

Kto się boi polskiego teatru?

Paulina Skorupska

spektakl Popieluszko Teatru Polskiego w Bydgoszczy (2012)
fot. Magda Hueckel



Teatru politycznego
władza bała się zawsze,
chyba że akurat
stawał się jej
narzędziem.

2 kwietnia 2012 roku do Teatru Nowego w Zabrzu napływają trzy e-maile wysłane przez oburzonych widzów po obejrzeniu premiery Nieskończonej historii Artura Pałygi w reżyserii Uli Kijak.

22 maja 2012 roku – 12 głosów za, 12 przeciw, 4 wstrzymujące się, 4 radnych nieobecnych podczas głosowania – poznańscy radni odrzucają propozycję zmian w statucie Teatru Ósmego Dnia.

31 maja 2012 roku, 10 dni przed premierą spektaklu Popiełuszko Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk w reżyserii Pawła Łysaka w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, część środowisk prawniczych publikuje oświadczenie, w którym żąda „przeprasiny od autorki [...] oraz dyrekcji Teatru za zamieszczenie tej haniebnej pseudosztuki w repertuarze publicznej instytucji”. Zdarzenia te szybko przedostają się do mediów i prowokują kolejną odśłonę wybuchającej o jakiś czas ogólnopolskiej dyskusji o kulturze, w której coraz częściej pojawia się słowo „cenzura” – używane świadomie i wprost. Nasuwa się pytanie, co jest przyczyną ingerowania w twórczą wolność, komu tak zagraża te-

atr, że trzeba kontrolować formułowane w nim myśli i stosowane środki artystyczne?

Nieskończona historia Artura Pałygi to historia mieszkańców kamienicy, którzy opowiadają o przeciętnym dniu ze swojego życia – składających się na niego powtarzalnych zdarzeniach, codziennych rytuałach, wyuczonych gestach. Zwyczajność przerywa śmierć samotnej kobiety, która skłania bohaterów spektaklu (jej przyjaciółkę, uczennicę, księdza, uczestnika czatów erotycznych...) do chwilowego zatrzymania i refleksji.

Dzień po premierze z maili nadesłanych przez widzów wynika, że przedstawienie obraziło ich uczucia religijne, przekroczyło granice dobrego smaku, aktorzy naruszyli komfort widza, paląc na scenie papierosy, a autorka jednego listu poczuła się oszukana, nie otrzymawszy tego, za co zapłaciła – opis zapowiadający spektakl sugerował w jej opinii coś innego, niż ujrzała na scenie.

Dyrektorzy teatru, Jerzy Makselon i Zbigniew Stryj, zareagowali natychmiast, prosząc twórców o dokonanie zmian w przedstawieniu i sugerując konieczność zorganizowania zamkniętego pokazu dla prezydent Zabrza Małgorzaty Mańki-Szulik, która miałaby zaakceptować spektakl po poprawkach. Jak się okazało, o recenzję władzy kierownictwo teatru zadbało, zanim jeszcze ta zechciała ją wystawić. Prezydent bowiem oświadczyła, że nie przyjdzie oglądać i oceniać przedstawienia. Mimo to dyrekcja podtrzymała swoją decyzję w sprawie zmian i na spotkaniu z twórcami zasugerowała, że jeśli nie zostaną one wprowadzone, spektakl zostanie zdjęty z afisza. Do proponowanych poprawek należały: usunięcie sceny, w której jeden z bohaterów zostaje uderzony w plecy atrapą Biblii; sugestia, by zdanie chóru, przerywające rozmowę na sekszacie: „do +

buzi bierzesz? W pupę bierzesz?”, padało ze sceny jeden raz, a nie było wielokrotnie powtórzone; by chór frazę „Módlmy się” mówił, a nie skandował, oraz by w scenie retrospekcji z młodości księdza nie miał on na sobie stufy, a jego ukochana nie była w ciąży.

W opinii dyrektora zmiany te miały zapobiec utracie części stałych widzów, którzy mogliby poczuć się urażeni spektaklem, a co za tym idzie, nie pojawić się na kolejnych premiach. Tylko czy naprawdę jedyną skuteczną metodą zatrzymania publiczności w miejscowościach z jednym teatrem jest tworzenie sztuki na jej miarę?

Przedstawienia odważne i naruszające tabu realizuje się i prezentuje w wielu miastach Polski, również prowincjonalnych. Jednym z większych wyzwań stojących przed artystami i dyrektorami takich teatrów jest nauczenie lokalnej publiczności przyjmowania wizji świata, której nie zna, rozmawiania o niej, dyskusowania, kłócenia się. Artysta musi być gotowy na jej sprzeciw, szanować go, ale nie może ulegać szantażowi, bo tym samym, z jednej strony, ogranicza swoją wolność, a z drugiej, przeczy kulturotwórczej roli teatru. Tej jednak zabrzańska dyrekcja w swojej instytucji realizować nie chce: gdy twórcy spektaklu nie zgodzili się na zaproponowany przez nią kompromis, a w zamian chcieli zorganizować spotkanie z publicznością, pozwalające na konfrontację poglądów i umożliwiający wyjaśnienie, dlaczego zdecydowali się na takie środki wyrazu, dyrektor zgody nie wyraził – ani na spotkanie, ani na zamieszczenie na stronie internetowej teatru oficjalnej odpowiedzi na opinie widzów. A odpierając zarzuty o serwilizm, formułowane w związku z pomysłem zaproszenia pani prezydent, tłumaczył, że tego typu relacje z władzą mogłyby być rozumiane „jako wynik i wyraz bardzo

dobrej współpracy organizatora z prowadzoną przez niego instytucją artystyczną. [...] Pani prezydent bardzo dobrze «zna miasto», ma znakomite wyczucie społeczne i jest osobą opiniotwórczą”.

Uznanie przez dyrektora teatru opinii urzędnika państwowego o spektaklu jako zasadniczej wydaje się kuriozalne i trudno mieć wątpliwości co do powodów takiej postawy. Strach przed naruszeniem bezpiecznych relacji czy utratą stanowiska prowadzi wielu dyrektorów teatrów do wykonywania konformistycznych gestów. Niepokojące jest, że są oni w stanie uznać siłę władzy i zaakceptować jej, ciągle kojarzącą się z czasem PRL-u, niedemokratyczną pozycję, stwarzającą realne zagrożenie dla wolności twórczej.

Próby zachowania niezależności nadal wymagają od artystów odwagi i gotowości podjęcia ryzyka, ponieważ władzy ciągle ciężko znieść brak pokory z ich strony i co jakiś czas próbuje ją wyegzekwować, dopuszczając się stawiania, formułowanego wprost lub między wierszami, ultimatum. Pokazała to sprawa głosowania nad statutem Teatru Ósmego Dnia w Poznaniu. Wyeksponowała ona również fakt, że próby kontroli treści przekazywanych w spektaklach to zaledwie jeden z wątków, który może być zarzewiem konfliktu, drugi dotyczy chęci sprawowania przez władzę ideologicznej kontroli nad całym programem proponowanym przez teatr i pilnowania, by twórcy nie przekraczali granicy „działalności artystycznej” – najlepiej o charakterze ryzykownym. Towarzyszące przedstawieniom czy stające się integralną częścią teatralnego programu dyskusje o świecie i sztuce w kontekście społeczno-politycznej rzeczywistości wydają się władzy wciąż wyjątkowo groźne. Artysta w jej przekonaniu może wypowiedzieć się jako twórca, ale już nie jako obywatel.

Zmiany w statucie Teatru Ósmego Dnia, wynikające z konieczności dostosowania go do nowej ustawy, nie zostały uchwalone przy sprzeciwie połowy radnych – przede wszystkim przedstawiciele Prawa i Sprawiedliwości i Poznańskiego Ruchu Obywatelskiego. Teatr Ósmego Dnia był jedyną miejską instytucją kultury, której statut nie został przyjęty, a punkt obrad mu poświęcony przerodził się w manifestację niechęci do programowej linii proponowanej przez teatr – niechęci w dużej mierze wynikającej z braku kompetencji i wiedzy. Radni podkreślali między innymi niewłaściwość proporcji pomiędzy działalnością teatralną a pozateatralną, która według nich stanowiła większość w programie Teatru Ósmego Dnia. Tymczasem faktyczne dane dotyczące wydarzeń realizowanych w teatrze mówią coś całkiem odwrotnego – ale fakty nie były najważniejsze. Zapisana w statucie interdyscyplinarność, według radnych, nie powinna w ogóle być cechą placówki teatralnej, ponieważ „teatr ma grać”. Padały zdania, że to już nie jest teatr, ale „miejsce prezentacji poglądów politycznych” czy też „prywatna katedra profesor Magdaleny Środy”.

Głosowanie nad statutem ujawniło zapędy władzy do odbierania artystom prawa tworzenia sztuki w kontekście szerokiego ludzkiego doświadczenia – doświadczenia, które jest zarówno społeczne, jak i polityczne. W wypadku Teatru Ósmego Dnia takie myślenie o twórczości teatralnej powinno być szczególnie oczywiste, gdyż zespół ten sławę zdobył jako teatr kontestujący rzeczywistość, niepokorny i polityczny właśnie. Ale, jak wiadomo, teatru politycznego władza bała się zawsze, chyba że akurat stawał się jej narzędziem.

Teatr Ósmego Dnia za swoją twórczą postawę płacił w latach PRL-u – poddawany cenzurze, likwidacji, aż w końcu, gdy skończyły się w Pol-

sce możliwości prezentowania spektakli, zmuszony do tworzenia na emigracji. Trudno nie przytaczać tych faktów w kontekście ostatnich wydarzeń i trudno uniknąć analogii. Ciągłe bowiem władza chce sprawować nadzór, utrzymywać teatr w sytuacji zależności od siebie, wciąż szuka powodu, który pozwoli go zaatakować, choć najrzadziej znajduje go w samych przedstawieniach – bo podobnie jak to się dzieje w wielu miastach w Polsce, nie ogląda ich. Drażni ją za to bezkompromisowość twórców, jasno sformułowany, nie tylko eksponowany w spektaklach, ale również głośno wyrażany w przestrzeni publicznej, światopogląd zespołu. Co jakiś czas wykonuje więc w stronę teatru gest, który kończy się ogólnopolskim skandalem, pokazującym jednak, że teatr społecznie zaangażowany ma silne poparcie publiczności, gotowej bronić jego absolutnego prawa do funkcjonowania.

Statut Teatru Ósmego Dnia ostatecznie został uchwalony na kolejnej sesji rady miasta, przy 18 głosach za i 13 przeciw, jednak radni po raz kolejny znaczną część obrad poświęcili na wyrażanie swojej dezaprobaty dla jego programowej działalności.

Strach przed możliwością innego niż odgórnie przyjęte spojrzenia na rzeczywistość część przedstawiciele władzy i środowisk prawicowych zmanifestowała również w Bydgoszczy, przy okazji premiery spektaklu *Popiełuszko*. Zażądano odwołania dyrektora Teatru Polskiego, Pawła Łysaka, ponieważ, jak tłumaczył radny Prawa i Sprawiedliwości, przedstawienie „nie uszanowało postaci błogosławionego księdza”. Dodał on również, że „teatr uprawia cyrk” i że jest „za wcześniej, żeby na scenie w ogóle poruszać temat *Popiełuszki*”. Pod apelem o odwołanie dyrektora podpisali się między innymi członkowie bydgoskiego klubu „Gazety Polskiej”, *Solidarnych 2010*, Narodowej Bydgoszczy, Związku Solidarności +

Polskich Kombatantów. W wysłanym do mediów liście napisali między innymi, że pod dyrekcją Pawła Łysaka „scena teatru stała się ostoją wulgaryzmów, ekshibicjonizmu, pustych prowokacji i kłamstwa. Teatr Polski stał się siedzibą antykultury, a widz nie wchodzi do przybytku piątej muzy, a do kloaki, gdzie raz za razem wylewane są pomyje”. Łysakowi zarzucano religijne fobie, antyspołeczne postępowanie, stosowanie kontrowersyjnych środków, krzewienie antykultury, a sam teatr nazywano „areną chamstwa, a nie instytucją kultury”. Wezwano do bojkotu przedstawień. Większość osób formułujących zarzuty pod adresem spektaklu *Popiełuszko* pytana przez dziennikarzy przyznawała, że przedstawienia nie widziała, ale zna relacje innych.

W odpowiedzi na zarzuty Paweł Łysak zaproponował swoim oponentom obejrzenie przedstawienia i wspólną dyskusję o nim. Z tej propozycji nie skorzystali. Za to w prasie zaczęły pojawiać się kolejne oświadczenia i listy. Szybko też na sytuację zareagował przewodniczący Rady Miasta Roman Jasiakiewicz, który napisał, że autorzy pisma nawołującego do odwołania dyrektora „nie zauważają, że kultura jest właśnie wolnością. [...] że chcą widzieć jedynie bydgoski «kulturalny» zaścianek bez prawa głosu dla inaczej myślących. Bez tolerancji. To już tylko krok od ruchów, których ideologia była dramatem XX wieku. Na to nie może być zgody!”.

W każdym z powyższych przypadków stanowisko zajęły środowiska kulturalne, zabrali głos widzowie, a czasem również ci, którzy spektakli nie oglądali, ale chcieli wystąpić w obronie wolności w sztuce. Niestety, ciągle jeszcze czasami władzy udaje się zignorować głos widzów i pozbyć niewygodnego artysty, tak jak stało się chociażby kilka lat temu z dy-

rekcją Wojtka Klemma w jeleniogórskim teatrze. Radni uporczywie manifestowali wówczas niechęć do przedstawień zapraszanych przez niego reżyserów – Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, Natalii Korczakowskiej czy Michała Zadary, jak również wydali polecenie zlikwidowania działającego przy teatrze Klubu Krytyki Politycznej. Kolejnym etapem było wprowadzenie zmian w statucie, zwiększających udział gminy w radzie artystycznej teatru, a w końcu połączenie funkcji dyrektora naczelnego i artystycznego i takie sformułowanie warunków udziału w konkursie, że wykluczały one kandydaturę Klemma.

Tego typu przykłady z ostatnich lat można mnożyć, podobnie jak powtarzające się argumenty, że można realizować spektakle przekazujące dowolne treści, „ale nie z pieniędzy publicznych”. Władza ciągle ma problem ze zdefiniowaniem miejsca swojego i sztuki w nowoczesnym i demokratycznym społeczeństwie. Nie chce widzieć w teatrze siły reagującej, idącej z duchem czasu, odpowiadającej na rzeczywistość. Chce podtrzymać mit teatru jako sztuki wysokiej, elitarnej, kurtynowej, od której wciąż oczekuje stereotypu – czerwonej kurtyny i kostiumów z epoki – prawdopodobnie tylko dlatego, że wówczas łatwiej nie słyszeć, co w tych klasycznych dramatach mówi się o świecie, ludziach, władzy, a przynajmniej można udawać, że wieki temu napisane słowa nas i naszej rzeczywistości nie dotyczą. By ochronić teatr przed współczesnością i jej oceną padającą ze sceny, władza ciągle tworzy sobie listy teatrów czy tematów szkodliwych i próbuje wyznaczać ramy, w jakich mogą poruszać się artyści. Dąży do podtrzymania tabu: religijnego, obyczajowego, politycznego, gdy tymczasem następne pokolenia twórców próbują je przełamywać i, nie chcąc rezygnować z prawa do krytycznej oceny rzeczywistości, swoje

spektakle czynią pretekstem do zaproszenia publiczności do rozmowy – niejednokrotnie trudnej i niejednoznacznej.

W ich wypowiedziach programowych porównują echa manifestów teatralnych znanych z teatru alternatywnego, by przypomnieć chociażby ten napisany przez Ewę Wójciak w 1981 roku, zawierający przekonanie, że aktor „winien być anarchistą, winien być czcicielem wolności, winien być bałwochwalcą wolności. Nieosiągalnej w życiu, niepojętej dla budowniczych społeczeństw, niebezpiecznej dla strażników niewoli”. Podobne wątki pojawiają się w wypowiedziach twórców teatru repertuarowego, takich jak Jan Klata, Paweł Łysak czy Monika Strzępka i Paweł Demirski, dla których oczywistym zadaniem artysty jest obrona wolności, zajmowanie stanowiska, poczucie odpowiedzialności za rzeczywistość. Przekonanie, że teatr ma obowiązki wobec społeczeństwa, leży u podstaw ich artystycznego credo. I to oni, a nie dyrektorzy z establishmentu tworzą dziś znaczący w Polsce teatr, nazywający zjawiska społeczne, eksponujący problemy, stymulujący dyskusję.

Chociaż, oczywiście, dochodzą do głosu również dyrektorzy i twórcy piszący inne manifesty. Po konflikcie Teatru Ósmego Dnia z wiceprezydentem Poznania, Sławomirem Hincem, który zarzucił artystom zabieranie głosu w kwestiach politycznych i zasugerował możliwość odebrania dotacji, dyrektorzy poznańskich instytucji kultury wystosowali list, w którym sformułowali tezę, że „teatr finansowany z pieniędzy publicznych winien być apolityczny”. Tylko czym właściwie może być apolityczność teatru? Czy można nie zauważyć, że artysta deklarujący obowiązek (!) apolityczności sztuki tworzy jednocześnie otwarcie polityczny manifest

i opowiada się jednoznacznie po stronie władzy? Czym jest świadome deklarowanie apolityczności, jak nie wyrazem konformizmu i strachu?

Lęk przed tym, co wymaga myślenia, ustosunkowania się, co zmusza do konfrontacji z innym niż najbardziej popularny światopoglądem, do zweryfikowania wizji społeczeństwa jako monolitu, w wypadku artystów pociąga za sobą autocenzurę, a w wypadku władzy prowadzi do prób wpływania na działalność teatrów, a co za tym idzie, do kontrolowania myśli społeczeństwa, które ma otrzymywać obraz współczesnego świata zgodny z poprawnością polityczną i standardami obyczajowymi. Zjawisko to wpisuje się w szerszy kontekst strachu przed dyskusją społeczną w ogóle, strachu, że prysną narodowe mity, tkane skrupulatnie przez wieki i pozwalające dziś utrzymywać prowizoryczne status quo. Ci, którzy politykę tworzą, oczekują więc od sztuki ostentacyjnej obojętności na rzeczywistość i podejmują próby uchronienia teatru przed prawdą codzienności.

Obrona wolności artystycznej wciąż się wiąże z ryzykiem utraty przychylnego spojrzenia władzy, a co za tym idzie, z możliwością utraty źródła finansowania czy stanowiska. Część twórców nadal zmuszana jest do heroicznych gestów obrony swojego prawa do nieszablonowego myślenia i krytycznego spojrzenia na świat w demokratycznym państwie, w którym niepokojąco aktualnie brzmi zdanie PRL-owskiego ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego, że „nasze państwo jest wprawdzie bardzo demokratyczne, ale nie może i nie chce wyrzec się wpływu na to, co wystawiają teatry”.