

Teatr po *Klątwie*.

Z dyrektorami Teatru Powszechnego w Warszawie
Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztabowskim
rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Teatr po *Kłątwie*.

**Z dyrektorami Teatru Powszechnego w Warszawie
Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztabowskim
rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil**

Agata Adamiecka-Sitek: Czy zapraszając reżysera Olivera Frljicia do współpracy, liczyliście się z tym, że ten spektakl zmieni nieodwracalnie waszą instytucję? Że Teatr Powszechny po *Kłątwie* [premiera 18 lutego 2017] to będzie już inne miejsce?

Paweł Łysak: Sytuacje kryzysowe bywają niszczące, ale ja mam poczucie, że częściej konsolidują teatr i zespół. Ekstremalne doświadczenia uświadamiają ludziom, kim są i gdzie są – czy i jak potrafią być razem. W jakiej sprawie potrafią współdziałać. Kiedy taki trudny, ryzykowny proces prowadzi na dodatek do powstania dobrego przedstawienia, które ma prawdziwe społeczne oddziaływanie – czego oczywiście nigdy nie można zagwarantować – może on być szczególnie budujący, przełomowy. Niezwykle ważnym momentem w budowaniu podstaw instytucji takiej jak teatr – złożonej i różnorodnej struktury z wielkim zespołem ludzi o różnych poglądach i czasem sprzecznych interesach – jest wyznaczenie celu, do którego wszyscy będą dążyć. Mocnego, wymagającego decyzji o faktycznym zaangażowaniu. Celu, o który trzeba i warto walczyć, dla którego warto ryzykować. Mieliśmy z Pawłem Sztabowskim poczucie, że odkąd objęliśmy Teatr Powszechny w 2014 roku, takiego radykalnego celu przed sobą i zespołem jeszcze nie postawiliśmy. Wiedzieliśmy, że teatr krytyczny i zaangażowany społecznie, jaki jest dziś w Polsce niezbędny, wymaga mocniejszych środków, bardziej radykalnych działań, spektakli silniej uderzających w tabu, naruszających konsensus, antagonizujących. Ale mieliśmy też poczucie, że potrzebujemy na to czasu. Chcieliśmy uniknąć problemów, które mogliśmy obserwować w Starym Teatrze w Krakowie, kiedy dyrekcję objął Jan Klata. Tam bardzo szybko otwarte zostały wszystkie fronty, zaczęło się od ostrej konfrontacji z publicznością, z zespołem, z mediami. Padły deklaracje o rewolucji, prowokacyjne zapowiedzi radykalnej zmiany. Jan Klata w efekcie osiągnął zwycięstwo, my jednak postawiliśmy na proces ewolucyjny.

Nasza strategia była więc inna. Chodziło nam o zjednoczenie zespołu z nowymi aktorami – co się zresztą ostatecznie udało tylko w niewielkim stopniu i stary zespół w dużej mierze został wymieniony, ale działo się to jednak na drodze ewolucji. Podjęliśmy działania integrujące teatr z dzielnicą, projekty społeczne, działania wspólnotowe, jak Ogród Powszechny zagospodarowujący miejsce wokół teatru i przekształcający je w przestrzeń wspólną, w której możliwe są różne działania pozwalające ludziom na różne formy bycia razem, praktykowania wspólnotowości. Niektórzy zresztą dość lekceważąco i z pewną kpiną traktowali tę naszą

„ogródkową wspólnotowość”, ale dla nas to było ważne, także jako część świadomej strategii budowania fundamentu pod mocniejsze działania.

Oczywiście ważny był dla nas klimat wokół teatru, ale naprawdę zasadnicze było zbudowanie zaufania wewnątrz instytucji. Jeśli tego nie ma, nie ma sensu podchodzić do żadnej ryzykownej sytuacji, bo instytucja może zostać rozerwana siłami odśrodkowymi. Wszystkie stłumione konflikty natychmiast znajdują przełożenie na ten kryzys i gwałtownie eskalują. My dość długo się docieraliśmy.

Paweł Sztabowski: Przez pewien czas było tak, że z każdego kolejnego spektaklu, który był u nas w próbach, odchodzili aktorzy, składali role. Nie odpowiadały im światopoglądowo, estetycznie, nie satysfakcjonowały ich ambicji. Wielu po prostu nie chciało się z nami pracować. Doszło do tego, że ogłosiliśmy, że nie będziemy respektować niepisanego, ale powszechnie przestrzeganego prawa, że aktor może raz w sezonie złożyć rolę. I to były też przyczyny niektórych rozstań i odejść z teatru. Mieliliśmy nadzieję, że uda nam się połączyć stary zespół teatru i nowych aktorów, ale przyznać trzeba, że to się nie powiodło. Ze starego zespołu zostało w tej chwili kilka osób. Ale powiedzmy to od razu: z zespołu pracującego nad *Kłątwa* nikt nie odszedł, choć możliwość rezygnacji na każdym etapie pracy jest zasadą w teatrze Frljicia i byłaby przyjęta z pełnym zrozumieniem.

P. Ł.: To jest kwestia postaw tych konkretnych aktorów, ale jestem przekonany, że też procesu konsolidacji, o którym mówimy. Podobnie zresztą działa to w odniesieniu do zespołu technicznego i administracyjnego teatru, do wszystkich jego pracowników. Do premiery *Kłątwy* doszło bez przeszkód, mimo że z pewnością wielu pracowników teatru mogło być zbulwersowanych, może nawet głęboko oburzonych niektórymi scenami. Szanujemy poglądy pracujących w teatrze osób, które są bardzo różne, nie brakuje ludzi o prawicowych, zdecydowanie konserwatywnych przekonaniach, o czym zresztą swobodnie od zawsze rozmawiamy, po premierze *Kłątwy* z jeszcze większą intensywnością.

P. Sz.: Mieliliśmy oczywiście jasność, kogo zapraszamy do współpracy. Zresztą w Polsce trudno jej nie mieć po wcześniejszych skandalach i konfliktach, które wiązały się z pracą Olivera. Ale też mieliśmy poczucie, że teatr jest już na ten krok gotowy.

Rok temu pokazywaliśmy tu spektakl *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* – głośne, kontrowersyjne, polityczne, ale też silnie zwrócone ku wewnątrzteatralnym mechanizmom przedstawienia Olivera. Zaprośmy wtedy zespół, napisaliśmy do wszystkich aktorów, że zależy nam na tym, żeby zobaczyli ten spektakl, bo jest to reżyser, który będzie u nas pracować. Rozmawialiśmy też z aktorami na etapie formowania obsady *Kłątwy*, oczywiście zachęcając ich do udziału, ale też upewniając się, że wiedzą, na jaki rodzaj pracy się decydują. Ostatecznie aktorzy bardzo silnie zidentyfikowali się z tą pracą. I kiedy mieliśmy tu pewien moment konsternacji, czy dopuszczać do premiery – bo oczywiście domyślaliśmy się, że może rozpętać się burza, że to będzie skrajnie trudne, a konsekwencje mogą być dla instytucji niebezpieczne – to z zespołu aktorskiego padały zdecydowane głosy za pójściem do końca. Nie wiem, czy wszyscy, ale na pewno część z aktorów miała głęboką wiarę, że to jest warte takiego ryzyka. Także ich osobistego.

Marta Keil.: Byliście gotowi na to, że przestrzeń spotkania i dialogu, którą tu budowaliście, zmieni się po tym spektaklu w zaminowane pole? Że nie będzie powrotu do miękkich strategii?

P. Ł.: Do pewnego stopnia oczywiście tak, choć nie będę udawał, że wszystko przewidzieliśmy i na wszystko byliśmy gotowi. Obawiałem się nie tyle o to, że teatr straci swoje wypracowane miejsce w przestrzeni publicznej, bo tu zakładaliśmy – jak mówiłem – ewolucję i pewną radykalizację. Obawiałem się bardziej o to, czy wytrzyma ten fundament zaufania i gotowość wspólnej pracy. Czy instytucja nie pęknie od środka, mimo całej włożonej w jej konsolidację energii. Ale też zdawałem sobie sprawę, że antagonizująca strategia Olivera nie jest prowokacją dla prowokacji, tylko że ma służyć przesunięciu buksującej w miejscu debaty publicznej na inny poziom. Wytworzone na scenie ciśnienie, atak na sfery, które na mocy niepisanej umowy społecznej są nienaruszalne i respektowane nawet przez tych, którzy na poziomie świadomości zachowują wobec pozycji Kościoła katolickiego w naszym kraju postawę głęboko krytyczną – wszystko to ma być siłą, która toruje przejście, rozbija szklany klosz narzuconych nam ograniczeń, w tym wypadku ograniczeń krytyki wszechpotężnej instytucji Kościoła, która determinuje naszą politykę i rości sobie prawo do wyznaczania zakresu wolności wszystkim, nie tylko wierzącym. Byliśmy przekonani, że po ośmiu latach rządów Platformy Obywatelskiej z jej konsekwentnym, choć nie tak ostentacyjnym sojuszem z Kościołem i nieustannymi ustępstwami na jego rzecz, w obliczu konserwatywnej rewolucji Prawa i Sprawiedliwości dyskusja o pozycji Kościoła w polskim społeczeństwie, o jego władzy, skrajnych nadużyciach moralnych i finansowych, eskalujących roszczeniach do zawłaszczania kolejnych przestrzeni musi zostać pchnięta na inne tory. Że taka terapia szokowa jest nam jako społeczeństwu niezbędna.

M. K.: Macie poczucie, że tak się stało? Czy teraz, po tych kilku bardzo trudnych miesiącach od premiery, kiedy stawiliście czoła fali nienawiści i agresji, przetrwaliście krytykę ze strony ministra kultury i wielu polityków, powtarzające się napaści i w końcu kilkudniowe oblężenie teatru przez prawicowych ekstremistów, macie poczucie, że spektakl spowodował jakiś wyłom w ograniczeniach debaty publicznej w Polsce?

P. Ł.: Powtarzam już od czasu Kongresu Kultury, oddolnie zorganizowanego w październiku 2016 roku przez środowiska twórcze, że żyjemy w czasach, w których przedstawiony jest bardzo mocny projekt konserwatywny z wartościami, za które ludzie mieszkający w tym kraju oddawali życie: rodzina, Bóg, ojczyzna, i tak dalej. Po tej stronie jest bardzo klarowny, jasny system, po drugiej natomiast takiego systemu nie ma. Tu propozycja jest rozproszona w rozległy archipelag idei i środowisk. Innym problemem jest to, że nosicielami idei – nazwijmy to lewicowo-demokratycznych i emancypacyjnych – są raczej elity, mocno oderwane od reszty społeczeństwa. Po przeciwnej stronie wszyscy zgodzili co do pewnych spraw, po naszej mamy natomiast dużo walk grup różnych interesów. To jedna z przyczyn, dla której spektakl Frlijicia nie stał się dla nas zasobem do wykorzystania.

P. Sz: Edwin Bendyk niezwykle trafnie nazwał naszą *Kłatwę* wystrzałem z Aurory. Pytanie brzmi, co my wszyscy z tym zrobimy.

P. Ł.: Wystrzał z Aurory wystrzałem z Aurory, ale gdzie są tutaj rewolucjoniści? Wypijają kawę, porozmawiają, pochwalą i tyle. Ja się na przykład zastanawiałem, na ile ten spektakl może być takim wystrzałem z Aurory dla opozycji.

A. A-S.: Ale by tak się stało, musielibyśmy mieć w tym kraju realną niekatolicką opozycję. A ona jest na poziomie kilku procent poparcia. Przy czym spektakl Frljicia celowo przekracza porządek racjonalnej debaty. Ten spektakl bardzo trudno wykorzystać do konstruktywnego budowania jakiegoś ruchu społecznego. Jest on raczej opowieścią o paraliżującym, destrukcyjnym doświadczeniu polskiego społeczeństwa poddanego przemocy symbolicznej ze strony wszechwładnej instytucji Kościoła katolickiego. To spektakl o społeczeństwie molestowanych dzieci, przy czym pedofilia jest tu nie tylko realnym problemem społecznym w postaci seksualnych przestępstw księży, ale przede wszystkim powszechnym mechanizmem kulturowym. Zanim wejdziemy w jakąkolwiek niezależność, zyskamy krytyczne narzędzia umożliwiające nam obronę podmiotowości, już na drodze katolickiej edukacji jesteśmy bardzo głęboko zanurzeni w nauce o naszej grzesznej cielesności. Wszyscy jesteśmy molestowanymi dziećmi! Wszyscy jesteśmy infantylizowani i brutalnie podporządkowywani przez tę obsesyjnie zainteresowaną seksualnością instytucję. Tę sytuację przedstawia *Kłątwa*, uruchamiając – co zrozumiałe – skrajne reakcje.

P. Ł.: Ale jednocześnie u podstaw takiego spektaklu leżą wartości: potrzeba świeckiego państwa, swobody wypowiedzi artystycznej, wreszcie to, co nazwano pedagogiką wstydu, a co jest jakimś mechanizmem samooczyszczenia albo samooskarżenia. Te elementy też mogą być podstawą jakiegoś nowego systemu wartości.

M. K.: Tak, ale tutaj jesteśmy chyba krok wcześniej – na etapie, w którym musimy wykonać gest zerwania, uwolnienia się, buntu, by dopiero to, o czym mówisz, stało się możliwe. Musimy uwolnić przestrzeń publiczną z opresji, by móc zagospodarować ją konstruktywnie. Wydaje mi się, że ta praca jest jeszcze daleko przed nami. Nie wystarczy ściąć krzyż — pozostaje przecież kolejna, obezwładniająca ideologia nacjonalistycznego państwa, czego symbolem jest w spektaklu ogromny orzeł w koronie, przed którym klękają aktorzy. Ten obraz zamyka spektakl. Dlatego jest to tak potwornie przygnębiające przedstawienie. Pokazuje też, że nie mamy w ręku konstruktywnej propozycji, że jeszcze nie potrafimy jej sformułować, ale jednocześnie otwiera rozmowę na ten temat, nawet jeśli jest to otwarcie za pomocą dynamitu.

P. Sz.: Tak, wiedzieliśmy, co znaczy taki dynamit podłożony pod sferę publiczną, pamiętając doświadczenie *Golgoty Picnik* na sam koniec naszej dyrekcji w Teatrze Polskim w Bydgoszczy.

P. Ł.: Jeszcze przed tym, co działo się w Bydgoszczy w ramach społecznej akcji „Golgota Piknik. Zrób to sam”, powstał pomysł, żeby cały spektakl Rodrigo Garcii przenieść na scenę Teatru Polskiego w Bydgoszczy i tam pokazać go festiwalowej publiczności. Przyjąłem tę propozycję dyrektora Merczyńskiego i informacja o tym na chwilę

pojawiła się na stronie festiwalu. Natychmiast gruchnął protest, zaczęły nas zalewać wiadomości pełne oburzenia i hejtu. Teatr stanął w sytuacji obłączenia. Okazało się jednak, że reżyser ostatecznie nie zaakceptował tego rozwiązania i odmówił przeniesienia pokazu spektaklu do nas – na prowincjonalną scenę. Niemniej, pierwsze uderzenie poszło wtedy na nasz teatr.

Jeśli mówimy o doświadczeniach, które jakoś zapracowały na naszą świadomość i strategię wobec premiery *Kłątwy*, to dla mnie ważnym punktem odniesienia jest to, czego doświadczyłem po premierze *Shopping and Fucking*. Rzecz dotyczyła wtedy tabu obyczajowego, ale w tamtym czasie przekroczenie związane z tym spektaklem było jakoś wstrząsające. Dla mnie osobiście na tamtym etapie było to równie trudne, jak sytuacja, w jakiej się teraz znajdujemy. Reakcje widzów bywały gwałtowne, ludzie przerywali spektakle, wychodzili przez scenę, krzycząc, Rafałowi Mohrowi jeden z widzów rozbił nos, popychając go na ścianę, Maria Seweryn została opluta. Dyrekcja TR Warszawa, mimo że to był spektakl gościnny, również miała z tego powodu problemy. To było traumatyczne. Jeszcze inna, ale także trudna sytuacja bardzo ostrej krytyki i ataków wiązała się z premierą *Oczyszczonych* w Poznaniu.

A. A-S.: Rozumiem, że te wszystkie sytuacje zapracowały na waszą dzisiejszą postawę. Chciałabym, żebyście opowiedzieli – krok po kroku – jak się przygotowaliście do tego, o czym wiedzieliście, że nastąpi. Jak się to robi, żeby uzyskać taką spójność zespołu i takie wsparcie, a w każdym razie lojalność wszystkich pracowników.

P.Ł.: Muszę to powiedzieć wprost, choć może nie zabrzmí to specjalnie skromnie: podstawowe jest to, że przez te dwa i pół roku ludzie zobaczyli, kim my jesteśmy, jakimi jesteśmy ludźmi. I nam zaufali.

P.Sz.: Bardzo ważne było także to, że jednak w teatrze powstało wcześniej kilka odważnych, mocnych spektakli, które także dla części zespołu wiązały się z przesunięciem granic czy sforsowaniem pewnych barier, głównie obyczajowych – *Szczury* i *Wściekłość* w reżyserii Mai Kleczewskiej, *Księgi Jakubowe* Eweliny Marciniak. Te przedstawienia wzbudziły wewnętrzne kontrowersje, rozmawiało się o nich w teatrze, było to jakoś wspólnie przepracowywane. Gdybyśmy wystartowali tu z takim spektaklem jak *Kłątwa*, na pewno nie doszłoby do premiery albo teatr posypałby się tuż po premierze i nie byłibyśmy w stanie utrzymać przedstawienia w repertuarze, grać go, mimo tak dużej i ciągle narastającej presji ze strony radykalnych prawicowych środowisk, którym otwarcie sprzyjają przecież władze państwowe. Od razu też przyznajmy, że jest to możliwe także dzięki doskonałej postawie władz lokalnych. Warszawski Ratusz, który jest organizatorem teatru, stanął twardo i konsekwentnie po stronie autonomii sztuki i wolności słowa.

P. Ł.: Tak, to jest decydujące. Jeszcze do tego wrócę, ale chciałbym najpierw powiedzieć o rzeczy dla mnie fundamentalnej, związanej z samym teatrem i zespołem. Obserwuję całe życie, że jest w teatrze coś, co nazwałbym – nie wiem – kamieniem filozoficznym: to jest po prostu wiara w teatr, przekonanie, że on jest w społeczeństwie potrzebny. Jeśli w zespole jest ten rodzaj etosu, jeśli ludzie widzą, że nie chodzi tu wyłącznie o jakieś partykularne interesy, kariery, profity – choć oczywiście

o nie zawsze też jakoś chodzi, nie ma co idealizować – ale jeśli jest wspólna sprawa i ona jest najważniejsza – ludzie za tym idą. Da się ich w ten sposób poprowadzić. To jest moje fundamentalne doświadczenie. Taką wiarę w teatr najczęściej mają w sobie aktorzy. Ale da się też tę wiarę zaszczyć w całym zespole. To wymaga szczerości, oddania, otwarcia, rezygnacji z rozgrywania. Oczywiście w teatrze repertuarowym jest hierarchia i są dość sztywne relacje władzy, ale to nie musi oznaczać ani przemocy, ani manipulacji, ani cynizmu.

P. Sz.: Przykład: po tym, jak posypały się oskarżenia i ruszyło postępowanie prokuratorskie po prezentacji w Bydgoszczy spektaklu Frljicia *Nasza przemoc, wasza przemoc*, podeszli do mnie w bufecie montażyści z pytaniem, czy my się nie boimy, bo to jest przecież ten reżyser, który ma u nas za chwilę pracować. Odpowiedziałem, że tak, boimy się. Że on używa kontrowersyjnego języka i porusza tematy, które są dla społeczeństwa najtrudniejsze i że po tej premierze możemy być w sytuacji kryzysowej. Ale musimy się do tego dobrze przygotować i być gotowi na różne scenariusze. To była pierwsza z wielu rozmów, jakie towarzyszyły tej pracy. Zawsze stawialiśmy sprawy otwarcie, nigdy nie unikaliśmy dyskusji – ani o teatrze, ani o problemach społecznych i politycznych, do których odnoszą się tworzone tu spektakle. Trzeba przyznać, że *Kłątwa* wywołała w tym obszarze wielkie wzmożenie. Generalnie mam poczucie, że ten spektakl bardzo nas zbliżył, otworzył przestrzeń intensywnej komunikacji, zaangażowania, ale też troski o siebie.

P. Ł.: Po serii takich spotkań i rozmów nieformalnych, jakoś spontanicznie wywoływanych, zwołaliśmy zebranie całego zespołu – wszystkich ludzi pracujących w teatrze, włączając w to oczywiście realizatorów *Kłątwy*. To było na tydzień przed premierą. Opowiedziałem o przedstawieniu, o jego politycznym wymiarze i że naszym zdaniem krytyczne ostrze skierowane jest tu przeciw instytucji Kościoła katolickiego, a nie przeciw religii, że prowokacja jest tu świadomym i zdaniem twórców niezbędnym środkiem. Powiedziałem też, że jest jasne, że nie wszyscy muszą podzielać takie poglądy, podobnie jak nie wszyscy zgadzają się z naszą generalną linią programową i polityczną. Mówiłem zresztą o tym nie pierwszy raz, staram się to powtarzać przy wszystkich okazjach, kiedy rozmawiamy o polityce i pozycjach ideologicznych. W miejscu takim, jak teatr publiczny w oczywisty sposób musi istnieć różnorodność światopoglądowa wśród pracowników, najlepiej jest, kiedy pracownicy mogą swobodnie o tym rozmawiać. Tym razem ogłosiliśmy, że jeśli ktoś z jakichkolwiek powodów nie chce pracować przy tym spektaklu – niezależnie od tego, na czym miałyby polegać jego prace – nie musi tego robić. Wystarczy, że zgłosi nam, że chce zostać wyłączony i zostanie wyłączony bez żadnych konsekwencji.

A. A-S.: To sytuacja zupełnie wyjątkowa w teatrze repertuarowym.

P. Ł.: No, mieliśmy też poczucie wyjątkowości tego spektaklu i to rozwiązywanie wydawało nam się tu niezbędne.

A. A-S.: Mam wrażenie, że to posunięcie otwarcie podkopuje obowiązujący w teatrze repertuarowym etos pracy opierający się na tym, że jest się zawsze do dyspozycji, na właściwym miejscu, które wynika

z jasnego podziału ról i zawodowej specjalizacji, i zawsze jest się gotowym do zaoferowania swoich fachowych umiejętności, wypełnienia zadania. Jestem tu po to, żeby wykonać moją pracę, niezależnie od okoliczności – tak bym określiła tą pożądaną postawę. Można to też oddać w kategoriach rzemiosła. To rzemiosło, ta zawodowa sprawność i pełna gotowość do stania się właściwym narzędziem w rękach reżysera-debiurka, czy choćby odpowiednim trybikiem w profesjonalnie działającej teatralnej maszynierii, mają być podstawą nieustannie fetyszyzowanej w dyskursie o teatrze repertuarowym zespołowości.

P. Ł.: Mnie się właśnie wydaje, że ten rodzaj etosu można zastąpić zaangażowaniem w sprawę, o którym starałem się już opowiedzieć. Ono ma dużo bardziej podmiotowy charakter, wymaga akceptacji społecznej roli teatru, ale już niekoniecznie utożsamiania się z konkretnym politycznym czy ideologicznym przekazem każdego granego w teatrze przedstawienia. Ale to w żadnym razie – powtórzę – nie oznacza zniesienia hierarchii, także w wymiarze konkretnej odpowiedzialności za decyzje, obowiązku zapewnienia bezpieczeństwa osobistego ludziom, stabilności i ciągłości ich pracy. To zadanie, które zawsze spoczywa na dyrektorzach. Będę się jednak upierał, że tu nadal pozostaje wiele miejsca na podmiotowość, miejsca, które w polskim teatrze pozostaje często niezagospodarowane. Trzeba tu od razu powiedzieć, że z pracy przy *Kłątwie* nikt nie zrezygnował. Jedna osoba z obsługi widowni zgłosiła, że nie chce pracować na sali, nie chce oglądać przedstawienia, ale może pracować na innych stanowiskach – i tak się dzieje.

P. Sz.: Na spotkaniu zespołu tydzień przed premierą analizowaliśmy także wszelkie konsekwencje, które mogą nam grozić – od prawnych przez administracyjne, po społeczne i ekonomiczne. Rozmawialiśmy o kryzysowych scenariuszach na wypadek przerwania spektaklu, wtargnięcia kogoś na scenę, sytuacji bezpośredniego zagrożenia. Ustaliliśmy, że dyrektorzy będą na każdym przedstawieniu, że będą też pracownicy z każdego działu. Ustaliliśmy, że wszyscy zachowujemy szczególną czujność. Zdecydowaliśmy się na zgłaszanie policji potencjalnego zagrożenia, a także na wynajęcie ochrony. Mieliśmy poczucie, że zapewnienie bezpieczeństwa aktorom i widzom jest najważniejsze. Umówiliśmy się też, że jeśli sytuacja zacznie się robić zbyt trudna dla aktorów, będą próby przerwania spektaklu, uniemożliwiające im dalsze granie, wszyscy wychodzimy na scenę i staramy się wejść z protestującymi w rozmowę. To strategia Bread and Puppet Theatre: nie tłumić protestu, nie ignorować, nie interweniować, nie wypraszać protestujących z sali, tylko dążyć do rozmowy.

W czasie tego spotkania z zespołem ludzie się bardzo otworzyli, opowiadali o swoich niepokojach, konkretnie i rzeczowo – że zabiorą nam dotację, że naślą kontrolę. Padły też otwarcie komentarze na temat spektaklu, czasem mocno krytyczne, na przykład, że scena z figurą papieża jest zbyt drastyczna, że to nie powinno mieć miejsca w teatrze, że to za grubo, zbyt boleśnie. Rozmawialiśmy o tym. To była bardzo podmiotowa sytuacja, choć nie naruszała przecież podstawowych zasad teatru – wiadomo, że decyzja była w naszych rękach. Ale wszyscy usłyszeli nasze argumenty, mogli wyrazić swoje zdanie, zapytać o wszystko, zdecydować, czy chcą w tym uczestniczyć.

A. A-S.: W rozmowach z pracownikami teatru spoza zespołu aktorskiego, które przeprowadziłam, pojawiło się także inne stanowisko. Chodzi o to, że ludzie pracowali nad tym spektaklem wiele tygodni przed premierą bez żadnej wiedzy o tym, w którą stronę i jak daleko to pójdzie. Tymczasem spektakl okazał się dla nich szokująco radykalny. Pracowali przy czymś, co nie tylko łamało tabu kulturowe, ale także wprost wchodziło w przestrzeń bluźnierstwa i ciężkiego grzechu, o czym zresztą skwapliwie pouczono ich w ich kościołach, kiedy tuż po premierze wybuchł skandal. W ramach struktury instytucjonalnej, w ramach swoich obowiązków, wykonywali coś, co stało w sprzeczności z ich poczuciem moralności, a ich pozycja była całkowicie niepodmiotowa. Przyczynili się do powstania tego spektaklu, więc uczestniczyli w bluźnierstwie i grzechu – to jest poczucie, z którym pozostali. I choć reżyser i jego zespół wpisali w przedstawienie krytyczny dyskurs o obecnej w instytucji teatru strukturalnej przemocy, ten obszar pozostał całkowicie niewyświetlony.

P. Ł.: Pokazujesz teraz sytuację, w której pracownicy instytucji przez długi czas nie byli poinformowani o tym, w jakim kierunku zmierza ten spektakl. My też nie do końca mogliśmy mieć pełnej wiedzy, myślę, że dyrektorzy nie powinni ingerować w proces twórczy.

M. K.: Tu pojawia się pytanie, czy upodmiotowienie wszystkich pracowników jest możliwe w ramach struktury teatru instytucjonalnego — bo moim zdaniem nie. Gdyby Oliver pracował nad *Kłątwa* w jakimś kolektywie, sytuacja byłaby inna — wszyscy od początku świadomie uczestniczyliby w tym procesie.

P. Ł.: Co z tym robić? Nie ma sposobu. Jest struktura służbowa i tyle. Rozumiem, że sytuacja, w której robimy zebranie, na którym wydajemy jasny komunikat: jeżeli ktokolwiek ma z tym kłopot, nie ma obowiązku pracować przy tym spektaklu, jest otwierająca. Pracownik dostaje jasną informację, że może odmówić pracy, nie obawiając się żadnych represji z mojej strony. Po prostu przy tym spektaklu zostanie zastąpiony przez kogoś innego. Natomiast na to, że ktoś pracuje w instytucji, która decyduje się realizować takie spektakle, nie ma sposobu. Można jedynie powiedzieć: dziękuję, odmawiam pracy, rezygnuję.

P. Sz.: Ja mam poczucie, że tym co Olivera interesowało w momencie rozpoczęcia pracy, była struktura teatralnej instytucji. Ale tym razem podjął pewną grę, która tak naprawdę nie znalazła przeciwnika. Zakładał, że aktorzy powiedzą nie, że my powiemy nie, a wszędzie trafiał na akceptację. Jedna strona przyjęła jakąś strategię, a druga ją trochę rozbroiła. Natomiast przez to, że jednak doszło do premiery, że spotkała się ona z tak silnym odzewem społecznym, temat instytucji okazał się marginalny. Zasadnicza okazała się krytyka Kościoła katolickiego jako superprzemocowej instytucji.

P. Ł.: Nie mam wątpliwości, że w tej sytuacji my sami jako dyrektorzy teatru także zostaliśmy poddani pewnej instrumentalizacji. Ale też świadomie ją przyjęliśmy. Od początku wiedzieliśmy, że zapraszamy reżysera, którego strategia pracy polega na bardzo inteligentnej, głębokiej manipulacji. Zresztą, gdyby iść tym tropem, to tak naprawdę dyrektor teatru jest zawsze mniej lub bardziej zinstrumentalizowany. Jego rolą jest

dawanie przestrzeni artystom, im więcej się tej przestrzeni da, tym lepiej się spełnia swoją funkcję. Jest się w pewien sposób „na usługach”. Ale z drugiej strony oczywiście masz rację: prowadzenie teatru jest też jakimś projektem. Zawsze odwołuję się w tym przypadku do Josepha Beuysa i jego koncepcji rzeźby społecznej. Nie robimy tego teatru tylko po to, by robić teatr, ale by w jakiś sposób oddziaływać na rzeczywistość. I teraz jest pytanie o to, na ile *Kłątwa* takie projektowane przez nas działanie wzmacnia, a na ile ucina debatę. Jesteśmy teatrem dialogu i dyskusji, a w przypadku tego spektaklu powstaje pytanie, na ile my tę debatę radykalizujemy, na ile wywracamy stolik i mówimy, że dialog wystartuje z zupełnie innej pozycji. I to oczywiście jest problem.

A. A-S.: Wróćmy jeszcze do kwestii relacji z organizatorem, które w sytuacji podejmowania radykalnych działań zawsze są newralgiczne. Już podkreślaliście, że władze Warszawy zachowały się wobec całej tej sytuacji znakomicie. Pracowaliście na to w jakiś szczególny sposób?

P. Ł.: Wiedzieliśmy oczywiście, że sprzyja nam sytuacja polityczna. Że władze Warszawy stając twardo przeciwko nam, będą musiały znaleźć się po tej samej stronie barykady, co PiS, który oczywiście natychmiast wszczął larum na temat szarganych świętości i obrażania narodu. Ale jedynym strategicznym ruchem z naszej strony było poinformowanie odpowiednich urzędników o tym, że w naszym teatrze przygotowywane jest przedstawienie, które z pewnością wywoła silne społeczne reakcje. Nie chcieliśmy zaskakiwać organizatora, lepiej było od razu zagrać w otwarte karty i pozwolić przygotować się wszystkim do zajęcia stanowiska.

P. Sz.: Po spektaklu w prawicowych mediach nieustannie powtarzano argumenty, że taka sztuka nie ma prawa korzystać z publicznego finansowania. To są otwarte wezwania do cenzury ekonomicznej, a ludzi, którzy je wypowiadają, nawet nie mają świadomości, że występują za całkowitą likwidacją zapisanej w Konstytucji RP wolności ekspresji artystycznej. Niestety, do tych głosów przyłączył się minister kultury Piotr Gliński i sam dopuścił się ostantacyjnego aktu takiej cenzury, odbierając wbrew wcześniej podpisanej umowie dotację Malcie, bo jednym kuratorów tego festiwalu jest Oliver Frlić.

P. Ł.: Prezydent Warszawy Hanna Gronkiewicz-Waltz powiedziała natomiast jasno, że miasto nie ma narzędzi umożliwiających cenzurę i nie chce ich mieć, bo teatr jest autonomiczną instytucją, a jeżeli są jakiegokolwiek zastrzeżenia do spektaklu, to jedyną możliwością prawną jest pójście do sądu, w myśl zasady, że wolność artystyczna kończy się tam, gdzie zaczyna się kodeks karny. Natomiast w środowiskach prawicowych dominuje zupełnie inna postawa wynikająca, jak mi się wydaje, z odejścia od demokracji obywatelskiej na rzecz tego, co kiedyś dawno zostało nazwane „szarpnięciem cugli” — a więc założenia, że powinien być jakiś gospodarz, który wszystko jednym gestem uporządkuje. Jest więc po tamtej stronie oczekiwanie, że będzie ktoś ważny, kto będzie decydował o tym, co jest dopuszczalne, a co nie. Pragnienie wodza, cenzora. Bardzo groźne.

M. K...: A jaka była wasza strategia prawna, bo starannie to prześleliście, jak można sądzić po komunikacie, który wisi na stronie

internetowej teatru, w kasie i który powtarzany jest przy przyjmowaniu rezerwacji: „Spektakl przeznaczony tylko dla widzów dorosłych. Zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne. Wszelkie sceny przedstawione w spektaklu są odzwierciedleniem wyłącznie wizji artystycznej”.

P. Ł.: Spektakle w żadnym teatrze nie mogą naruszać prawa. Jeśli chodzi o zarzuty dotyczące obrazy uczuć religijnych, to w naszym rozumieniu spektakl takich uczuć nie narusza, gdyż nie odnosi się do religii, nie dyskutuje z wiarą, ale uderza w Kościół jako instytucję. Krzyż, który jest ścinany piłą mechaniczną na scenie, jest w tym przypadku znakiem władzy – taki symbol nigdy nie ma w kulturze pojedynczej referencji, a kontekst, w którym jest ustawiony w spektaklu odsyła go do wymiaru politycznej działalności Kościoła katolickiego w Polsce. Poza tym, uczucia religijne nie mogą być naruszone zaocznie, na podstawie relacji. Trzeba być na spektaklu, a zatem kupić bilet i być świadomym, że jest to spektakl kontrowersyjny. Jeśli jestem wrażliwy w tej materii, nie narażam się na obrazę, a jeśli się świadomie narażam, to nie przysługuje mi prawo do skarżenia za to teatru. Taka wykładnia wydaje nam się logiczna.

P. Sz.: Prokuratura wszczęła postępowanie wyjaśniające z urzędu w związku z możliwością obrazy uczuć religijnych (co nie jest przestępstwem ściganym z urzędu) oraz w związku z nawoływaniem do morderstwa. Tego drugiego w spektaklu nie było, bo sami twórcy przeprowadzili analizę prawną ewentualnych skutków takiego działania i wycofali się z tego pomysłu, o czym opowiedzieli widzom. To niezwykle ciekawa konceptualna sytuacja badania natury samego medium teatru i statusu podejmowanych na scenie działań. Nie wiadomo, czy będzie proces. Jeśli będzie, uczestniczący w nim przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości będą musieli bardzo głęboko wniknąć w teorię i materię sztuki; same zapisy prawa tu nie wystarczą. Nie zajmujemy się tym jednak. Naszym zadaniem jest grać to przedstawienie, utrzymać je w repertuarze i oprzeć się wszelkim naciskom zablokowania pracy publicznej instytucji artystycznej. I to będziemy robić. Intensywnie działamy dalej – uczymy się, jak się w Polsce robić teatr po *Kłątwie*.

Abstrakt

Teatr po *Kłątwie*.

Z dyrektorami Teatru Powszechnego w Warszawie Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztabowskim rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil

Rozmowa z dyrektorami Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie została przeprowadzona przez Agatę Adamiecką-Sitek i Martę Keil kilka tygodni po premierze spektaklu *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frlijicia [premiera 18 lutego 2017]. Jej podstawowym założeniem była próba zmapowania sytuacji teatru wobec pełnej napięcia sytuacji towarzyszącej przedstawieniu, gwałtownych protestów ze strony prawicowych mediów oraz „oblężeniu” teatru przez prawicowe bojówki. Szczególnie ważne było dla nas przyjrzenie się konsekwencjom instytucjonalnym, z którymi musieli zmierzyć się dyrektorzy, dotyczące zarówno codziennego funkcjonowania teatru, relacji pracowniczych i kontaktu z widzami, jak i przesilenia dotychczasowej strategii programowej instytucji.