potencjalnych zagrożeniach otwarcie porozmawiać. Było jasne, że teatr powinien przygotować się na batalię, a my powinniśmy pomóc mu w obmyśleniu strategii reagowania na ataki ze strony środowisk katolicko-prawicowych, które – jak można było przewidzieć – pojawią się. Dyrektorzy w żaden sposób nie ingerowali w kształt przedstawienia, nalegali natomiast, by jasno zdefiniować sprawę, w której występujemy. Wyraźnie ją nazwać. I tą sprawą jest, nazywając to prosto, wpływ Kościoła katolickiego na życie ludzi mieszkających w Polsce, jego symboliczna i realna władza.

Kościół katolicki – jako instytucja uzurpujająca sobie prawo do bycia główną depozytariuszką „tradycyjnie polskich wartości”, posiadająca tak wiele przywilejów, mająca tak silne umocowanie społeczne i takie bliskie związki z władzą – jest w Polsce nietykalny. Tak jakby jego dawne zasługi (np. wspieranie państwa w chwilach zagrożenia i opresji) legitymizowały wszystkie jego nadużycia i pozwalały usprawiedliwić zło, za które jest odpowiedzialny: od tuszowania przypadków pedofilii wśród księży, przez odmawianie obywatelom prawa do stanowienia o własnym ciele i seksualności, po niebezpieczne heroizowanie polskiej historii i równie niebezpieczne sianie nienawiści wobec „obcych”. A jeśli coś jest

„nietykalne”, to znaczy, że właśnie to trzeba tknąć – i to tknąć w sposób zdecydowany: bez aluzji, mrugania okiem, metaforyzowania, kokietowania scenicznymi atrakcjami, które odciągną uwagę od tematu. I myślę, podobnie jak Frłjić, i jak dyrektorzy Teatru Powszechnego – że teatr jest do tego odpowiednim miejscem.

W oświadczeniu opublikowanym po premierze na stronie internetowej Teatru Powszechnego Frłjić mówi: „zabawne, że muszą to tłumaczyć: krytykuję w tym spektaklu instytucję Kościoła katolickiego, nie zaś osobiste wierzenia”. Zastanawiam się, jak to rozumieć.

Nie oszukujmy się: do prokuratury zostały złożone doniesienia w sprawie obrazu uczuć religijnych. Wszystkie publiczne wypowiedzi twórców *Klątwy* i pracowników teatru, podobnie jak krytyków i teoretyków wypowiadających się na temat spektaklu, mogą zostać użyte w sądzie, jeśli dojdzie do rozprawy. To oznacza, że wszyscy musimy uważać na słowa, bo mogą zostać wykorzystane przeciw nam albo – co gorsza – przeciw teatrowi. Co samo w sobie jest przerażającym doświadczeniem i bardzo wiele mówi o tym, gdzie żyjemy i jakim poddani jesteśmy naciskom. Więć z jednej strony to, co mówi Frłjić w swoim oświadczeniu, jest w jakimś sensie dyplomacją: „osobiste wierzenia” to w tym kontekście „uczucia religijne”, które według niektórych „obraziliśmy”. Ale z drugiej strony: to, co mówi, to przecież prawda. Nie chodzi nam o to, żeby zaprosić do teatru osoby wierzące i obrazić ich religijne uczucia. Mówimy raczej o mechanizmach władzy działających w instytucji – nie tylko zresztą Kościoła, ale i w instytucji teatru.

Czy chodzi zatem o krytykę błędów i wypaczeń?

Nie. Kościół bardzo mocno formatuje myślenie ludzi w Polsce, determinuje sposób, w jaki uprawiana jest polityka, ma realny wpływ na funkcjonowanie społeczeństwa. Jest tak wrośnięty w życie społeczne, że nam wszystkim trudno je sobie nawet wyobrazić bez Kościoła. Albo z kościołami, w których nie będzie ludzi. Stąd taką siłę uwodzenia ma naracja, która jednoznacznie utożsamia polskość z katolicyzmem i Kościołem, a za najwyższy, niepodważalny autorytet uznaje Jana Pawła II. I stąd niewygodą, jaką ja również odczuwam, oglądając niektóre sceny spektaklu, który sama współtworzyłam: ścinany krzyż albo sceny, w których występuje figura Papieża. Rozpoznaję w sobie normy i granice, których całe życie uczono mnie nie przekraczać, zinternalizowałam je i czuję, że walka z nimi nigdy nie będzie ostatecznie wygraną. Ta niewygodą jest dla mnie kryterium ważności tego, co robimy w spektaklu. Nie ma w tym taniej satysfakcji z wykonania prowokacyjnego gestu.

Interesuje mnie to, co mówisz o krytyce Jana Pawła II, która w spektaklu przyjęła formę profanacji – mówisz, że sama coś czujesz. Ja także coś czuję. Nazwałbym to wewnętrzną cenzurą. Wobec tego trudno powiedzieć, że chodzi wyłącznie o krytykę instytucji Kościoła

katolickiego. O polityczność instytucji, w której biskupi mają władzę. Chodzi raczej o to, że ta władza jest w nas.

No właśnie. I jest bardzo silna. I działa nie tylko w ludziach, którzy wypowiadali się o spektaklu, nie widząc go, albo w osobach protestujących przed teatrem z transparentami i krzyżami w dłoniach czy modlących się za nas w kościołach. To nie oni są publicznością tego spektaklu, chociaż są uczestnikami medialnego i społecznego spektaklu, który przedstawienie sprowokowało. Czy chcielibyśmy, żeby ci ludzie, którzy protestowali przed teatrem, weszli do środka, obejrzeliby spektakl i z nami rozmawiali?

A chcielibyście?

Nie, ja tym tego nie chciała. Bo nie potrafię sobie wyobrazić takiej rozmowy. Co miałabym odpowiedzieć komuś, kto twierdzi – jak jeden z liderów protestów przed teatrem – że „Bóg istnieje obiektywnie, a my w Polsce jesteśmy jego rycerzami” (cytuję z pamięci), albo że to nie jest teatr, a burdel? Na jaki dialog jest tutaj miejsce?

Ci, którzy chcieliby obejrzyć spektakl tylko po to, żeby poczuć się obrażeni, a potem zanieść swoją obrazę do prokuratury, są przez teatr lojalnie uprzedzani, że „Spektakl zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne”.

Zresztą to nie o te kilkadziesiąt osób, które rozwijały swoje transparenty przed teatrem chodzi. My korzystamy ze swego prawa do wolności wypowiedzi i oni także. Spotykamy się na progu teatru. Nie udawajmy, że mamy równą łatwość w przekraczaniu tego progu. I nie ściemniajmy, że zależy nam na dialogu. Przestałam ufać tym wszystkim idealistycznym postulatam: teatr powinien być otwarty na ludzi, zróbmy spektakl, który zaprasza do rozmowy wszystkie strony i nikogo nie wyklucza. Instytucjonalny, państwowy teatr jest ufundowany na wykluczeniu: przychodzi do niego, mówiąc z grubsza, klasa średnia, którą na to stać. Państwowe teatry repertuarowe zostały stworzone – mówiąc językiem populistów – przez elity dla elit. I tak funkcjonują do dzisiaj. Blisko rok temu zrobiliśmy za Agnieszką Błońską w Teatrze Powszechnym spektakl *Praskie si-fi*. Był również o tym paradoksie: chcemy z ludźmi i dla ludzi, chcemy „się wtrącać”, ale kończy się na tym, że wspólnie, aktorzy i widzowie, stoimy przed szybą: warszawska Praga, o której robimy spektakl, jest za oknem, a my tu się dzielnie „wtrącamy”.

Jeśli chcemy dialogu z całym społeczeństwem, róbmy projekty integracyjne, sadźmy wspólnie ogrody, organizujmy warsztaty z komunikacji społecznej. Bardzo cenię takie działania i uważam, że powinno się je robić również w teatrze. Można wywozić spektakle do małych miasteczek – to fantastyczne. Ale nie łudźmy się, że polityczny spektakl, mocno uderzający w jakieś społeczne tabu, będzie zaproszeniem do rozmowy. Jeśli już – to raczej przymuszeniem, i nie do grzecznej rozmowy, a do dyskusji, czyli do starcia. Wierzę, że takie starcia są bardziej potrzebne niż fałszywe pojednania. Oczywiście, widownia złożona z przedstawicieli

– mówiąc językiem populistów – elity nie jest monolitem ludzi o tych samych poglądach. Przychodzą przecież na *Klątwę* ludzie, którzy myślą zupełnie inaczej niż reżyser i dramaturdzy, w tym wierzący i praktykujący katolicy.

Tak, ale nie chodzi tylko o ludzi, którzy myślą zupełnie inaczej. Zastanawiam się, czy, lokalizując problem w instytucji Kościoła, zatem na zewnątrz, nie utrwalamy uproszczonego podziału na „my” i „oni”. Podczas gdy – mówiąc najprościej – sprawa np. liberalizacji aborcji nie dotyczy tylko instytucji, ale właśnie wierzeń, które nigdy nie są „osobiste”. Z drugiej strony, spotkałem się z opinią: dobrze, że spektakl podejmuje krytykę Kościoła, ale niedobrze, że takim językiem. Przez ten język tylko dzieli, zamiast łączyć, szukać porozumienia.

W tym, co teraz mówię i w publicznych wypowiedziach realizatorów i dyrekcji teatru być może rzeczywiście najwyraźniej wybrzmiewają słowa o krytyce instytucji Kościoła. Myślę zresztą, że to dobrze, że już samo nazwanie tego problemu w teatrze jest ważne, bo zdarza się rzadko. Ale oczywiście nie chodzi o to, by z pozycji wyższościowej uprawiać krytykę tego, co na zewnątrz, samych siebie ustawiając w roli śmiałych i niewinnych. Instytucja instytucją, ale – jak powtarza pani profesor Monika Płatek – Kościół to my, i to, ile ma on władzy w Polsce, zależy od nas. To my mu ją dajemy. Bez względu na to, czy należymy do Kościoła, czy nie, czy jesteśmy „wierzący-niepraktykujący”, czy jesteśmy ateistami, którzy biorą śluby i chrzczą swoje dzieci „dla rodziny”, czy katolikami, którzy starają się reformować Kościół od środka, czy apostatami. Problem nie jest na zewnątrz i myślę, że sam spektakl też o tym mówi.

Siła tej narracji, która stawia niekwestionowalny znak równości pomiędzy słowami „Polak” i „katolik”, jest ogromna. Nie umiem i nie chcę tego bagatelizować, uważam tę narrację za bardzo groźną. Ale nie robię jakoś wiele, żeby ją osłabić, czyli – jestem za jej rozpowszechnienie i jej siłę współodpowiedzialna. To, co mogę zrobić, to spektakl, który będzie mówił również o tej współodpowiedzialności. Nazwałeś to wcześniej: władza Kościoła jest w nas. Myślę, że nie wystarczy na ten temat lekko ironizować, trzeba uderzyć mocniej. I nie tyle w jakichś „Ich”, ile również w siebie, w nas. Przyzwyczailiśmy się do tego, że krytyka w teatrze ma się odbywać w sposób „kulturalny”, to znaczy wyważony, bez atakowania, z szacunkiem dla niepisanych zasad określających, co jest „artystyczne”, a co nie jest. Przyzwyczailiśmy się do tego, że zawiązujemy tajne przymierze z widownią, w którym obie strony przede wszystkim zyskują potwierdzenie swojej inteligencji i swojego uprzywilejowanego statusu. Kulturalnie i inteligentnie rozmawiamy na poważne tematy. Ale w *Klątwie* nie o to chodzi, żeby inteligentnie coś lub kogoś skrytykować, podobnie jak nie chodzi w niej o szukanie porozumienia.

Jeśli ktoś dyskredytuje teatralny język, jakiego używamy w *Klątwie*, uznając go za antagonizujący, to niech posłucha, w jaki sposób przemawiają niektórzy politycy czy księża, albo

liderzy różnej maści marszów patriotycznych, nie tylko zresztą w Polsce. Teatrowi, jak się okazuje, wolno znacznie mniej.

Entuzjazm, z jaką część widzów i publicystów przyjęła *Klątwę*, świadczy moim zdaniem o tym, o czym mówisz: jak silna cenzura obowiązywała dotąd w polskim teatrze, jeśli chodzi o krytykę Kościoła. Krytykę, która jest nierozzerwalnie związana z określonym językiem teatralnym, można powiedzieć: jest tym językiem. Frłjić przełamał tabu, które wielu uznaje za dawno przełamane. Zakaz krytyki obejmuje oczywiście również osobę Jana Pawła II.

Tak, i jest powszechny, nie rozkłada się według opcji politycznych i religijnych przekonań. Publicyści „Gazety Wyborczej” powoływali się na Papieża, kiedy chcieli napiętnować groźne ekstremizmy w polskim Kościele. Wykorzystywano jego autorytet, by potępić Radio Maryja. Niemal każdy jest gotów podpisać się pod jego słowami, żeby udowodnić własne racje. Papież jako ostateczna instancja, wspólne dobro wszystkich Polaków. I strażnik tej polskości nierozzerwalnie związanej z katolicyzmem. Dlatego mówiąc o Papieżu, trzeba w Polsce mocno ważyć słowa. Jeśli powie się o tym, że najprawdopodobniej znał doniesienia o przypadkach pedofilii wśród księży i nie reagował, to należy dodać, że jednak wiele zrobił dla ducha ekumenizmu. Jeśli przypomni się o tym, że plaga AIDS w Afryce osiągnęła aż takie rozmiary również dlatego, że Papież zdecydowanie piętnował używanie prezerwatyw, trzeba jednocześnie podkreślić, że przecież same jego wizyty w Afryce były gestem antyrasistowskim. To hipokryzja, w której wszyscy w jakiś sposób uczestniczymy.

W przywołanej rozmowie z Pawłem Soszyńskim Frłjić mówi: „Nasze przedstawienie może być interpretowane w taki sposób, że polskie społeczeństwo jest po epoce Solidarności zakładnikiem biskupów”. Na ile lata osiemdziesiąte XX wieku były ważne w waszych rozmowach podczas prób?

Rozmawialiśmy o tym we czwórkę – dramaturdzy i reżyser – jeszcze zanim zaczęliśmy próby z aktorami, ale lata osiemdziesiąte nie były głównym punktem odniesienia, nie robiliśmy pogłębionych badań na ten temat. Oczywiście rozmawialiśmy o tym, że Polska płaci Kościołowi dług, jaki zaciągnęła w czasach, kiedy nie była niezależnym państwem, a tradycje niepodległościowe wspierane były właśnie przez Kościół. Dotyczy to zresztą nie tylko czasów Solidarności, ale także okresu zaborów. Podawaliśmy przykłady, całkiem zresztą znajomo brzmiące dla Olivera, który pochodzi z Chorwacji, gdzie pozycja Kościoła katolickiego jest również bardzo silna i z podobnych, jak u nas, powodów: Kościół jest tam uznawany za instytucję, dzięki której przetrwała chorwackość i istnieje niezależne chorwackie państwo, i to wystarczy, by dać mu przywileje i władzę. Ale Oliver pracuje szybko – całą wiedzę, którą ma i informacje, które przekazują mu współpracownicy, szybko przekłada na teatralną materię. Bada raczej mechanizmy niż skupia się na detalach, w tym przypadku historycznych.

Świadomość tego, że dzisiejsza władza Kościoła, instytucjonalna i symboliczna, ma bezpośrednio korzenie w pozycji, jaką przyznano mu w Solidarnościowej opozycji, nie jest powszechna. Czy tego dotyczy scena z figurą Jana Pawła II? Wedle Freudowskiego elementarza można czytać ją jako groteskowo dosłowną ilustrację przekształcenia energii libidalnej w więzi zbiorowe.

To jedna z wielu możliwych interpretacji. Ta gromada, wzięta oczywiście wprost z Wyspiańskiego, piętnuje Młodą, która dokonała przekroczenia, naruszyła tabu. Ale jednocześnie sekundę później, wszyscy wspólnie, gromada i Młoda, dokonują kolejnego przekroczenia, zawieszając na figurze Papieża tabliczkę „obrońca pedofili” i pętlę. Modlą się, spowiadają, walczą ze sobą, znowu się spowiadają. Ta zbiorowość jest wewnętrznie sprzeczna, uległa i agresywna jednocześnie, i zdolna do wszystkiego.

A jeśli chodzi o to, jak wolnościowy i emancypacyjny zryw Solidarności jednocześnie przyczynił się do umocnienia pozycji Kościoła, który dzisiaj używa swojej władzy, by ograniczać wolność i uniemożliwiać emancypację, to oczywiście masz rację – mamy kłopot z tym, żeby te związki dostrzec. Wystarcza nam duma z tego, że polski papież zniszczył komunizm własnymi rękami, z pomocą Solidarności.

2.

Jak wyglądała praca z tekstem Wyspiańskiego? Czy taka praca w ogóle była, czy to było wyciągnięcie jednego gestu i pójscie za nim?

Nie przeczytaliśmy całego tekstu *Klątwy* z aktorami, chociaż wszyscy mieli egzemplarze Wyspiańskiego. Wraz z Agnieszką Jakimiak przetłumaczyliśmy dla reżysera roboczo *Klątwę* na angielski. Nikt się nie łudził, że będziemy realizować historię, którą Wyspiański zapisał, że aktorom zostaną przydzielone konkretne role wzięte z dramatu. Na przykład fragmenty dialogu Matki i Księdza zostały rozpisane na całą obsadę i osadzone w konkretnym szkielecie rytmicznym; aktorzy muszą się zmieścić ze swoim tekstem we frazach muzycznych. Próbowaliśmy to bez końca. Wybieraliśmy z tekstu wątki dość oczywiste: pojęcie grzechu, stosunki rodzinne, hierarchie władzy w małej społeczności wiejskiej. Interesowała nas wiejska gromada i ten obecny w niej splot katolickiej moralności i gotowości do linczu. Rozmawialiśmy o tym i robiliśmy improwizacje wokół konkretnych scen.

Czy te sceny z Wyspiańskiego były zderzane z doświadczeniami osobistymi aktorek i aktorów? Czy były osadzone w aktorkach?

Wszystko, co aktor czy aktorka gra, jest w jakiś sposób w nim osadzone. Ale to, że ktoś się przedstawia z imienia i nazwiska na scenie, nie oznacza, że mówi o sobie prawdę i tylko prawdę, i wygłasza własne poglądy. O tym również rozmawialiśmy: o aktorstwie, o hierarchicznej strukturze pracy w teatrze, o tym, czym jest na scenie fikcja i jak produkuje się „efekt realności”. I w tym kontekście interesowała nas

postać księdza – jako figura władzy, ale również jako figura teatralna, przebrana w kostium. Szybko pojawił się pomysł, że księża na scenie się zmultiplikują, że od pewnego momentu wszyscy aktorzy będą w kostiumach księży.

U Frłjcia aktor musi ujawnić się jako podmiot polityczny, chociażby ze względu na ostrość ujęcia tematu politycznego. Aktorzy *Klątwy* wyłonieni zostali z zespołu Teatru Powszechnego. Jak była konstruowana obsada? Czy ktokolwiek protestował, odmówił, odszedł?

Frłjć i Goran Injac zajmowali się ustalaniem obsady z dyrekcją. Niektórzy aktorzy bardzo chcieli u Frłjcia grać, a inni po prostu byli ciekawi tej pracy. Wszyscy bardzo mocno się w nią zaangażowali, co nie oznacza, że we wszystkim się zgadzaliśmy, również światopoglądowo.

Kto jest autorem monologów w drugiej części spektaklu? Aktorki – Julia Wyszynska, Barbara Wysocka, Klara Bielawka – czy ekipa dramaturgiczna, a może Frłjć?

Nie bardzo chcę zdradzać ci tę kuchnię. Myślę, że cały smak w tym, by zadawać sobie tego typu pytania. Bo są one związane z szerszym pytaniem, o którym już wspomniałam: co na scenie jest fikcją, a co realnością. Jeśli któryś monolog napisała aktorka, to czy to oznacza, że ona ze sceny mówi we własnym imieniu? Bardzo mi się podoba ten stan niepewności. Czy to, o czym aktorzy mówią, to ich własne doświadczenia, ich własne myśli? Kiedy opowiadają o tym, jak byli molestowani przez księży, to który z nich mówi prawdę? Czy Barbara Wysocka naprawdę gardzi reżyserem i postanowiła go publicznie zdemaskować w jego własnym spektaklu? Czy Julia Wyszynska naprawdę boi się środowiskowego wykluczenia, końca aktorskiej kariery i jej lży są prawdziwe? Czy Klara Bielawka naprawdę jest wkurwiona na reżysera, na swoją rolę w spektaklu i na publiczność? Te pytania są esencją drugiej części spektaklu. My możemy sobie z wyżyn naszej wiedzy, również wiedzy na temat tego, jak Frłjć zazwyczaj pracuje, analizować to inaczej, ale na wielu ludzi te monologi działają właśnie dzięki tym mnożącym się pytaniom. Czy tu wydarzyło się coś realnego? Jednak nie, oni to mają zapisane w scenariuszu. A może jednak to była prawda? Nie, to jednak teatr, a aktorzy grają swoje role.

A jak wyglądała obsada w poszczególnych scenach? Jak to się stało, że Julia Wyszynska robi fellatio, a nie Michał Czachor albo Barbara Wysocka?

Wiesz, nie bardzo chce mi się mówić o tej scenie... po tych wszystkich potwornie brutalnych atakach i oskarżeniach, które spadły na Julię po premierze, głównie zresztą w związku z tą właśnie sceną. Zresztą nielegalnie sfilmowaną i rozpowszechnianą w państwowej telewizji, której prezes uznał za stosowne publicznie i na wysokim szczeblu napiętnować aktorkę za to, co robi w swojej etatowej pracy.

Bardzo ważną kwestią w narracji o teatrze Frłjcia jest podmiotowość aktorów. Chciałem zadać pytanie odwrotne:

o moment, kiedy ta podmiotowość zostaje ograniczona. Na przykład w eliminacji monologów. W montażu całości.

O tym, czym jest ta podmiotowość, można by długo rozmawiać, bo każdy rozumie ją trochę inaczej. Podczas pracy nie mydliliśmy sobie wzajemnie oczu, że zaraz oto zrobimy rewolucję w instytucji, upodmiotowimy wszystkich i wszyscy się wyemancypują na scenie, na próbach, wszyscy wezmą na siebie pełną odpowiedzialność, równo się tą odpowiedzialnością podzielą...

Ograniczmy to do aktorów.

Chodzi mi właśnie o aktorów: są współtwórcami spektaklu i bez nich nic by nie było możliwe, ale nie oszukujemy się, że jesteśmy wszyscy w tym układzie równorzędni. Nie jesteśmy, bo mamy w tej pracy różne funkcje, a zatem różne zakresy odpowiedzialności. Aktor zazwyczaj nie reżyseruje kolegów i koleżanek, a osoba zajmująca się światłami nie decyduje o tekście. Przynajmniej w teatrze repertuarowym. Co oczywiście nie znaczy, że aktor podporządkowuje się ślepo reżyserowi, zajmuje się tylko i wyłącznie swoim rzemiosłem, i nic więcej go nie obchodzi. Chyba że jest to zły albo leniwy aktor. Większa – bo obejmująca wszystkie elementy spektaklu – odpowiedzialność reżysera jest wpisana w jego funkcję. W tym sensie reżyser ma władzę i wykorzystuje ją. Jedyne, co może zrobić, żeby tę swoją władzę choć trochę podważyć, to jej nie ukrywać, stematyzować ją w spektaklu. I Frljić to robi.

Był taki okres podczas prób, kiedy niektóre sceny trzeba było ustawiać technicznie. To była matematyka: zmieścić się w rytmie, trzymać tempo, mieć określony wyraz twarzy. Takie ustawianie bywa dla aktorów męczące. Dla aktorów, którzy byliby przekonani, że w teatrze Frljicia podmiotowość aktora oznacza tyle, że można ze sceny mówić to, co się naprawdę myśli, taka praca mogłaby być mocno rozczarowująca. To wszystko przecież musi podlegać jakiejś strukturze.

Czyli na końcu reżyser montuje.

Tak. I nie udaje, że jest od czegoś innego, na przykład od dawania nieograniczonej wolności. Nie tylko montuje, ale i ustawia: w prawo, w lewo, szybciej, wolniej. Banalizuję teraz, ale to też jest część reżyserskiej pracy.

Ingeruje w teksty? Decyduje o tym, z czego się rezygnuje, na przykład kiedy ktoś wypracował sobie jakiś monolog?

Oczywiście, że tak, ingeruje w teksty, w sceny, w pomysły i nie obiecuje, że będzie inaczej. Koniec końców chodzi o skuteczność, a nie o to, by każdy czuł się w spektaklu absolutnie wolny i do bólu upodmiotowiony. Zresztą – darowana podmiotowość, jak i darowana wolność nie smakują najlepiej. Trzeba je sobie samemu wziąć, żeby miały wartość.

Druga część spektaklu, złożona głównie z monologów, wygląda jak wyjście poza spektakl i wyrażenie swojego stanowiska, gest emancypacji wobec reżysera i wobec przedstawienia. Ale przecież to jest fałszywa emancypacja i wszyscy o tym wiemy: aktorzy i (mam nadzieję) widownia. Bo odbywa

się w ramach struktury, nad którą czuwa reżyser, on ją projektuje i nadzoruje, koniec końców jest za nią odpowiedzialny. Znowu wracamy tutaj do tematu prawdy i fikcji w teatrze i do tego, że aktorka na scenie może nabluzgać reżyserowi na różne sposoby, ale to on wymyślił tę scenę i dopilnował, w jaki sposób ten bluzg zabrzmiał. Sceniczny bunt przeciwko reżyserowi ujawnia struktury władzy istniejące w ramach instytucji teatru i w ramach spektaklu, obnaża pewne mechanizmy, ale ich przecież nie niszczy, nie ma szans ich zniszczyć. Bo pozostaje w ich obrębie.

Pracowałam niedawno nad spektaklem na Ukrainie, w ramach polsko-ukraińskiego projektu, o którym wspominałam. Przedstawienie *Mój dziad kopał. Mój ojciec kopał. A ja nie będę* zostało zrealizowane z grupą aktorów, którzy są bardzo świadomi kontekstu, w jakim działają: teatralnego, społecznego, politycznego, i bardzo świadomie kwestionują w swojej pracy normy obowiązujące w tych wszystkich porządkach. Spektakl powstał poza instytucją, chociaż pokazywaliśmy go potem w państwowych, akademickich teatrach. Wszystko, co znalazło się w spektaklu, zostało wynegocjowane podczas pracy z aktorami: od tematów, po konkretne sceny i teksty, zresztą w większości napisane przez nich. Zespół reżysersko-dramaturgiczny: Roza Sarkisian z Ukrainy, Agnieszka Błońska, kijowianin Dmytro Lewicki i ja – programowo zrzekliśmy się części swoich prerogatyw. Ale i tak w końcu to dramaturdzy czyścili teksty i dopisywali brakujące sceny, a reżyserki składały to wszystko w całość. Co nie zmienia faktu, że aktorzy czują się pełnoprawnymi współautorami. W efekcie powstał spektakl o paradoksach walki o podmiotowość i emancypację, tak aktorską, jak i obywatelską.

To było nadzwyczajne doświadczenie, zupełnie inne niż doświadczenie pracy nad *Kłątą*. I nie tylko dlatego, że kontekst i warunki pracy były inne. Myślę, że taki sposób pracy nie jest możliwy w instytucji: ani na Ukrainie, ani w Polsce. Instytucja zapewnia większą siłę rażenia, co z kolei wiąże się z większym ryzykiem, w przypadku *Kławy* – bardzo namacalnym ryzykiem odpowiedzialności karnej. Ale jednocześnie, wchodząc w instytucję, wkraczamy w określone systemowe układy odniesień. Można je oczywiście ignorować, ale można też wejść z nimi w otwartą konfrontację. Frljić wybiera to drugie.

3.

Frljić mówi o sobie jak o wirusie, który wnika w instytucję teatru by ją zniszczyć, zdekonstruować i ograć dyrektorów. Jak przebiegała praca Teatrze Powszechnym?

Mówiąc szczerze, czuliśmy się bardzo chronieni. Dyrektorów nie trzeba było ogrywać, bo grali razem z nami, a nie przeciw nam. Oliver też mówił, że nigdy dotąd mu się nie zdarzyło mieć takiego rodzaju wsparcia ze strony instytucji. Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski, nie mówiąc już o aktorach, po prostu wykazali się odwagą, jakkolwiek to patetycznie brzmi. To zresztą w gruncie rzeczy bardzo znamienne i bardzo przygnębiające, że żyjemy w czasach, kiedy gratuluje się odwagi za zrealizowanie spektaklu. To jest kolejny dowód na to, jak

głęboko siedzi w nas teraz strach, jak mocno działa autocenzura. Aktorzy, którzy – bardzo słusznie – dostawali gratulacje za odwagę, najpełniej mogli się przekonać, ile ona kosztuje. Przygotowywaliśmy się na ostre reakcje, ale jednak nie na taki ostrzał nienawiści, precyzyjnie wymierzony w aktorów.

Próbuję zrozumieć tę sytuację, kiedy robimy spektakl, o którym wiemy, że wzbudzi sprzeciw – a jednak ten sprzeciw nas zaskakuje. Chodzi o jego skalę, o skalę hejtu? O naruszenie granic prywatności?

Tak. Aktorzy nie mieli szansy tego wcześniej przećwiczyć, bo niby przy jakiej okazji? Jeśli tego wcześniej nie przeżyłeś, trudno sobie wyobrazić, jak mocno to potrafi uderzyć. I nie jesteś w stanie zawczasu przewidzieć, jak zareagujesz. To tak jak z brutalnym przesłuchaniem – nie wiesz, czy bicie cię złamie, czy dasz radę. Musisz być nagle bohaterem, a wcale nie chcesz grać tej roli. Akurat tej – nie, nawet jeśli jesteś aktorem. Albo szczególnie jeśli jesteś aktorem.

Przyznam, że wszystko to, co się działo w teatrze przed premierą i po premierze *Klątwy*, to był dla mnie materiał do *Mefista*, którego razem z Agnieszką Błońską przygotowujemy na wrzesień, również w Powszechnym. W jakiś sposób to będzie musiał być „*Mefisto* po *Klątwie*”.

W oświadczeniu opublikowanym na stronie Teatru Powszechnego Frłjcia przekonuje, że jego intencją nigdy nie jest wywołanie skandalu. Czy jest coś złego w skandalu? Jak to rozumiesz?

To chyba kwestia terminologii i tego, jak się słowo „skandal” kojarzy. Potocznie kojarzy się z pustym gestem prowokacji, z awanturą dla awantury. I to rzeczywiście nie było intencją Frłjcia ani naszą – dramaturgów, ani też dyrekcji teatru. Oliver mógłby powiedzieć, że jego intencją nie jest wywołanie skandalu, ale przeniesienie konfliktu z bezpiecznej przestrzeni sceny i teatru w znacznie mniej bezpieczną przestrzeń społeczną. Choćby po to, żeby unaocznić, jak ta przestrzeń społeczna naprawdę działa. W jaki sposób odezwą się te nożyce, kiedy uderzysz w stół.

Ale pamiętaj też o tym, że oświadczenie Olivera nagrane zostało w momencie, kiedy już wiedzieliśmy, że za chwilę wszystko wybuchnie i trzeba pomóc teatrowi, asekurować go. Na przykład zamieszczając na stronie wypowiedź reżysera, który tłumaczy, kim jest i jak rozumie swoją pracę. I widać, że jest normalnym facetem, a nie dzikim, bałkańskim „skandalistą” z nożem w zębach.

Łapię za słówka, ale za tymi słowami coś się kryje. Frłjć w rozmowie z Witoldem Mrozkiem przywołuje dziedzictwo awangardy i neoawangardy jako swoją tradycję. Ale nie polityczną, tylko artystyczną. „Wszystkim, którzy mówią, że nie uprawiam sztuki – po tym wszystkim, co robił w USA Living Theatre czy flamandzka Nowa Fala – mogę tylko powiedzieć: wróćcie do szkoły. Obejrzyjcie stare nagrania, to już jest sztuka, od dziesiątków lat”. To paradoksalne, bo awangarda i neoawangarda zabiegała właśnie o podważenie granic

i autonomii sztuki. Po co tak obstawać przy tym, że spektakl *Klątwa* jest sztuką?

A nie jest sztuką? Dobrą albo złą – to już kwestia opinii widzów, ale przecież sztuką. Tymczasem, żeby unieważnić polityczny wymiar spektakli Frłjcia, wystarczy je nazwać prymitywnym wybrykiem, tanią prowokacją. Żeby odebrać im znaczenie, wystarczy stwierdzić, że nie są sztuką. Frłjć usłyszał w swoim życiu wystarczająco wiele takich opinii i nic dziwnego, że się na nie wkurza. Przy czym sztuka w tych opiniach jest rozumiana jako coś, co wymaga odpowiedniego języka, odpowiednich środków.

Właśnie to wydaje mi się podejrzane. Idąc za słowami Frłjcia, Witold Mrozek w „Gazecie Wyborczej” pisze: „Teatr w tradycji naszej kultury, w tradycji mieszczańskiej i obywatelskiej, polega na tym, że podatnik-suweren opłaca sobie kogoś, kto go krytykuje i obśmiewa”. W „Dwutygodniku” Paweł Soszyński przekonuje, że mamy tu do czynienia z „wyrafinowanym” dziełem artystycznym, a w żadnym wypadku z „punkową antykatolicką demolką”. Czy Paweł nie przyznaje tym samym niejako racji tym, którzy uważają, że teatr jest miejscem sztuki wysokiej, a punkowa demolka w teatrze byłaby niedopuszczalna?

Paweł takich wniosków nie wysnuwa, myślę, że je przeinaczasz. Zgodzisz się chyba, że *Klątwa* nie jest polityczną agitką. Nie jest również „punkową demolką”, przy całej mojej sympatii dla punka i demolek. Jest chyba dość kompleksową pracą i jeśli coś demolujemy, to operując jednak językami sztuki, chociaż nie nazwałabym jej wysoką. Ale wyrafinowaną mogłabym ją nazwać, czemu nie.

Soszyńskiego, jak wynika z recenzji, *Klątwa* zabolęła i o tym przede wszystkim napisał. A jednocześnie on niejako uprzedza opinie, które dyskredytując język teatralny, usiłują zdyskredytować poruszane w spektaklu problemy. Mistrzem takiej strategii jest Jan Klata, który najpierw nie dopuścił do premiery naszej *Nie-Boskiej komedii* w Narodowym Starym Teatrze, publicznie motywując to koniecznością ochrony aktorów przed zagrożeniem ze strony środowisk prawicowych, a pół roku później ogłosił, że prawdziwą przyczyną przerwania pracy nad produkcją było to, że nie spełniała ona artystycznych standardów. Po *Klątwie* słyszałam od niektórych widzów: „że to będzie mocne, to można się było spodziewać, ale że takie dobre – to mnie zaskoczyło”. A skoro to jest w opinii wielu widzów dobry spektakl, to znaczy, że tego, o czym mówi, nie da się zbyć pogardliwym prychnięciem. Pytanie oczywiście, co oznacza „dobry spektakl” i według jakich kryteriów oceniana jest jego jakość. I jak to się ma do drugiego, równoległego spektaklu, który odbywa się w przestrzeni medialnej, społecznej.

Równoległość tych dwóch spektakli ujawniła, moim zdaniem, paradoksalność politycznej podmiotowości aktora w instytucji. Aktor ceduje na nią niejako część odpowiedzialności: porządek instytucji, w którym się porusza, obiecuje immunitet. Działa to w obie strony. „Niedopuszczalne

są wszelkie ataki na aktorów, którzy w spektaklu wykonują jedynie swoje role. Oczywiście jest, że nie można utożsamiać zachowania granych przez nich postaci z ich prywatnymi poglądami”. Oświadczenie Teatru Powszechnego ukazało się 24 lutego, czyli jesteśmy w porządku wydarzenia społecznego – tak mam to rozumieć?

Tak. I w momencie, kiedy aktorzy i teatr zalewani są falą hejtu. Ale jednocześnie to jest fakt: nie można nazwać aktorki, która gra Lady Makbet, morderczynią. I nie można powiedzieć, że w *Klątwie* aktorzy zawsze mówią to, co myślą.

Ktoś, kto formułował artykuł 196 Kodeksu karnego, dobrze wiedział, co robi, mówiąc o „uczuciach” religijnych. Nie chodzi tylko o dowolność interpretacji. W momencie, gdy mówimy o uczuciach, emocjach czy afektach, wyznaczenie granicy między prawdą a fikcją jest niezwykle trudne.

To prawda. Ten artykuł wisi również nad naszą rozmową, dlatego nie bardzo mi się podoba, że przypierasz mnie do muru, wiedząc, że muszę bardzo się kontrolować, bo wszystko, co powiem, może być dowodem sądowym. Nie mówię ci całej prawdy.

Rozumiem, w jakiej sytuacji jesteście: aktorzy, twórcy, dyrekcja. Nie zrozum mnie źle, nie krytykuję. Chciałbym jednak, abyśmy uświadomili sobie jasno sytuację, w jakiej jesteśmy. Najpierw podejmujemy starania, by wydarzenie artystyczne przekształcić w społeczne, a teatr w sztukę krytyczną. Gdy to się udaje, strategicznie wycofujemy się na pozycje konserwatywne. Sztuka okazuje się tylko sztuką, w dodatku wyrafinowaną, teatr służy jako wentyl bezpieczeństwa, a artyście wolno więcej niż zwykłemu obywatelowi. Walka toczy się nie o to, by aktorka-obywatelka miała prawo do wypowiedzania kontrowersyjnych treści politycznych, ale o to by przekonać, że aktorka wcale takich treści nie wypowiada, bo robi to fikcyjna postać.

Masz prawo wyciągać takie wnioski, chociaż myślę, że robisz to zbyt pochopnie. Poza tym, jeśli mielibyśmy mówić o samym spektaklu – to myślę, że nie można go traktować jako trybuny, z której wszyscy szczerze i otwarcie wykrzykujemy nasze polityczne poglądy. On jest skonstruowany chyba jednak trochę bardziej sprytnie. I poza tym – to jest teatr. A w teatrze mamy do czynienia z fikcją. Realne natomiast jest to, dzieje się poza spektaklem, chociaż dzięki niemu.

Masz rację, wydarzenie artystyczne draży rzeczywistość społeczną (i artystyczną) na wielu poziomach i to jest wielki zysk z *Klątwy*, którego nie da się oszacować ani przewidzieć. Zarazem jasno musimy sobie zdać sprawę z tego, że artykuł 196 Kodeksu karnego, póki obowiązuje, jest kagańcem, który zawsze może być użyty, by dyscyplinować obywateli-artystów, widzów, krytyków: skłaniać do milczenia lub mówienia wbrew sobie. Jakub Majmurek stwierdził w „Krytyce Politycznej”, że *Klątwa* bada, „jaki jest stan wolności artystycznej w Polsce 2017 roku”. Sformułowałbym to inaczej. Sprawa *Klątwy* udowadnia dobitnie, że teatr jest przedmiotem kontroli społecznej, dlatego terenem, który bada teatr krytyczny, nie jest sztuka, ale demokracja. ■