NIE-BOSKA. POWIDOK

Poniżej drukujemy autoryzowane fragmenty zdarzenia performatywnego i dyskusji *Nie-Boska komedia. Powidok* z udziałem twórców przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki*: Olivera Frljicia (reżyser), Gorana Injaca (dramaturg), Agnieszki Jakimiak (dramaturżka), Joanny Wichowskiej (dramaturżka) oraz aktorów: Juliusza Chrząstowskiego, Szymona Czackiego, Zygmunta Józefczaka, Marty Nieradkiewicz, Krzysztofa Zarzeckiego. Spotkanie, zorganizowane przez Agatę Adamiecką-Sitek, odbyło się 15 stycznia 2014 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

AGATA ADAMIECKA-SITEK: 7 grudnia 2013 roku w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie miała się odbyć premiera *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* w reżyserii Olivera Frljicia – odwołana decyzją dyrekcji 27 listopada. Wydarzeniom tym towarzyszyła szczególna presja ze strony prawicowych mediów, od dłuższego czasu atakujących Stary Teatr. W „Dzienniku Polskim" ukazywały się doniesienia na temat pracy nad spektaklem, pochodzące rzekomo od aktorów, którzy wycofali swoje nazwiska z obsady, mające na celu zdyskredytowanie przedstawienia. Kontekstem tych wydarzeń była także zorganizowana interwencja widzów w czasie spektaklu *Do Damaszku*, która miała miejsce 14 listopada.

W uzasadnieniu decyzji o odwołaniu, podpisanej przez dyrekcję i zespół aktorski Narodowego Starego Teatru w Krakowie, napisano, że sytuacja wokół teatru „uniemożliwia spokojny i powszechnie przyjęty tryb pracy". „Wobec wszystkich zewnętrznych form niechęci, a wręcz nienawiści do niepowstałego jeszcze spektaklu, podejmujemy decyzję o zawieszeniu prób nad *Nie-Boską komedią* do czasu, kiedy będziemy pewni, że zawarte w niej treści będą mogły stanowić podstawę ważnej dyskusji, a nie będą powodem burd, przemocy i agresywnych zachowań wobec zespołu Starego Teatru." Wyrażoną wprost motywacją było także zagrożone w tych okolicznościach bezpieczeństwo aktorów i całego teatru.

W odpowiedzi reżyser i dramaturdzy wydali oświadczenie, w którym stwierdzili, że decyzja dyrekcji jest aktem cenzury i legitymizuje sytuację, w której „to konkretne media i stojące za nimi interesy rozstrzygają o tym, co jest i co nie jest dopuszczalne w teatrze".

Jesteśmy przekonani, że cała ta sekwencja zdarzeń nie powinna być postrzegana w kategoriach skandalu. I że trzeba się jej przyjrzeć jako ważnemu momentowi w najnowszej historii polskiego teatru. Na ile to możliwe, powinniśmy starać się rozpleść ten zaciśnięty kłąb emocji, motywacji, afektów, mechanizmów medialnych, retorycznych, politycznych, jaki powstał wokół odwołanej premiery, by zrozumieć, co w istocie zaszło.

Tymczasem bardzo niewiele wiemy o pracy zespołu *Nie-Boskiej komedii. Szczątków*, poza tym, że koncentrowała się ona wokół kwestii polskiego antysemityzmu, traktując tekst Krasińskiego – by użyć słów Marii Janion – jako jego nowoczesny mit założycielski. Z takiej perspektywy twórcy patrzyli także na przedstawienie Konrada Swinarskiego z 1965 roku. Wiemy, że praca ta miała być realizacją zaproponowanej przez reżysera formuły teatru politycznego – ale nasza wiedza na tych ogólnikowych hasłach się kończy.

To, że w istocie wiemy niewiele, nie znaczy, że sam spektakl, którego nie było, nie prowadzi widmowego życia w postaci medialnego fantomu, który się nieustannie rozrasta i cały czas apeluje do naszej wyobraźni bardzo silnymi, wzbudzającymi afekty obrazami, które w tę medialną przestrzeń zostały wpuszczone.

To poczucie dotkliwej niewiedzy w kwestii dla polskiego teatru bardzo istotnej jest powodem, dla którego zaprosiliśmy do Instytutu Teatralnego Olivera Frljicia i zespół pracujący nad *Nie-Boską komedią. Szczątkami*, żeby opowiedzieli nam o założeniach tej pracy, koncepcji interpretacyjnej i konkretnych doświadczeniach, które wiązały się z procesem powstawania spektaklu i z jego przerwaniem.

Dzisiejsze spotkanie będzie przebiegało w dwóch częściach. W pierwszej twórcy opowiedzą nam o pracy nad przedstawieniem, w drugiej odpowiedzą na wszelkie pytania, jakie z państwa strony się pojawią.

GORAN INJAC: Spróbuję na początek wyjaśnić z kuratorskiej perspektywy powód, dla którego wyszedłem z inicjatywą zaproszenia Olivera Frljicia do Krakowa. Kiedy pojawił się pomysł zaproszenia zagranicznego reżysera do realizacji spektaklu na podstawie tekstu Zygmunta Krasińskiego w Starym Teatrze, od razu wiedziałem, że Oliver Frljić byłby najlepszym wyborem. Jest on znanym reżyserem, wyraźnie obecnym na mapie europejskich, i nie tylko europejskich, festiwali. Ale nie to było najważniejsze. Najistotniejsza była możliwość spotkania tego akurat reżysera z tym akurat tekstem w takim, a nie innym miejscu – z zespołem Starego Teatru. Uważałem, że język teatralny, którym się Oliver posługuje, byłby w tym miejscu czymś nowym i znaczącym. Szybko się uodparniamy na pewne języki sztuki. Te, które jeszcze przed chwilą miały moc, po jakimś czasie wydają nam się oswojone i już nie działają z taką siłą, jak na początku, stają mniej wyraziste, mniej prowokacyjne – w najbardziej pozytywnym znaczeniu tego słowa. Wiedziałem, że Frljić operuje językiem, który w Polsce i w Krakowie nie jest znany. Frljić bardzo bezpośrednio, świadomie wyrzekając się estetyzowania problemu, mówi o czułych punktach w społeczeństwie. To nie jest teatr, który popisuje się erudycją, nie ma też ambicji mainstreamowych.

To raczej rodzaj platformy, która służy do konceptualnego i teoretycznego problematyzowana ideologicznej i politycznej roli teatru i systemu teatralnego w jego instytucjonalnym kształcie. Jego spektakle zajmują się problematyzowaniem estetyki, a nie estetyzacją problemu. Moim zdaniem opór, z jakim spotkała się nasza praca, wynikał stąd, że ten specyficzny język użyty do mówienia o tutejszych problemach i traumach przyszedł z zewnątrz. Pojawiały się z różnych stron pytania, czy ten ktoś ma prawo to robić, czy ten ktoś potrafi to robić, czy ten nietutejszy język jest adekwatny do tutejszych problemów. Odpowiedziałbym na te wszystkie pytania twierdząco, ale kiedy spotykałem się z tym rodzajem komentarzy, za którymi często kryło się oburzenie, od razu pomyślałem o koncepcji, którą przedstawił serbski filozof Radimir Konstantinović. W książce *Filozofia prowincji* definiuje on podstawowe cechy mentalności prowincjonalnej. Opiera się ona na poczuciu „pozytywnego" wykluczenia: tutaj, u nas wszystko jest w odpowiednim porządku, chaos świata, chaos Innego zaczyna się po drugiej stronie góry, tam gdzie kończy się „My". Świat postrzega się jako podzielony na „Nas" i „nie-Nas", a nie jako multiplikację możliwości. Jest on tam, gdzie „My" jesteśmy i nie ma Innego. Dlatego to właśnie „My" jesteśmy najlepszymi przedstawicielami świata jako takiego. Oczywiście duch prowincjonalizmu polega na ciągłej negacji bycia prowincjonalnym, podkreślaniu własnej „światowości". Jeśli nasz świat jest tym jedynym, całym i idealnym światem, musi pozostać zamknięty. „Samozamykanie się" i „samowykluczanie" paradoksalnie odczytywane jest jako rodzaj otwarcia się na Innych (których i tak się nie uznaje). Taka quasi-otwartość polega na globalizacji tego, co lokalne: nasze wartości zyskują rangę wartości uniwersalnych. Konstantinović mówi, że duch prowincji zawsze powtarza: „tylko my mamy prawo mówić o nas, ponieważ nikt inny nie może nas zobaczyć poprzez nas".

Koncepcja Konstantinovicia przyda nam się do zdefiniowania kontekstu wydarzeń związanych z *Nie-Boską*. Uważam, że wydarzenia rozgrywające się od momentu rozpoczęcia prób do decyzji, które zaważyły na tym, że do premiery nie doszło, sprawiły, że projekt *Nie-Boska komedia. Szczątki* w reżyserii Olivera Frljicia posłużył jako pewien symptom. Symptom, który ujawnił prawdy, niekoniecznie będące w zgodzie z oficjalną prawdą miejsca, w którym próbowaliśmy zrealizować ten projekt.

Nagonka medialna, która towarzyszyła prawie całemu okresowi prób, miała bardzo jasne tło ideologiczne. Myślę, że nie ma potrzeby, abym szczegółowo wyjaśniał, dlaczego w naszym projekcie był obecny temat antysemityzmu i z czego to wynikało, tym bardziej że zapewne do tego wątku jeszcze dziś wrócimy. Ważne jest dla mnie, jaką reakcję ten temat wywołał. W internecie pojawiały się wpisy, komentujące planowaną premierę. Przykładowy komentarz: „Jedenascie osob w obsadzie *Nie-Boskiej komedii* ktorzy zostali to sa żydzi z polskimi nazwiskami" [pisownia oryginalna – przyp. red.]. Przy zdjęciach aktorów z obsady pisano: „Te twarze sa brzydkie". Albo: „Krzysztof Zarzecki (czy jest spokrewniony z żydem Krzysztofem Zarzeckim (ur. 1926), tłumaczem literatury z języka angielskiego zmieszkalym w Toronto Kanadzie i w Warszawie mężem żydowki Ireny Harasimowicz?)". „Juliusz Chrząstowski, ur. 1973 w zydowskim miescie Świdnicy kolo Wroclawia [pisownia oryginalna – przyp. red.]". Przytaczam te wpisy, bo są one typowe dla sytuacji medialnej, w której się znaleźliśmy.

Ponieważ cała produkcja posłużyła jako symptom, a spektakl miał się odbyć na krakowskiej scenie narodowej, to można uznać, że premiera *Nie-Boskiej komedii* w reżyserii Olivera Frljicia właściwie odbyła się już z chwilą rozpoczęcia prób.

JOANNA WICHOWSKA: Naszkicuję krótko kilka ważnych faktów dotyczących naszej pracy i okoliczności jej przerwania. Praca odbywała się w bardzo określonym kontekście – na krakowskiej scenie narodowej, w sezonie poświęconym Swinarskiemu, a jej punktami wyjścia były: jeden z fundamentalnych dla polskiej kultury tekstów z czasów romantyzmu i spektakl jednego z ważniejszych w powojennej historii polskiego teatru reżyserów. Do tego pracę prowadził reżyser, który przyjechał z Chorwacji, czy może raczej z Bałkanów, czyli z miejsca, które bardziej się nam kojarzy z masakrą w Srebrenicy czy oblężeniem Sarajewa niż na przykład z Neue Slovenische Kunst.

Ten układ współrzędnych wyznaczał pola potencjalnych napięć, które powstający spektakl chciał nie tylko uwzględnić, ale też stematyzować. Miał się więc odwoływać do wszystkich tych punktów: problematyzować instytucję, jej historię, kontekst, w jakim działa, wydarzenia, które w niej i wokół niej miały miejsce wtedy, kiedy prowadziliśmy próby, jej funkcję w polskim życiu teatralnym, społecznym i politycznym oraz funkcję pracujących w niej ludzi – przede wszystkim aktorów. Miał też problematyzować tradycję Swinarskiego i kapitał symboliczny zawarty w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. I w końcu miał też problematyzować rolę reżysera i jego pozycję, jako osoby, która z perspektywy obcego zajmuje się polską kulturą, historią i tradycją. Wszystkie te wątki miały znaleźć się w spektaklu. I to właśnie one stały się, w moim przekonaniu, powodem, dla którego do premiery nie doszło.

Wszyscy znamy historyczne funkcje narodowej sceny: miała ona tworzyć i propagować wartości, które konstytuują wspólnotę, budować i podtrzymywać narodową tożsamość, chroniąc ją przed zagrożeniami: realnymi, a w dalszej perspektywie historycznej również urojonymi. Dzisiaj jesteśmy raczej skłonni przyznać, że scena narodowa nie musi już stać na straży fundamentów naszej polskości, że nie musi cementować wspólnoty, ale raczej sprawdzać, czym ona jest i czy rzeczywiście istnieje w tym idealnym, homogenicznym kształcie. A jednak echa tego anachronicznego myślenia o zadaniach sceny narodowej mocno zaważyły na sprawie *Nie-Boskiej*. Okazało się, że teoretycznie możemy wszystko: możemy „detonować konflikty społeczne na scenie", możemy poważnie dyskutować o naszej historii, zadawać klasykom niewygodne pytania i konfrontować publiczność z własną, autorską, krytyczną wersją ich dzieł. Takie deklaracje płyną z ust wielu dyrektorów

publicznych instytucji, również Starego Teatru. W rzeczywistości – jak udowodniła sytuacja z *Nie-Boską* – możemy to wszystko robić, ale tylko o tyle, o ile nie przekraczamy pewnych interpretacyjnych i estetycznych granic.

Weźmy Swinarskiego. Dla naszej pracy, która odbywała się w kontekście sezonu Swinarskiego, najważniejsza była jego inscenizacja *Nie-Boskiej komedii* z 1965 roku. Spektakl, z którego zostało kilka recenzji, fotografie, egzemplarz reżyserski i zapis dźwiękowy. I wspomnienia. Spektakl, w którym znalazły się bulwersujące obrazy i prowokacyjne tezy, do których my również na różne sposoby nawiązywaliśmy, często bardzo bezpośrednio. Pierwszym i podstawowym murem, na jaki natrafiliśmy podczas prób ze strony niektórych aktorów, którzy pamiętają prace Swinarskiego, i jednocześnie jednym z argumentów często używanych przez media próbujące zdyskontować nadchodzącą premierę, było przekonanie, że „używamy" Swinarskiego i jego pracy w sposób, który zagraża jego pamięci. Innymi słowy: Swinarski po tragicznej śmierci stał się nietykalnym idolem – wolno nam się na niego powoływać, ale tylko wtedy, jeśli jakąkolwiek dyskusję na jego temat rozpoczniemy od bezwarunkowego uznania jego wielkości. Pytanie, jakie się w związku z tym pojawia, jest takie: czy można uczciwie i poważnie odnieść się do pracy Swinarskiego, czy jakiegokolwiek innego twórcy, jeśli występuje się z pozycji bezkrytycznego wyznawcy?

Idąc tropem antysemickich stereotypów zawartych w tekście Krasińskiego, badaliśmy, co z całym tym bagażem zrobił Swinarski. Trudno osądzić to jednoznacznie, bo wątek Przechrztów był – z niewielkimi wyjątkami – pomijany w recenzjach z jego spektaklu. Wiemy, że Swinarski połączył w jedno postaci Diabła, Przechrzty i Filozofa, a całą grupę spiskujących Żydów ukazał jako groteskowo-straszne diabły, które podstępnie chcą zniszczyć całą ludzką cywilizację. Co to mogło oznaczać? Jak mogło być odbierane przez widzów? Okazało się, że są to pytania, jak je nazwał jeden z aktorów, niezadawalne. Dlatego, że dotyczyły Swinarskiego. Ale, jak sądzę, również dlatego, że tłem tych pytań był temat polskiego antysemityzmu.

Grzegorz Niziołek w książce *Polski teatr Zagłady*, która była dla nas w trakcie pracy bardzo ważna, na wielu przykładach opisuje mechanizm, który każe komentować próby podjęcia tematu Holokaustu i antysemityzmu deprecjonującym „już to słyszałem, to nic nowego". Za taką reakcją stoi mechanizm resentymentu. Dość szokujące, muszę przyznać, było odkrywanie podczas prób i podczas różnych sytuacji, które towarzyszyły próbom – że ten polski resentyment wobec Zagłady w tym akurat środowisku jest aż tak żywotny.

Przytoczę fragment, który dobrze streszcza kolejny problem, jaki przy okazji naszej pracy i jej przerwania okazał się bardzo aktualny. Niziołek, analizując mechanizmy recepcji spektakli podejmujących temat Holokaustu, pisze, że „spektakle, w których bezpośrednio odnoszono się do zagłady Żydów, były w polskim teatrze skazane na niepowodzenie. Natomiast wszelkie formy zniekształcone, przekazy silnie zmediatyzowane lub zaszyfrowane, operujące tropami przemieszczenia i kondensacji, mechanizmami *déjà vu*, wywoływały na widowni głęboki i żywy oddźwięk". I tutaj dochodzimy do tego, o czym mówił Goran: do estetyki, do języka teatralnego. W naszej pracy mało było mediatyzacji, metaforyzacji, szyfrowania tropów, subtelnego odwoływania się do zbiorowej pamięci i niepamięci. Było za to wiele dosadnych obrazów, które świadomie naruszały zasady dobrego smaku, wiele prostych, natychmiast rozpoznawalnych symboli, które miały zderzać się ze sobą niestosownie i bluźnierczo. Widz oniemiały, porażony tym, co widzi, sparaliżowany obrazami, których wolałby nie być świadkiem i których nie pozwala sobie rozumieć – nie o to nam chodziło. Chodziło nam o widza, który czuje się zmuszony do reakcji. Konflikt, który w tradycyjnym teatrze odbywa się na scenie, między postaciami, miał się przenieść najpierw pomiędzy scenę a widownię, a w idealnej wersji – na samą widownię. Czy ten ideał udałoby się nam osiągnąć – tego niestety się nie dowiemy. Nie dowiemy się, bo opór wobec takiej bezpośredniej, konfrontacyjnej wypowiedzi był zbyt wielki.

I co nam to wszystko mówi o granicach, których – mimo pozornego przyzwolenia na wszystko – nie wolno nam przekroczyć? Krasińskim wolno nam się zajmować, ale pod warunkiem, że będziemy zajmować się samym tekstem, a nie jego jątrzącą obecnością w polskiej kulturze. Możemy się zajmować Swinarskim, ale tylko wtedy, jeśli nasza praca będzie miała na celu potwierdzenie jego geniuszu. Możemy powierzyć pracę nad ważnym tekstem kultury reżyserowi, który „nic o nas nie wie", pod warunkiem, że na wstępie uzna wyższość naszej wiedzy. Polskim antysemityzmem również możemy się, od biedy, zajmować, ale tylko pod warunkiem, że dokonamy umiejętnej estetyzacji problemu. A jeśli robimy to wszystko na narodowej scenie, to szczególnie musimy uszanować jej wyśrubowane artystyczne standardy.

AGNIESZKA JAKIMIAK: Chciałabym zacząć od pytań. Nie są one wezwaniem do błyskawicznej odpowiedzi, stanowią ćwiczenie dla wyobraźni.

Jakie są ramy instytucji teatralnej?

Czy instytucja teatralna jest monolityczna?

Czy w ramach teatralnej instytucji jest możliwa polifonia?

Czy w ramach teatralnej instytucji możliwa jest różnica?

Jak można zdefiniować instytucję teatralną?

Czy, jeśli zdefiniujemy teatralną instytucję jako monolityczną strukturę, w jej ramach możliwa jest – lub potrzebna – emancypacja poszczególnych jednostek?

Czy instytucja teatralna narzuca relację władzy?

Czy instytucja teatralna determinuje hierarchiczną strukturę?

Czy hierarchiczna struktura determinuje instytucję?

Czy struktura instytucji jest opresyjna?

Jeśli struktura instytucji jest opresyjna, czy może nie być opresyjna?

Czy w ramach instytucji można negocjować relacje władzy?

Czy w ramach instytucji można redefiniować poszczególne pozycje?

Czy instytucja umożliwia zmianę stosunków między jej członkami?

Czy pozycje wpisane w ramy instytucji są trwałe i niezmienne?

Czy struktura instytucji jest trwała i niezmienna?

Czy można kwestionować strukturę instytucji?

Co to jest instytucja teatralna?

Czym może być spektakl?

OLIVER FRLJIĆ: Lubię nazywać rzeczy po imieniu, powiem zatem w prostych słowach, co się naprawdę stało z naszym przedstawieniem – zostało ocenzurowane. Wykorzystano eskalację prawicowej przemocy w taki sposób, by można było tę przemoc zastosować również wobec nas, podważając nasze artystyczne i obywatelskie prawa. W mojej pracy ważne jest ujawnianie faszyzmu, który w społeczeństwie pozostaje zazwyczaj w fazie utajonej. W przypadku *Nie-Boskiej* to się dokonało: faszyzm przeszedł z fazy latentnej w jawną, jeszcze zanim spektakl miał szansę ujrzeć światło dzienne. Kiedy zaczęliśmy zajmować się na próbach antysemityzmem w tekście Krasińskiego, niektóre reakcje aktorów były dla mnie najlepszym dowodem, że to temat ważny zarówno dla małej wspólnoty twórców przedstawienia, jak i dla polskiego społeczeństwa. Z pracy zrezygnowało siedmioro aktorów. Zostali oni w artykułach prasowych przedstawieni jako ofiary. Czuję się w związku z tym zmuszony wyjaśnić, że aktorzy, z którymi tworzę przedstawienia, niemal do ostatniej chwili mogą zrezygnować i jest to wyraźnie powiedziane już na pierwszej próbie. Jeśli zostają w zespole, to znaczy, że biorą na siebie określoną odpowiedzialność społeczną. Nie są już tylko kimś, kto wygłasza cudze słowa przed publicznością, ale stają się podmiotami politycznymi: za to, co mówią i robią na scenie, biorą pełną odpowiedzialność. Widzę to jako proces emancypacji aktora od autora i reżysera. Moją rolą jest stworzenie warunków, aby ta emancypacja mogła się dokonać. Aktorzy, którzy jej nie potrzebują czy nie chcą, odchodzą. I nie ma w tym nic złego czy groźnego. Jeszcze coś: publiczność i krytycy oceniają produkt końcowy, dla mnie natomiast wszystko to, co pojawia się podczas pracy, ma taką samą wartość, jak przedstawienie. Chcę podkreślić, że nie zajmuję się w swojej pracy konfliktem fikcyjnych osób w tekście dramatycznym, tylko realnym konfliktem ideologicznym. Teatr postrzegam jako miejsce takiego właśnie konfliktu. W przypadku naszej pracy ten konflikt ujawnił się już na pierwszych próbach i dotyczył tematu polskiego antysemityzmu. Potem ten konflikt zaczął się rozprzestrzeniać, również medialnie. Po atakach prasowych, po wszystkich inwektywach pod adresem tego spektaklu i pod adresem aktorów, tym bardziej chciałem się skonfrontować z publicznością, ujawnić i wyostrzyć ten konflikt podczas przedstawienia. Chciałem sprawdzić, jakie wartości reprezentuje ta publiczność i zderzyć je z tymi, które miały być prezentowane na scenie. Koniec końców wykonanie teatralne zostało zastąpione przez tak zwane wykonanie medialne. Nasze przedstawienie nie zniknęło na mocy aktu cenzury, jak być może uważa dyrekcja Starego Teatru, tylko przeniosło się w przestrzeń medialną. Ma to dobre i złe strony. Z jednej strony komunikujemy się ze znacznie większą liczbą osób, niż by to było możliwe w przypadku premiery w teatrze. Minusem jest jakość tej komunikacji i trauma całego zespołu z powodu wszystkiego, co się stało.

SZYMON CZACKI: Chciałem rozpocząć od tego, że według mnie większość aktorów, którzy zrezygnowali z prób, zrobiła to dokładnie w tej konwencji, którą zaproponował Oliver – można powiedzieć, że to była ich wypowiedź polityczna, więc również stała się poniekąd częścią spektaklu. Dla mnie kluczowy w tym projekcie był problem odpowiedzialności – aktorskiej i społecznej. W odniesieniu do społeczeństwa i do problemu polskiego antysemityzmu został postawiony bardzo radykalnie, tak jak to robiła Hannah Arendt w swoich tekstach. Pojawiały się pytania na przykład o to, czy ludzie, którzy żyli w jakimś systemie mniej lub bardziej totalitarnym, mieli prawo nie brać odpowiedzialności za to, w czym brali udział. Czy mogli usprawiedliwiać swoje działania albo brak działań tym, że wykonywali tylko czyjeś polecenia, albo że nie mieli wyjścia, bo funkcjonowali w określonej administracji i kontekście? I jak to wszystko mogło się przekładać na sytuację aktora? Na przykład aktora grającego w *Nie-Boskiej* Swinarskiego? Mniej ważne jest, dlaczego i w jakim celu Swinarski w swoim spektaklu pokazywał Przechrztów w taki, a nie inny sposób, jakie problemy ten sposób przedstawiania mógł ujawniać, a jakie ukrywać. Ważniejsze, że jego aktorzy, jak założyliśmy na próbach, mu takich pytań nie stawiali. Z tym mam największy problem: zjawia się mistrz, który jest geniuszem teatralnym – nieważne, jakie tu podamy nazwisko, bo nie tylko o Swinarskiego chodzi – czuję się przez niego „mentalnie dopieszczony", więc nie zadaję pytania o to, jaką wymowę ma cały spektakl. Ta kwestia mnie nie obchodzi, bo ja tu tylko gram moją postać. Problem jest szerszy. Na czym polega odpowiedzialność aktora biorącego udział w czymś, z czym tak naprawdę się nie zgadza? Czy wystarczy, że reżyser mnie popieści mentalnie, a ja wtedy zgodzę się na wszystko? Da mi świetne zadanie aktorskie, zrobię świetną rolę i zaspokoję swoje ego, a jednocześnie po kątach będę mówił, że to przedstawienie jest strasznym gównem. Ale nie biorę za nie odpowiedzialności, bo „reżyser mi kazał", a zresztą całkiem nieźle się wybroniłem. Podczas prób do *Nie-Boskiej* został nam zaproponowany inny model. Wyglądało to często jak państwo, w którym rządzi złota wolność szlachecka: każdy w każdej chwili mógł powiedzieć, z czym się zgadza, a z czym się nie zgadza, mógł przerwać improwizację i wyjść, trzaskając drzwiami. I okazywało się, że to wszystko nie chce się toczyć naprzód. Pytanie więc, czy taki model w ogóle jest do przeprowadzenia? Czy może jednak aktor powinien być po prostu sprawnym instrumentem do wykonywania reżyserskich zadań? Jest jeszcze problem, który streszcza ta często używana w środowisku aktorskim formuła: „ja – aktor Konrada Swinarskiego", „ja – aktor Olivera Frljicia" i tak dalej. Pochlebia nam to, że jesteśmy „czyimś aktorem". Lubimy się przylepiać do czyjejś estetyki, ale nie bierzemy odpowiedzialności za to, co robimy.

ZYGMUNT JÓZEFCZAK: Chciałbym zestawić dwa niedokończone spektakle. Brałem udział w próbach do *Hamleta* Swinarskiego i po niemal pięćdziesięciu latach – w próbach *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* Frlijcia. Obu przedstawień nie ma. Niektórzy pamiętają, jak traumatyczne były próby doprowadzenia *Hamleta* do końca. Podejmowali je Maciej Prus, Erwin Axer, Jerzy Jarocki – bez powodzenia. Dlaczego? Ponieważ nawet jeśli próby są już bardzo zaawansowane, to ostateczny kształt spektaklu decyduje się w końcówce pracy. Duch reżysera, jeśli wolno mi tak to nazwać, odciska się w ostatnim momencie, tuż przed premierą. Konrada zabrakło, więc *Hamlet* nie mógł zostać zrealizowany. To przedstawienie weszło do legendy, zamieniło się w mit. Nasza *Nie-Boska komedia* również zamienia się właśnie w mit. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle. Przedstawienia Swinarskiego bywały w Krakowie bardzo krytykowane, ale *Hamlet*, spektakl którego nie było, komentowany jest absolutnie bezkrytycznie. Najwybitniejszym przedstawieniem Konrada Swinarskiego jest to zatrzymane w micie, legendzie. Co się stanie z *Nie-Boską komedią*, albo z jej mitem – czas pokaże.

KRZYSZTOF ZARZECKI: Chcę opowiedzieć o dwóch sprawach, które się podczas naszej pracy ujawniły. Pierwsza to mentalność prowincji. Na Kraków mogą narzekać tylko ci, którzy tam mieszkają. Jeśli warszawiak czy wrocławianin stwierdzi, że Kraków to dziura zatęchła, mocno się narazi. Tak samo było z tematem antysemityzmu. Do Polski przyjeżdża Chorwat i mówi: „Polacy, jesteście antysemitami, tak przynajmniej podejrzewam, bo nie konfrontujecie się z niesławnymi fragmentami waszej historii ani z tym, co jest zapisane w waszej literaturze narodowej". Oczywiście, od razu zostało to odebrane jako policzek, rzucenie rękawicy. Odpowiedź była automatyczna: „Może w Polsce jest jakiś ruch antysemicki, ale mam przecież przyjaciół Żydów i antysemitą nie jestem". To stwierdzenie – „Polacy są antysemitami, ale ja nie" – to przedziwna figura retoryczna. Oznacza chyba – „nie jestem odpowiedzialny za całą Polskę". A jednocześnie, kiedy Oliver dalej atakował Polskę, to poczucie odpowiedzialności się pojawiało. Pojawiał się przymus obrony tego, co „nasze" przed zarzutami „obcego". Inna rzecz to nieporozumienia dotyczące tego, jak rozumiemy nasz status na scenie. W jednej ze scen mówiliśmy kwestie takie, jak moja: „Nazywam się Krzysztof Zarzecki. Od tego momentu nie jestem Polakiem, wstydzę się Polski. Chcę być Żydem. Jestem Żydem".

SZYMON CZACKI: „Nazywam się Szymon Czacki. Nie chcę być nigdy więcej Polakiem. Od tej chwili jestem Żydem. Możecie mi napluć w twarz" – niemal wszyscy mówiliśmy tego rodzaju tekst i jego znaczenie generowało kolejne problemy. Ale nikt, co ciekawe, nie zadał sobie pytania, czy tutaj konieczny jest taki wybór: albo-albo. Czy nie mogę być jednocześnie Polakiem i Żydem? Nikomu to do głowy nie przyszło. To było znaczące.

KRZYSZTOF ZARZECKI: Oczywiście, nie wszyscy zgadzali się na taką wypowiedź. Figura przedstawiania się imieniem i nazwiskiem i mówienia we własnym imieniu dosyć kontrowersyjnego tekstu wzbudzała duże emocje. Wychodził na jaw brak zrozumienia tego, że nawet gdy przedstawiam się na scenie prawdziwym imieniem i nazwiskiem, to nadal gram w spektaklu, jestem częścią fikcji. Załóżmy, że zwrócę się w przedstawieniu do Zygmunta Józefczaka: „Zygmuncie, w kontekście wypędzenia Żydów z Polski w 1968 roku podejrzewam, że Konrad Swinarski – wasz mistrz – w przedstawieniu w 1965 roku nie dość zdecydowanie podjął temat polskiego antysemityzmu. Grałeś w tym spektaklu i nic z tym nie zrobiłeś: wydaje mi się, że to świadczy o tym, że sam jesteś ukrytym antysemitą?". Czy naprawdę tak myślę, wypowiadając te słowa ze sceny? Wiadomo, że Zygmunt Józefczak był za młody, żeby grać w tamtym przedstawieniu. Wiadomo, że nie uważam Zygmunta Józefczaka za antysemitę. Nie jestem też tak głupi, żeby sądzić, że w 1965 roku wszyscy musieli przewidzieć rok 1968. Chociaż, gdyby dobitniej mówili o problemie antysemityzmu, być może nie doszło by do masowego exodusu Żydów w 1968 roku. Te gry różnymi konstrukcjami logicznymi przeradzały się w jawne konflikty.

MARTA NIERADKIEWICZ: Oliver generował konflikty między nami świadomie, a to, co mówiliśmy podczas takich sporów, miało stać się częścią przedstawienia. Te konflikty, odtwarzane na próbach i docelowo w spektaklu, miały być za każdym razem żywe i gorące. Metoda pracy z aktorem, zakładająca, że nie jest on reprezentantem postaci dramatu, tylko staje się jednostką polityczną, nie jest dla aktorów łatwa. Oliver wprowadzał na próbach konkretny problem i wymagał od nas zajęcia stanowiska w tej sprawie. Często pojawiały się bardzo trudne pytania, których ja na przykład sobie nigdy wcześniej nie zadałam. Zmuszało nas to do robienia researchu na własną rękę, szukania w historii. Gdy zajmowaliśmy określone stanowiska, na przykład wobec antysemityzmu w Polsce, to nie wystarczało samo stwierdzenie: „uważam, że w Polsce jest antysemityzm", albo przeciwnie: „nie, antysemityzmu w Polsce nie ma" – tylko musiały za tym iść konkretne argumenty polityczne, historyczne, fakty. Wciąż poszerzał się kontekst, liczba pytań i kwestii spornych. Automatycznie ujawniały się różnice światopoglądowe między nami. Nigdy wcześniej nie spotkałam się z takim systemem pracy. Przekonałam się, że łatwiej jest mi przyjąć stanowisko postaci, którą gram w przedstawieniu, łatwiej za nią stać i mieć dla niej argumenty, niż bronić własnego, prywatnego stanowiska ze sceny. Znacznie trudniej jest wygłaszać ze sceny słowa, które są moje własne i brać za to odpowiedzialność, bo ona się robi zupełnie inna. Ma większy ciężar.

JULIUSZ CHRZĄSTOWSKI: Zacytuję z pamięci fragmenty sceny, która powstawała w czasie prób improwizowanych.

– Proszę państwa, nasi starsi koledzy debiutowali na deskach Starego Teatru w spektaklu Konrada Swinarskiego *Nie-Boska komedia*. Chciałbym w związku z tym zadać im pytanie. Znamienici koledzy, dlaczego nie drążyliście z Konradem tematu antysemityzmu obecnego w tekście

Krasińskiego? Dlaczego nie pytaliście go, czy przypadkiem przedstawienie, które robicie, nie powiela antysemickich stereotypów?

– Pytanie jest źle postawione, ponieważ w 1965 roku to przedstawienie miało wymowę przede wszystkim antysowiecką, a wątek antyżydowski czy antysemicki był pominięty.

– Ale jak mogliście go pomijać dwadzieścia lat po Holokauście, a trzy lata przed 1968, w Krakowie, który leży kilkadziesiąt kilometrów od Oświęcimia?

– A gdzie ty widzisz antysemityzm w przedstawieniu Swinarskiego?

– Czy to, że Jan Kott w swojej recenzji pisał, że Żydzi są w spektaklu przedstawieni jako narzędzie w rękach diabła, nie jest dowodem na to, że to przedstawienie powielało jakiś model antysemicki?

– Bzdura… Chodziło o odwieczną walkę dobra ze złem. Swinarski w grobie się przewraca! Jak można mu zarzucać, że miał cokolwiek wspólnego z antysemityzmem? Nie macie prawa zadawać takich pytań, on nie żyje i nie ma możliwości się bronić.

– Danton też nie żyje, a jednak jest wystawiana *Sprawa Dantona*.

– Czy naprawdę w mieście, w którym na murach piszą „Hitler wróć, Żydów truć" i wyzywają wrogą drużynę piłkarską od „żydowskich kurew", w którym władze oficjalnie mówią, że to jest tylko niegroźna wojna kibiców, w mieście, gdzie hotelarze na Kazimierzu, co jest tajemnicą poliszynela, nie chcą przyjmować dzisiaj wycieczek żydowskich, bo młodzież z Izraela, która przyjeżdża, żeby zobaczyć Auschwitz, demoluje pokoje i zostawia fekalia w łóżkach, ale z jakiegoś powodu nie mówi się o tym wszystkim głośno, czy w takim mieście nie mam prawa zadać pytania o Żydów i o antysemityzm?

– Antysemityzm był zawsze i wszędzie. I zawsze było tak, że władza traktowała antysemityzm użytkowo. Tak też było w 1968, kiedy zwalczające się dwie frakcje PZPR-u użyły antysemityzmu, żeby odwrócić uwagę społeczeństwa od bolączek.

– Ale jak to możliwe, że w tym kraju *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego jest w kanonie lektur szkolnych i nie jest opatrzona komentarzem, że Zygmunt Krasiński w *Nie-Boskiej komedii* powiela stereotyp XIX-wiecznego antysemityzmu?

– To pusta demagogia. Czy naprawdę musimy zajmować się tym tematem? Ludzie nie chcą bez przerwy babrać się w przeszłości. Nie chcą takiego teatru. Ludzie chcą, żeby dać im jakieś światełko w tunelu, jakąś nadzieję. Reżyser nami manipuluje, czy wy tego nie widzicie? Przecież tak naprawdę nikt z nas nie debiutował u Swinarskiego. Dlaczego mamy o tym wszystkim rozmawiać? Dlaczego mamy skakać sobie teraz do gardeł? W imię spektaklu jakiegoś bałkańskiego reżysera?

Ta scena miała być rodzajem dyskusji, a raczej konfrontacji między młodszą a starszą grupą aktorów. Za każdym razem, kiedy ją próbowaliśmy, poziom emocji był ogromny. Doszło do tego, że wszyscy, jak jeden mąż, czuliśmy, że nie posuwamy się dalej. Nie było progresu i reżyser z niej zrezygnował.

JOANNA WICHOWSKA: Scena konfrontacji między aktorami, którzy jakoby debiutowali w *Nie-Boskiej* Swinarskiego i młodszymi aktorami, ewoluowała również dlatego, że pięciu aktorów z tej pierwszej grupy zrezygnowało z prób. Mieli do tego, jak już mówiliśmy, pełne prawo i, wbrew temu, jak się zazwyczaj interpretuje takie rezygnacje w teatrach repertuarowych, nie stanowiło zagrożenia dla spektaklu. Fikcyjny wątek uczestnictwa w przedstawieniu z 1965 roku zniknął, ale scena dyskusji, w której aktorzy stają po dwóch stronach ideologicznej barykady, pozostała. I miała być sceną kluczową. Improwizowane próby tej sceny rzeczywiście były dla wszystkich wyczerpujące emocjonalnie i wzbudzały mnóstwo wątpliwości. Te wątpliwości i ten trud aktorów miały być bardzo ważnym składnikiem spektaklu.

AGATA ADAMIECKA-SITEK: Drugą część naszego spotkania przewidzieliśmy jako rozmowę, ale zdecydowaliśmy się na to, żeby ta rozmowa nie była moderowana. Chodziło o to, żeby nie narzucać jakiegoś wyrazistego – siłą rzeczy – światopoglądu ani oceny tej sytuacji, z jaką mieliśmy do czynienia w Starym Teatrze, ani tego, co się przed chwilą zdarzyło. Zatem, czy ktoś z państwa ma jakieś pytanie do twórców? Oddaję głos.

ANNA SCHILLER (głos z widowni): Chciałam zacząć od pewnej informacji dla reżysera. W Starym Teatrze było już przedstawienie realizowane właśnie zgodnie z metodą uruchamiania odpowiedzialności aktorów – *Sen o Bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego. Ta metoda nie jest więc wcale taka znowu odkrywcza. I od razu przejdę do pytania. Czy jest pan usatysfakcjonowany informacjami, które pan otrzymał od swoich dramaturgów na temat dramatu Krasińskiego i spektaklu Swinarskiego? Czy uważa pan, że wiedza za ich pośrednictwem zgromadzona była wystarczająca?

OLIVER FRLJIĆ: Jeśli pani pytanie jest próbą zdyskwalifikowania moich dramaturgów – to jest to chybiona próba. Badali wszystkie możliwe źródła i o Krasińskim, i o przedstawieniu Swinarskiego. Myślę, że ta praca w swojej części badawczej była znacznie poważniejsza, niż podczas realizacji innych moich spektakli.

ANNA SCHILLER (głos z widowni): Ale czy w takim razie przetłumaczono panu znakomity zapis tego przedstawienia, tekst profesora Raszewskiego?

GORAN INJAC: Oczywiście, podobnie jak wszystkie inne dostępne teksty na ten temat.

JOANNA WICHOWSKA: Rozumiem, że to pytanie jest reakcją na to, co mówiłam o nikłych śladach, jakie zostały po spektaklu Swinarskiego. Raszewski rzeczywiście opisał *Nie-Boską* dość szczegółowo. O jego tekście przypomniał nam na początku prób Grzegorz Niziołek. Zaciekawiło nas,

że tylko dwóch recenzentów próbowało jakoś dobrać się do tego, w jaki sposób Swinarski przedstawił w swoim spektaklu przechrzczonych Żydów: Jan Kott i właśnie Raszewski. Obaj zastanawiali się, co oznacza decyzja, żeby połączyć w jedno postać Przechrzty i Diabła, obaj wyraźnie się z tym obrazem interpretacyjnie zmagali. Ten trud jest oczywiście znaczący.

My, po wielu dyskusjach i lekturach, przyjęliśmy tezę, że skrajne zdemonizowanie postaci Przechrztów miało działać jak lustro podstawione pod nos widowni: oto stan waszych umysłów, oto obraz Żyda, jaki w sobie nosicie: pejsy i nieodłączne „aj waj", i do tego rogi. Żyd na usługach rewolucji, ale jednocześnie – jak sugeruje Raszewski – jakby spoza ludzkiego świata.

AGNIESZKA JAKIMIAK: *Polski teatr Zagłady* dostarczył nam jeszcze jednego istotnego tropu. Grzegorz Niziołek przywołuje w tej książce utwór Krzysztofa Pendereckiego *Brygada śmierci*, zrealizowany rok przed pracą nad *Nie-Boską* Swinarskiego. Penderecki zawarł w nim relację Leona Weliczkera, lwowskiego Żyda, pracującego w Sonderkommando. Stamtąd pochodzi wspomnienie o niemieckich oficerach, którzy zlecili uszyć liderom brygady Sonderkommando czapki z rogami. „Od tego dnia kroczą oni we dwójkę na czele całej brygady, jako postaci symboliczne, z czarnymi rogami na głowie i ożogami w ręku, którymi przegarniają ogień. Są oni zawsze osmoleni od ognia, czarni, w czarnych buciskach. Prawdziwe diabły. Ludzie z obozu, widząc, że nasza brygada idzie w ich kierunku, schowali się do baraków, a my, maszerując, śpiewaliśmy. Przykro nam było, że ludzie się nas boją". Swinarski prawdopodobnie znał relację Weliczkera, niedługo po *Brygadzie śmierci* Penderecki komponował muzykę do *Nie-Boskiej*. Swinarski odwoływał się zatem do stereotypowego, jarmarcznego obrazu Żyda ze świadomością, że taki wizerunek był wykorzystywany w obozach zagłady do spotęgowania strachu, uprzedzeń i nienawiści.

JOANNA WICHOWSKA: W trakcie prób wielokrotnie wracaliśmy do tych decyzji inscenizacyjnych Swinarskiego. Chodziło o to, żeby postawić ten temat na ostrzu noża i spowodować mocną reakcję. U aktorów, a docelowo – u widzów. Nie chować się za całą wiedzę, jaką zgromadziliśmy, nie popisywać się, że jesteśmy świadomi wszystkich subtelności i potrafimy je zgrabnie pokazać na scenie. Dopiero, kiedy się porzuci taką asekurację i wszelkie próby koncyliacji wokół, nazwijmy je, kontrowersyjnych tematów, takich jak antysemityzm, można sprawdzić, czy te tematy zostały naprawdę przepracowane.

DOROTA JOVANKA ĆIRLIĆ (głos z widowni): Pytanie do reżysera: czy zrobił pan w Chorwacji spektakl na temat chorwackiego antysemityzmu?

OLIVER FRLJIĆ: Nie. Zrobiłem natomiast w Chorwacji spektakl o zbrodniach na Serbach, w Serbii spektakl o masakrze w Srebrenicy, dokonanej przez Serbów na Bośniakach i zamierzam zrobić w Chorwacji spektakl o zbrodniach, jakich w czasie II wojny światowej Chorwaci dopuścili się na Żydach, Romach, Serbach i komunistach w obozie Jasenovac.

JAN BUCHWALD (głos z widowni): Państwo ciekawie mówią o kontekście tej całej sytuacji, ale ja chciałbym zapytać o rzecz z pozoru prozaiczną. Czy państwo wyobrażali sobie mniej więcej, ilu widzów zobaczy wasz spektakl? I drugie pytanie: jak państwo się odnoszą do tego, co przeczytałem w wywiadzie prasowym z dyrektorem teatru, w którym mówi on o swoich obawach o rezultat artystyczny państwa pracy i o tym, że to była jedna z przyczyn zdjęcia tego spektaklu na etapie prób?

OLIVER FRLJIĆ: Jeśli to był powód odwołania przedstawienia, nie jest dla mnie w takim razie jasne, dlaczego Stary Teatr nas okłamywał. Wszyscy państwo przeczytaliście oficjalne, podpisane przez dyrekcję uzasadnienie zawieszenia prób. Dyrektor albo kłamał, pisząc to uzasadnienie, bo nie ogłosił, że przedstawienie jest artystycznie tak słabe, że zostaje zdjęte, albo kłamie teraz, podając to jako prawdziwy powód przerwania pracy nad spektaklem. Mogę tylko powiedzieć, że po tym ruchu dyrekcja Starego Teatru utraciła dla mnie kredyt ludzki i artystyczny. Ta niekonsekwencja odbiera jej wiarygodność. Sposobu, w jaki teraz się próbuje się uzasadniać przerwanie naszej pracy, nie mogę traktować poważnie. Jeśli chodzi o liczbę widzów: mieliśmy grać na scenie kameralnej. Nie mogę prognozować, ilu widzów obejrzałoby nasze przedstawienie, ale wszyscy wiemy, że frekwencja i jakość przedstawienia nie zawsze są adekwatne. Przykładem mogą być choćby spektakle Jerzego Grotowskiego.

GŁOS Z WIDOWNI: Czy istnieje jakakolwiek możliwość, aby za jakiś czas powrócić do projektu wystawienia *Nie-Boskiej komedii*? Jeśli tak – czy spektakl powstałby w kształcie, jaki zamierzył reżyser, czy uległby jakimś zmianom? I czy taki powrót miałby teraz sens?

OLIVER FRLJIĆ: W oficjalnym uzasadnieniu zawieszenia prób mowa jest o tym, że są one odwołane do czasu, kiedy będzie możliwa normalna, bezpieczna praca, bez nacisków. Ale gdybym wrócił do tego projektu, to znowu wywoływałby on takie same reakcje, ponieważ badałbym te same newralgiczne punkty w polskim społeczeństwie. Na taki teatr nigdy nie ma dobrej pory. Nie chcemy spacyfikować publiczności, nie chcemy uspokojenia nastrojów. Chcemy, jak mówiłem, wyprowadzić faszyzm z fazy utajonej, w stan ostry, zapalny. Ten faszyzm w latentnej fazie jest obecny na widowni każdego teatru, publiczność polska nie jest tu wyjątkiem. Kiedy czytałem groźby, że widzowie przyjdą na premierę z jajkami, planowałem dać im kamienie. I ogłosić: „Dalej, katolicy, kto jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci kamieniem". Proszę pomyśleć o tym, co stało się w Dzień Niepodległości, co stało się na przedstawieniu *Do Damaszku*. Brak zdecydowanej reakcji wobec takich ataków oznacza, że tolerujemy miękką formę

faszyzmu. Widzieliście państwo, co się stało 11 listopada – podpalono tęczę, atakowano policję, okazało się, że ten rodzaj przemocy jest tutaj tolerowany. Gdzie były organy państwowe, gdzie było ministerstwo kultury, kiedy trzeba było stanąć w obronie naszego przedstawienia?

DAWID OGRODNIK (głos z widowni): Zaciekawiła mnie bardzo scena przytoczona tutaj przez Juliusza Chrząstowskiego i trudność, jaką wam sprawiała. Rozumiem, że funkcjonowanie tego rodzaju scen w waszej pracy polegać miało na odtwarzaniu – podczas każdego kolejnego przedstawienia – pewnego naturalnego procesu, uruchamianego w trakcie improwizacji, na każdorazowym odświeżaniu żywej interakcji między aktorami. Zastanawiam się, dlaczego ta scena była dla was aż tak trudna?

JULIUSZ CHRZĄSTOWSKI: Ta scena kosztowała nas, aktorów, bardzo dużo. Myślę, że to dobrze, jeśli sceny nie przychodzą aktorom łatwo, ale tutaj chodziło o coś jeszcze. Improwizowane sceny dyskusji konfliktowały nas jako zespół. Przepaść pokoleniowa, poniekąd zaplanowana w obsadzie, ujawniła się w dwójnasób i spowodowała niechęć do improwizowania tych scen. Nie wszyscy rozumieliśmy w ten sam sposób granice między prywatnością a byciem na scenie jako postać nazwana imieniem i nazwiskiem aktora. Pojawiały się wątpliwości: jak zareaguje publiczność na aktora, który się wypowiada pod własnym nazwiskiem. Okazywało się, że starsi aktorzy trochę inaczej pojmują swoje funkcjonowanie na scenie, niż my, młodsi.

Wzajemne niezrozumienie doprowadziło do tego, że ta scena przestała się rozwijać. Zaczęliśmy ją tylko odtwarzać, a Oliverowi chodziło zawsze o pierwsze emocje, o to, co się w nas wyzwala tu i teraz. Jako aktor miałem wątpliwości, czy będziemy w stanie sprostać wymaganiu, żeby każdego kolejnego wieczoru utrzymać podczas spektaklu równie wysoką temperaturę tej sceny. Wydawało mi się to nieosiągalne. Oliver natomiast zakładał, że to da się powtarzać. Że dojdziemy do sytuacji, w której widz za każdym razem będzie miał poważne wątpliwości, czy ogląda aktorów, którym puściły podczas spektaklu nerwy i kłócą się ze sobą na scenie prywatnie, czy to jest wyreżyserowane. Koszty własne, które ponosiliśmy, próbując sceny kłótni, były jednak poważne.

OLIVER FRLJIĆ: Moim zamierzeniem nie było ukrywanie różnic ideologicznych między aktorami, tylko ich ujawnienie. I kiedy mówię o różnicach, mam na myśli nie tylko różnice polityczne, ale też różnice w rozumieniu, czym jest teatr. Grupa aktorów, która jest dzisiaj z nami, nie miała problemów z tym, żeby rozumieć, że jeśli mówią coś pod własnym nazwiskiem, to niekoniecznie jest to ich osobista deklaracja ideowa. Wiedzieli, że to jest strategia teatralna. Na przykład deklarując ze sceny, że porzucają polską tożsamość na rzecz żydowskiej, nie dokonują zamachu na swoją prywatną tożsamość, tylko pokazują, jak dalece różne warstwy tożsamości mogą się przenikać i sprawdzają, jaką taka osmoza może wywołać reakcję u widzów.

KRZYSZTOF ZARZECKI: Specyfika tej pracy polegała też na tym, że z pozycji aktora grającego w tym przedstawieniu mogłem powiedzieć, że się nie zgadzam na takie metody pracy, na taką formę, na taki przekaz. Jeśli uważałem, że Oliver jest aroganckim, niedokształconym impertynentem, który nie wie, co tu robi i o czym mówi – mogłem ten sąd w spektaklu wyrazić i uargumentować.

OLIVER FRLJIĆ: Było dla mnie ważne, aby podważyć figurę, pozycję i moc, jaką reżyser ma w tym projekcie. Zwłaszcza że to działo się w Polsce, gdzie istnieją bardzo mocne figury reżyserów, których się idealizuje – to samo było ze Swinarskim, co zrozumiałem w rozmowach z niektórymi aktorami, też to, jak zmieniał się jego obraz.

DOROTA SAJEWSKA (głos z widowni): Chciałabym zadać pytanie aktorom. Zainteresowała mnie bliska mi idea emancypacji aktora jako podmiotu politycznego, który bierze odpowiedzialność nie za postać, tylko za siebie, za to, co mówi na scenie i poza nią. Moje pytanie: czy odpowiedzialność za spektakl, o której mówiliście, rozciąga się też na cały teatr, w którym pracujecie? Czy fakt, że dyrektor nie pozwolił wam wziąć odpowiedzialności za ten konkretny spektakl, spowoduje: a) że podejmiecie decyzję o odejściu z teatru, b) spróbujecie zawalczyć o to, żeby dyrektor, który nie pozwolił wziąć wam odpowiedzialności za ten spektakl, musiał odejść. Mogę mnożyć kolejne punkty… Pytam o możliwe scenariusze waszej odpowiedzialności za teatr już po fakcie, w przyszłości, pytam o powidoki.

JULIUSZ CHRZĄSTOWSKI: Muszę dodać trochę dziegciu do tej beczki miodu. Z prostego powodu: legenda tego przedstawienia rośnie wprost proporcjonalnie w stosunku to tego, ile czasu minęło od niedoszłej premiery. Podobnie jak rośnie legenda jego realizatorów. Oni spakowali walizki, wyjechali, my zostaliśmy. Ale to nie jest do końca tak, że efekt artystyczny, bo nie zapominajmy o tej perspektywie, był w stu procentach gwarantowany. Mieliśmy na ten temat wątpliwości, zadawaliśmy sobie takie pytania. Wiedzieliśmy, że to będzie kij w mrowisko, wiedzieliśmy, że będzie awantura, że w „Dzienniku Polskim" napiszą, że nie powinniśmy wydawać państwowych pieniędzy na reżysera z Bałkanów, który nam wytyka nasze wady. I że w innych gazetach ktoś może napisze, że przedstawienie odkrywa nowe narracje i pokazuje, skąd jesteśmy i jaka jest nasza tożsamość. Finał przedstawienia miał się tak naprawdę odbywać na widowni. Miało być tak, że kiedy na końcu zapalają się światła, widzowie są już tak ze sobą skłóceni, że nawet nie zauważyli, że aktorzy zeszli ze sceny bez ukłonów. Ale to był ideał. Czy to by się udało i jaką jakość artystyczną miałoby to wszystko, co pokazalibyśmy w spektaklu wcześniej, tego do dziś nie wiem i się nie dowiem. Mówię, oczywiście, w swoim imieniu – tego, że liczba mnoga zafałszowuje sytuację, nauczyłem się zresztą na próbach. Dostawałem dużo sygnałów od aktorów, którzy

odeszli, i tych, którzy zostali w obsadzie, od ekipy technicznej i suflersko-inspicjenckiej, że to, co robimy na scenie, jest żenujące. Jako aktor nie mogłem tych głosów nie brać pod uwagę, chociaż oczywiście stałem murem za reżyserem, bo wierzę w to, że aktor ma taką powinność. Do końca wierzyłem w ten projekt, wierzyłem, że 7 grudnia, podczas premiery, załatwimy wiele spraw w mieście Kraków, które jest, jakie jest. Nie wiedziałem jednak, czy to będzie manifest polityczny, czy to będzie jeszcze teatr, czy to będzie miało wymiar artystyczny.

KRZYSZTOF ZARZECKI: Czy jakość artystyczna spektaklu byłaby lepsza czy gorsza, to sprawa dla mnie drugorzędna: ten spektakl nie miał mieć funkcji estetycznej. Wracając do twoich pytań, Doroto: tak, były ogromne kłótnie w związku z odwołaniem premiery. Tak, po tym wszystkim dalej pracuję w tym teatrze. Czy podjąłem decyzję konformistyczną? Tak. Czy miałem dylematy? Tak. Czy to była słuszna decyzja? Tak, chcę tu pracować. Wiem, że teatr nie będzie funkcjonował zgodnie ze wszystkimi moimi pragnieniami, ale równocześnie mam przekonanie, że Stary Teatr to dla mnie najlepsze miejsce do robienia teatru. I koniec końców – mamy jeden front razem z dyrekcją, z inspicjentem, z maszynistą.

SZYMON CZACKI: Jest jeszcze inny poziom odpowiedzialności. Nie podoba mi się w tym mieście, w tym kraju, w tej instytucji. Mogę trzasnąć drzwiami i wyjść. Pytanie: czy to nie jest łatwiejsze rozwiązanie? Trzasnąć drzwiami można zawsze. Ale można też zostać i spróbować coś zmienić, a zgódźmy się, że jest do wykonania pewna praca – w tym kraju, mieście i w różnych instytucjach.

MARTA NIERADKIEWICZ: Jestem nowa w tym zespole, to mój pierwszy sezon w tym teatrze. Po zawieszeniu naszego spektaklu przyszła mi do głowy wątpliwość, czy to miasto jest miejscem, gdzie da się robić teatr. I też pytanie, czy w innym teatrze, w innym mieście ten spektakl mógłby dojść do skutku. Nie wiem. Wiem, że po atakach medialnych i internetowych strach zajrzał nam wszystkim w oczy. I wierzę, że to autorzy tych ataków zabrali nam ten spektakl, nie chcę myśleć inaczej. Trudno przejść obojętnie nad wyzwiskami i groźbami. Kiedy dostajesz sms-y czy e-maile, że nie przeżyjesz tego spektaklu, że dostaniesz butelką w łeb, trudno udawać, że nic się nie dzieje albo heroicznie deklarować, że oto stanę na barykadzie i się nie poddam. Zostaliśmy w Starym Teatrze, bo wierzymy w tę instytucję. Wierzymy, że mogą się tu wydarzać rzeczy piękne i wartościowe.

ZYGMUNT JÓZEFCZAK: Pozwolę sobie krótko i ogólnie skomentować sytuację. Myślę, że dopóki są konflikty – w znaczeniu spięcia, iskrzenia, różnice zdań – dopóty teatr żyje. Myślę, że reżyser, który powoduje takie starcia i dyskusje, który w taki sposób podsyca zaangażowanie aktorów, jest reżyserem ciekawym i dobrym. Myślę też, że jesteśmy wszyscy – nie tylko w Krakowie, ale w ogóle w Polsce – nieprzyzwyczajeni do tego, aby się spierać i spontanicznie reagować, nie paląc jednocześnie za sobą mostów. W zachodnim teatrze na przedstawieniach, które poruszają kontrowersyjne kwestie: polityczne, obyczajowe, ideowe, czy jakiekolwiek inne, widzowie dzielą się na tych, którzy wiwatują i tych, którzy odsądzają reżysera od czci i wiary. I to jest naturalne. W Polsce natomiast od razu wszyscy przestają ze sobą rozmawiać. Jak pisał Cyprian Kamil Norwid, „umiemy się tylko kłócić albo kochać, ale nie umiemy się różnić pięknie i mocno". Wydaje mi się, że ta sentencja Norwida szczególnie po przełomie politycznym 1989 roku jest wyjątkowo w naszym kraju aktualna. […]

DOROTA JOVANKA ĆIRLIĆ (głos z widowni): Rozmawiamy o kontekście całej awantury związanej z zawieszeniem prób do spektaklu, ale jeszcze nie rozmawialiśmy o sprawie podstawowej. Czy chcieliście wystawić *Nie-Boską komedię* Krasińskiego, czy spektakl o *Nie-Boskiej komedii*? Jeśli to drugie, to co miał nam ten spektakl opowiedzieć?

ZYGMUNT JÓZEFCZAK: Kiedy zostałem zaproszony do udziału w przedstawieniu, oczekiwałem zupełnie nowej wizji opartej na literze tekstu. Ale, jak się okazało już w inicjalnej fazie prób, całkowicie się pomyliłem. Edukacja aktorów w szkole teatralnej oparta jest w ogromnym stopniu na pracy z tekstem. Wykorzystując techniki Stanisławskiego czy inne, studenci uczą się wiarygodnego przedstawiania zapisanych w tekście treści. Podczas prób do *Nie-Boskiej* zostało zaproponowane coś zupełnie nowego. Było mi łatwiej przystać na taką propozycję, bo miałem za sobą doświadczenie pracy z Kleczewską, Lupą, więc byłem zahartowany w improwizacjach, z których dopiero rodzi się ostateczny kształt przedstawienia. Byłem też gotowy na różnego rodzaju trudności. Zarzuty, które słychać było w trakcie prób, że nie wiemy, w czym gramy, że to nie jest *Nie-Boska komedia*, że gdzie tu jest wierność wobec Swinarskiego i jak to się ma do tematu całego poświęconego Swinarskiemu sezonu, moim zdaniem nie miały podstaw. Reżyser przyjechał przygotowany, wszystko wiedział o *Nie-Boskiej*, o Swinarskim, o różnych kierunkach polskiego teatru. I zaproponował pracę, w której tekst był tylko punktem wyjścia, inspiracją do dalszych przemyśleń, do tematycznych improwizacji. Duch tekstu był ważniejszy niż jego litera. Proces dochodzenia do spektaklu przez improwizacje jest bardzo trudny, ale niesie zupełnie inną jakość w sensie ekspresji aktorskiej i w tym wypadku – również w sensie ideowym.

MAGDA MOSIEWICZ (głos z widowni): Mam dwa pytania. Pierwsze dotyczy, nazwijmy ją, prostoty w teatrze i tego, jakie reakcje ona wywołuje. O wielu przedstawieniach, które wkurzają, mówi się, że są za proste. Te improwizowane dialogi, które zostały wcześniej przytoczone, były aż śmiesznie proste, niemal banalne. I to takie właśnie proste rzeczy, pozornie oczywiste, pozornie przerobione, bo już sto razy przegadane, wzbudzają bardzo mocną reakcję. Jaki tu działa mechanizm?

I drugie pytanie: co ma pan na myśli, mówiąc „faszyzm". Używa pan tego słowa bardzo często.

OLIVER FRLJIĆ: Jeśli chodzi o to, co proste i banalne, powołam się na dość oczywisty przykład *Fontanny* Marcela Duchampa. Pisuar, przedmiot, który nie ma żadnej wartości, który służy nam do załatwiania potrzeb fizjologicznych, kiedy ustawimy go w artystycznym kontekście, staje się przedmiotem artystycznym. Sceny dyskusji mogą coś komunikować słowami, ale to od kontekstu, w jakim się je umieszcza, zależy ich ostateczne znaczenie. Wszystkie narody mają wrażenie, że dosyć już się zajmowały ciemnymi stronami własnej przeszłości. A szczególnie, jeśli ktoś z zewnątrz chce im o tych ciemnych stronach przypomnieć. Przeczytałem w jednym z wywiadów z dyrektorem Starego Teatru, że moje pochodzenie uniemożliwia mi zajmowanie się pewnymi sprawami, że bałkańskie strategie nie sprawdzają się w Polsce. Gdziekolwiek pracuję, słyszę to samo. Mieszkasz w Chorwacji, nie możesz więc w Serbii mówić o masakrze w Srebrenicy. Pochodzisz z Bośni – nie wolno ci w Zagrzebiu mówić o zbrodniach dokonywanych przez Chorwatów. Nie możesz mówić Słoweńcom o czystkach etnicznych, których dokonali drogą administracyjną, bo nie jesteś Słoweńcem. Nie możesz mówić nam w Austrii o tym, że wcale nie byliśmy ofiarą aneksji ani o tym, co robiliśmy podczas II wojny. Nie możesz w Belgii mówić, kim są Flamandowie, a kim Walończycy, i o napięciu między tymi grupami. To są uwagi, jakie słyszałem w ciągu ostatnich trzech lat w środowiskach narodowych w różnych krajach. Faszyzm? Myślę, że każdy rodzaj legitymizacji przemocy to już faszyzm. Jeśli państwo pozwala prawicowcom, żeby zastraszali grupy LGBT, i nie wyciąga wobec nich żadnych konsekwencji, to znaczy, że faszyzm już nie jest uśpiony, tylko aktywny. Najpierw jest brak reakcji, a potem pojawiają się przepisy sankcjonujące wystąpienia przeciwko określonym grupom. Droga od przyzwolenia na przemoc do jej legitymizacji jest krótsza, niż się wydaje. Nawiązując do wszystkiego, co pisano w prawicowych mediach na temat *Nie-Boskiej* i jakiej retoryki używano, komentując informacje wyniesione z prób, chciałbym wskazać na pewną analogię. Przygotowuję teraz w Chorwacji przedstawienie o Aleksandrze Zec, serbskiej dziewczynce zabitej przez chorwackie wojska podczas ostatniej wojny. Premiera za kilka miesięcy, a już teraz spektakl jest atakowany. Komentarze i retoryka tych ataków są identyczne jak w Polsce, nie uwierzylibyście państwo. Byłoby świetnie, gdyby był to problem tylko Krakowa lub wyłącznie Polski. Niestety tak nie jest. […]

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI (głos z widowni): Chciałem nawiązać do przedstawienia pana Olivera Frljicia *Przeklęty niech będzie zdrajca swej ojczyzny*, które – jak zapewne wielu z nas tu obecnych – widziałem dwa lata temu we Wrocławiu w ramach festiwalu „Dialog" i które wywarło na mnie wówczas ogromne wrażenie. Wciąż żywa pamięć o tym przejmującym spektaklu powoduje, że mam kredyt zaufania do projektu, o którym właśnie rozmawiamy. Przyjechałem dzisiaj z Gdańska, aby wyrazić solidarność z panem i z aktorami, którzy przy panu trwają. Chciałbym zapytać, w jakim stopniu projekt krakowski był, czy mógłby być podobny do tamtego przedstawienia przywiezionego z Lublany? Przecież wtedy także dramaturgiczną podstawę stanowił ujawniony podczas prób i zafiksowany konflikt między aktorami. A równocześnie aktorzy dostali pewien rodzaj ubezpieczenia, ponieważ na samym początku wygłaszali poświęcone sobie nekrologi. Sytuacja ich scenicznego istnienia i prywatnej tożsamości od razu więc została wzięta w ironiczny czy groteskowy cudzysłów. W toku dzisiejszej rozmowy wiele usłyszeliśmy o procesie emancypacji aktora, o mówieniu ze sceny we własnym imieniu, o prawie do wyrażania nieakceptacji, ale uważam, że aktor potrzebuje nade wszystko poczucia bezpieczeństwa w konfrontacji z widownią, a zadaniem reżysera jest mu ten komfort zapewnić. Czy aktorzy w *Nie-Boskiej* też dostaliby taki rodzaj zabezpieczenia? Czy może ta próbowana w Krakowie formuła aktora wyemancypowanego była bardziej radykalna od tej, jaką poznaliśmy w spektaklu *Przeklęty niech będzie zdrajca swej ojczyzny*?

OLIVER FRLJIĆ: Dziękuję. To piękny gest, że przyjechał pan aż z Gdańska, żeby zamanifestować solidarność. *Przeklęty niech będzie…* zrealizowałem cztery lata temu i rzecz jasna, od tamtego czasu rozwinąłem się i ja, i mój teatr. Pewne strategie i metodologia pracy pozostają jednak podobne. To, co się zmienia, to stopień ryzyka. Moje kolejne projekty dotykają coraz bardziej newralgicznych punktów, głębiej wsadzamy palec w ranę, więc też więcej ryzykujemy. Przywołam przykład przedstawienia o zamordowanym serbskim premierze Zoranie Đinđiću, które zrealizowałem w Belgradzie. Podczas spektaklu przez cały czas oświetlona jest i widownia, i scena. Przedstawiciele dwóch najbardziej radykalnych prawicowych organizacji w Serbii kupują bilety na każde przedstawienie, siadają w pierwszym rzędzie i patrzą wprost na aktorów. Są to ludzie z przeszłością kryminalną, związani z tamtejszą służbą bezpieczeństwa. Aktorzy nie czują się oczywiście w takiej sytuacji komfortowo ani bezpiecznie. W trakcie prób grożono im i próbowano ich zastraszać. Mimo to postanowili dalej grać spektakl, co w tamtym społeczeństwie było aktem obywatelskiej odwagi. Podczas pracy nad spektaklem *Bachantki* w Splicie również zdarzały się groźne rzeczy, takie jak rzucanie butelkami w aktorów na próbach. Mój teatr niesie w sobie również tego rodzaju ryzyko. Świadomie wyostrzam antagonizm między publicznością i aktorami. Dlatego powiedziałem, że gdyby doszło do premiery *Nie-Boskiej*, zamiast jajek zaproponowałbym widzom kamienie.

AGNIESZKA JAKIMIAK: Wracając do spektaklu i do teatralnych sposobów asekurowania aktorów, mogę przytoczyć dwa przykłady takich ironicznych strategii, które zapewniały im pewien rodzaj bezpieczeństwa. Otwierający przedstawienie monolog, w którym Zygmunt Józefczak opowiadał o tym, jak zapamiętał *Nie-Boską* Swinarskiego, miał

się odbywać na tle kurtyny. Na kurtynie miał zawisnąć napis: „Ja, Oliver Frljić, reżyser tego przedstawienia, przepraszam publiczność za moją niewiedzę o polskim narodzie, polskiej kulturze, polskiej historii i polskim teatrze. Mam świadomość, że ta niewiedza może być przyczyną wielu przekłamań i że niektórych z Państwa mogą one urazić". W innej scenie aktorzy mieli się spowiadać ze wszystkich podejrzanych rzeczy, które robili i mówili w toczącym się właśnie spektaklu „bałkańskiego reżysera Olivera Frljicia".

GORAN INJAC: Wspomniał pan początek spektaklu *Przeklęty niech będzie…*, w którym aktorzy czytają swoje nekrologi. W jednej z pierwszych scen naszego przedstawienia miała pojawić się wypowiedź: „Szanowni Państwo, dzisiaj nie zagramy *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Dzisiaj dokonamy jej scenicznego zniszczenia, ponieważ uważamy, że to wstyd, żeby jakakolwiek kultura narodowa miała w swoim kanonie takie dzieło. To wstyd, żeby dzieci w szkołach uczyły się od Krasińskiego nienawiści wobec Żydów. To wstyd, żeby Stary Teatr miał to dzieło w swoim repertuarze. To wstyd, żebyśmy my, aktorzy, grali w takiej sztuce". A jeszcze wcześniej aktorzy mieli śpiewać „Śmierć kulturze polskiej" na melodię *Funeral Music for Queen Mary* Henry'ego Purcella. Te sceny, udając prymitywną prowokację, miały stanowić uwerturę, która określałaby ironiczny *modus* całego spektaklu. […]

DOROTA SAJEWSKA (głos z widowni): Chciałabym zadać pytanie nie o zabezpieczenie mentalne aktorów, ale zabezpieczenie ekonomiczne. Z tego co wiem o pracy w teatrze, aktorzy otrzymują wynagrodzenie tylko wtedy, kiedy grają w przedstawieniach. Tutaj się to urwało w tym momencie, w którym miało się zacząć. Chciałam spytać, czy nastąpił wobec tego pewien rodzaj rekompensaty finansowej? Ponieważ rozmawiamy o publicznym teatrze, wydaje mi się, że takie pytania są uprawnione. I po drugie: w jakim procencie realizatorzy tego przedstawienia uzyskali swoje wynagrodzenie?

JULIUSZ CHRZĄSTOWSKI: Jeśli chodzi o aktorów, odpowiedź jest krótka: nie.

OLIVER FRLJIĆ: Powinienem dostać pięćdziesiąt procent honorarium, zagwarantowane w wypadku, gdy spektakl nie dochodzi do skutku nie z winy realizatorów. Jeszcze tego nie załatwiliśmy. Tutaj nie chodzi jednak o pieniądze, tylko o naruszenie swobód artystycznych, i nie istnieje suma, która mogłaby to zrekompensować. Pani pytanie jest interesujące szczególnie w kontekście odpowiedzialności za pieniądze publiczne. Ktoś je wydał, zapraszając nieodpowiedzialnego reżysera, który nie może doprowadzić przedstawienia do końca.

JOANNA WICHOWSKA: Cenię sobie, Doroto, twoje pytania, bo one obnażają całą tę sytuację uwikłania, w której tu wszyscy dzisiaj jesteśmy. To uwikłanie działa na wielu poziomach: emocjonalnym, instytucjonalnym, środowiskowym. I zapewne jest powodem, dla którego słuchacze tej rozmowy mogą mieć wrażenie, że uchylamy się od wyczerpujących odpowiedzi na niektóre pytania. Nie jest też tak, że wszyscy myślimy identycznie. Ale jeśli chodzi o finanse, sprawa jest klarowna. Odpowiem za ekipę dramaturgów. Każdy z nas po miesiącu pracy dostał pierwszą ratę, wypłaconą na podstawie zaakceptowanej przez dyrekcję krótkiej koncepcji dramaturgicznej. Mieliśmy pracować dwa miesiące, pracowaliśmy niemal siedem tygodni, dostaliśmy połowę honorarium. Umowy są skonstruowane w taki sposób, że nie dają pola do ewentualnych negocjacji. Instytucje są bardzo skuteczne w bronieniu własnych interesów, również ekonomicznych.

DOROTA SAJEWSKA (głos z widowni): Myślę, że przez to, jak aktywnie działacie teraz, robicie teatrowi świetną reklamę. Myślę, że jako ludzie od strategii komunikacji, reklamy i rozwoju tego teatru powinniście teraz dostać pieniądze.

JOANNA WICHOWSKA: Wskazujesz jeden z wielu paradoksów, które cała ta sytuacja ujawniła. Problem w tym, że jako realizatorzy odwołanego spektaklu jesteśmy uwikłani w ściśle dwubiegunowy układ. Po jednej stronie obrońcy wartości narodowych, tradycji, dobrego imienia mistrzów, patrioci, którzy nadużywają słowa „hańba", po drugiej: obrońcy nowoczesności, krytycznej refleksji, wolności artystycznej. Ci, którzy przerywają niewinny spektakl *Do Damaszku* i żądają odwołania dyrekcji Starego Teatru i ci, którzy jej bronią przed atakami prawicy. Obie strony mogą wykorzystać przypadek odwołania *Nie-Boskiej* i cały szum, który wokół tego wydarzenia powstał, na własną korzyść. Sądzę, że to podstawowy powód, dla którego tak niewiele było wyraźnych głosów nazywających sytuację po imieniu. To jest logika wynikająca z politycznych kalkulacji: nie można włożyć broni do ręki wrogom, protestując przeciw decyzji o zawieszeniu prób, trzeba myśleć, co się bardziej opłaci. Myślę też, że decyzja dyrekcji Starego Teatru była bardzo cynicznym wykorzystaniem tego naszego uwikłania w dwubiegunowy schemat. Ataki prawicowych mediów stały się wyśmienitym pretekstem do zastopowania produkcji spektaklu: w oficjalnym oświadczeniu na temat zawieszenia prób mowa o zagrożeniu i o konieczności obrony zespołu. Prawdziwe przyczyny były jednak inne. Takie przynajmniej możemy wysnuć wnioski z ostatnich wywiadów prasowych udzielanych przez dyrektora teatru, w których sugeruje on niedostateczną jakość artystyczną naszej pracy oraz wyrokuje na temat nieskuteczności strategii używanych przez Frljicia, które jakoby sprawdzają się na Bałkanach, ale nie w Polsce. Wyjaśnię, że dyrektor ocenia warstwę artystyczną na podstawie szkicowej sekwencji scen pierwszej części przedstawienia, którą widział na jednej próbie, prawie miesiąc przed premierą, a na temat strategii reżysera wypowiada się, mimo że zapraszając go do pracy, nie widział jego spektakli. Nie mówiąc o tym, że w przypadku naszej pracy skuteczność tej strategii można byłoby zweryfikować tylko w konfrontacji z publicznością, bo na tej konfrontacji cały spektakl miał się opierać. Najbardziej

jednak niepokojące jest w tym wszystkim to, że istnieje niemal odruchowe przyzwolenie – społeczne, i środowiskowe – na tego rodzaju argumentację i tego rodzaju działania.

KRZYSZTOF ZARZECKI: Chciałem przypomnieć, że jesteśmy tutaj, żeby rozmawiać o metodologii pracy, o tym, czego ta praca miała dotyczyć, co dla nas znaczyła, a nie o dyrektorze teatru i jego decyzjach, tym bardziej że go tutaj nie ma. Nie chcę teraz jako pracownik tego teatru wdawać się w dyskusję o przyczynach zawieszenia prób.

AGATA ADAMIECKA-SITEK: Myślę, że nie da się tak postawić tej kwestii. Przystępując do pracy nad tym spektaklem, rozpoczęliście pewien istotny proces polityczny, wszystko, co się zdarzyło później, należy do tego procesu – także odwołanie tej premiery, argumentacja, która temu towarzyszyła i wszystkie dalsze konsekwencje. Nie da się tego tematu wyłączyć z dyskusji. Być może zresztą, niedoprowadzenie do tej premiery postawiło nas w dużo trudniejszej sytuacji, bardziej radykalne kwestie przed nami otwarło, niż zrobiłby to spektakl. […]

GŁOS Z WIDOWNI: W jaki sposób została państwu zakomunikowana decyzja o zawieszeniu prób? Czy mieliście państwo możliwość negocjacji, partnerskiej rozmowy?

JOANNA WICHOWSKA: Nie. To był tryb oznajmujący. Najpierw poinformowano aktorów, potem – osobno – zespół realizacyjny, czyli reżysera, dramaturgów i scenografkę Annę-Marię Karczmarską.

JULIUSZ CHRZĄSTOWSKI: Cały zespół artystyczny Starego Teatru był obecny na spotkaniu z dyrekcją, na którym była omawiana sytuacja wokół teatru i całego tego walca medialnego, który akurat wtedy po teatrze przejeżdżał. Decyzja została zakomunikowana całemu zespołowi aktorskiemu, który zgodził się na oświadczenie, które potem ukazało się na stronach internetowych teatru.

AGATA DIDUSZKO-ZYGLEWSKA (głos z widowni): Rozmawiamy o różnych rodzajach odpowiedzialności. Dyrekcja teatru napisała w oficjalnym oświadczeniu, że powodem zawieszenia pracy nad spektaklem jest niemożność zapewnienia bezpieczeństwa aktorom biorącym w nim udział. Jeżeli weźmiemy to za dobrą monetę, czyli za prawdziwy czy też najważniejszy powód – choć z kontekstu sytuacji wynika, że niekoniecznie tak jest – to mamy do czynienia z odpowiedzialnością zwierzchnika za pracowników i jest to zrozumiałe działanie. Ale w wypadku sceny narodowej nie da się pominąć innego rodzaju odpowiedzialności – za bezpieczeństwo sztuki i artystów działających w Polsce w ogóle. Ta odpowiedzialność za bezpieczeństwo ich wolności twórczej wydaje mi się wręcz kluczowa w wypadku instytucji narodowej. W tym kontekście decyzja o zawieszeniu spektaklu z powodu internetowych gróźb i medialnej nagonki wydaje się błędna, nieskuteczna, jeśli chodzi o zapewnienie bezpieczeństwa artystom, i potencjalnie szkodliwa w długofalowy sposób. Bo pokazuje prawicowym trollom i bojówkarzom, że narzędzia przemocy, których używają, są skuteczne i że niewiele trzeba, żeby usunąć z przestrzeni publicznej niepasującą im sztukę. Daje im *know-how*. Dla mnie jest to tym bardziej alarmujące, że wpisuje się w cały ciąg wydarzeń, które poprzez uleganie przemocy legitymizują ją jako sposób wpływania na to, jaka sztuka będzie w Polsce dostępna dla publiczności – myślę tu o przygodach *Tęczy* Julity Wójcik czy zdjęciu *Adoracji Chrystusa* z wystawy w CSW. Jeżeli okazałoby się, że w istocie to inne powody przeważyły w decyzji o zawieszeniu prób, to podanie w oficjalnym komunikacie uzasadnienia o „niemożności zapewnienia bezpieczeństwa aktorom" wydaje się tym bardziej niefortunnym rozwiązaniem. Moje pytanie do realizatorów i aktorów jest takie: czy podzielacie moje obawy co do długofalowych skutków tego rodzaju komunikatów, które są w jakiś sposób ogłaszaniem kapitulacji artystów wobec żądań konkretnej, dosyć ekstremistycznej grupy?

OLIVER FRLJIĆ: Zdecydowanie tak. Uważam, że to, co się stało, będzie miało długotrwałe skutki dla kultury w Polsce. Państwo, któremu płacimy podatki, jest po to, żeby nas chroniło. A motywowanie decyzji o zawieszeniu prób obawą o bezpieczeństwo zespołu wskazuje, że nie wierzy się w prawne instrumenty tego państwa. Wspomniałaś o zadaniach narodowych instytucji kultury. Myślę, że naszym zadaniem jest zmiana tych instytucji. Nie są one niczyją własnością, ale dobrem publicznym, stąd ich odpowiedzialność jest ogromna. Powinny przedstawiać interesy społeczeństwa, chociaż samo społeczeństwo nie zawsze wie, co jest w jego interesie. […]

JAN POSPIESZALSKI (głos z widowni): Myślę, że część pytań, jakie tu padają, mogłyby znaleźć odpowiedzi w formie choćby performatywnego przepracowania tego tematu pomiędzy zespołem a przedstawicielem dyrekcji, który jest tutaj obecny. Chciałbym mu zadać krótkie pytanie. Panie dyrektorze, czy gdyby nie 14 listopada i to, co wydarzyło się na spektaklu *Do Damaszku*, odbyłaby się premiera 7 grudnia? Tak czy nie?

SEBASTIAN MAJEWSKI (głos z widowni): Nie chodzi tylko o zdarzenie 14 listopada. Chodzi o serię zdarzeń, które miały miejsce od początku października, dokładnie od premiery *Do Damaszku*, kiedy to nagle „Dziennik Polski" postanowił podliczać i oceniać naszą dyrekcję. Takiej negatywnej presji nie doświadczył dotąd, jak mi się zdaje, żaden teatr w Polsce. 14 listopada to nie był incydent. Nie chciałbym za dużo mówić o całej sytuacji, bo to spotkanie zostało wymyślone w taki sposób, by dać głos twórcom, i szanuję tę decyzję. Myślę, że gdybyśmy mieli rozmawiać o powodach naszej decyzji, powinni być tutaj ci wszyscy, których ta sprawa dotyczy, czyli dwieście osób pracujących w Starym Teatrze. Ponieważ sprawa dotyczy również ludzi, którzy nie byli bezpośrednio związani ze spektaklem. Dużo dzisiaj mówiliście o odpowiedzialności aktorów, do których mam duży szacunek. Myślę, że nasza decyzja wzięła się również

z odpowiedzialności, odpowiedzialności za ten zespół, któremu szefujemy od roku. I może ta decyzja była w części podyktowana tym, o czym tu była mowa, czyli strachem. Ale przyczyny są bardziej skomplikowane. Nie chciałbym też w tym spotkaniu ujawniać wszystkich rzeczy, które wokół tego spektaklu się działy, ponieważ niektóre z nich są intymnymi procesami, które wydarzyły się na próbach i których nie powinienem zdradzać. Odczuwam pewną stratę z powodu tego spektaklu, dlatego chcieliśmy, żeby on został zawieszony, a nie odwołany. Dzisiejsze zdarzenie jest dla mnie w jakiś sposób ważne, cieszę się, że twórcy mogli opowiedzieć o tym, co przeniosło się w do przestrzeni medialnej, stając się informacją bardzo daleką od prawdy. Tutaj, myślę, do tej prawdy się zbliżyliśmy. […]

MARCIN CECKO (głos z widowni): Chciałbym zadać pytanie, które właściwie nie wymaga odpowiedzi, nie o nią chodzi. Pytanie brzmi: co jest teraz? Z czym zostajemy? Wspominałeś, Oliverze, że odbiera ci się prawo do mówienia o pewnych sprawach, ponieważ jesteś skądinąd. Odwróciłbym to. Ty właśnie możesz mówić o tych rzeczach, ponieważ jesteś skądinąd, zaraz opuścisz to miejsce i wyjedziesz. A my zostajemy z tym wszystkim. Wiemy kilka rzeczy. Wiemy, oczywiście, że w naszym społeczeństwie antysemityzm jest bardzo silnym mechanizmem i że jest to mechanizm w pewnym sensie uniwersalny, dlatego że można go stosować do innych wykluczeń. Wiemy też po tej dyskusji, że nie możemy mówić do siebie i o sobie szczerze. Wy, aktorzy i dramaturdzy, nie możecie mówić w niej szczerze, ponieważ jesteście w jakiś sposób włączeni, uwikłani w instytucję, inne rzeczy są zbyt prywatne, żeby mówić je publicznie, pewne rzeczy z prób są nie do pokazania albo mogą ulec manipulacji, której pośrednim efektem jest to spotkanie, więc nie możemy rzetelnie zbierać informacji o tym spektaklu, który się nie wydarzył. Miałem takie wrażenie po tych wszystkich skandalach w listopadzie, że stało się tak, jakbyśmy bardzo zmądrzeli. Pojawiło się wiele mądrych i interesujących tekstów – przykładem jest tekst Grzegorza Niziołka o całej sytuacji, który ukazał się w „Dwutygodniku.com". To są wnikliwe teksty, z którymi można dyskutować, o których można myśleć i rozmawiać. Tylko – co one tak naprawdę wnoszą do naszego życia kulturalnego, do praktyki? To pytanie, które zadaję nam jako krytykom, artystom, naukowcom. Co z tego rzeczywiście się przenosi i zmienia rzeczywistość?

W pewnym momencie tej dyskusji zobaczyłem, że wszyscy trochę się zapadliśmy – i my na widowni, czując, że jest jakaś dziwna, ciężka atmosfera, i wy też jesteście zmęczeni tą rozmową, wyciąganiem z siebie rzeczy, które możecie powiedzieć, których nie możecie powiedzieć. Są prawie wszystkie strony sporu, prócz „Dziennika Polskiego"; każdy chce mówić, a jednak grzęźniecie, i my grzęźniemy. Dlatego chciałem nazwać ten moment pytaniem – co to jest teraz i z czym my zostajemy?

OLIVER FRLJIĆ: Mogę tylko zacytować Różę Luksemburg: czasami ciąg klęsk przygotowuje wielkie zwycięstwo. ■