

A JEŚLI NIC NIE OCALEJE

Nie wierzymy w kres świata, jaki znamy, skoro nic nas jeszcze
nie zmusiło do wymyślenia go na nowo.
W teatrze na przykład.

DARIUSZ KOSIŃSKI

MIMO WSTRZYMANIA DOTACJI PRZEZ Ministerstwo Kultury wrocławski festiwal teatralny Dialog odbył się w zakładanym kształcie dzięki wysiłkom organizatorów i wsparciu ludzi kultury z Polski i zagranicy.

Prowokacyjne hasło wywoławcze pierwszej z trzech dużych festiwalowych debat („Dialogu nie będzie?”) dyrektor Dialogu Tomasz Kireńczuk zaproponował, jeszcze zanim okazało się, że może ono być wróżbą. To, co stało się później, potwierdziło, że z prowokacjami trzeba uważać. Kireńczuk jako jedyny dyrektor festiwalu teatralnego w Polsce zdecydował się na zaproszenie najgłośniejszego przedstawienia polskiego ubiegłego sezonu – „Klątwy” w reżyserii Olivera Frlijicia z Teatru Powszechnego (poza tą sceną spektakl prezentowany był w Polsce gościnnie tylko w Teatrze Rozrywki w Chorzowie). Zdawał sobie sprawę z ryzyka, toteż podjął kroki mające na celu zapobieżenie spodziewanym oskarżeniom i pretensjom. „Klątwa” nie znalazła się w nurcie głównym festiwalu, tylko stanowiła wydarzenie towarzyszące, a co najważniejsze, jej pokaz nie miał być finansowany z pieniędzy publicznych, lecz wyłącznie z wpływów za bilety, których cenę znacznie podniesiono. Te zabiegi i wybiegi nie zdały się na nic.

Oczywiście Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie przekazało festiwalowi ustalonego w umowie dofinansowania, argumentując, że jest to niemożliwe ze względu na odejście od programu, który był podstawą jego przyznania. Utrata niemałej części zakładanego budżetu zmusiła organizatorów do podjęcia radykalnej decyzji: 27 września, kilkanaście dni

przed inauguracją festiwalu, Tomasz Kireńczuk ogłosił, że rezygnuje z pokazania trzech polskich przedstawień, które znalazły się w programie głównym. Natychmiast pojawiły się pierwsze deklaracje solidarności i wsparcia, także finansowego. Zespoły obniżały zwykłe koszty prezentacji, a ważne postacie i organizacje z Polski i zagranicy udzielały Dialogowi pomocy. Niedługo potem ruszyła zbiórka pieniędzy na realizację polskiego programu zainicjowana przez stowarzyszenie Kultura Niepodległa. Już dziewięć dni po jej ogłoszeniu organizatorzy poinformowali, że polskie przedstawienia wracają do programu, a Dialog odbędzie się w zakładanym kształcie.

Na inauguracji festiwalu i wielokrotnie w jego trakcie Kireńczuk dziękował wszystkim, którzy udzielili pomocy. A jednak mimo radości i poczucia sukcesu tytuł pierwszej debaty nie przestał być proroctwem. Dialog się odbył, ale dialogu nie było. Owszem: w programie festiwalu znalazły się codzienne publiczne spotkania i dyskusje, a przez cały czas przyjeżdżający do Wrocławia ludzie bardzo dużo ze sobą rozmawiali. Nie o taki jednak dialog chodziło przede wszystkim, ale o ten, o którym nieustannie mówi się publicznie, jednocześnie głosząc jego potrzebę i narzekając, że go nie ma: dialog między „dwoma Polskami” różniącymi się poglądami i postawami. W przypadku teatru miałyby to być dialog między tymi, którzy stanowili jego trzon i decydowali o jego kształcie w ciągu ostatnich dwóch dekad, tworząc i wspierając – nazwijmy to tak w uproszczeniu – teatr krytyczny, a tymi, którzy uważają jego dominację za szkodliwą i podejmują dzia-

łania na rzecz sprowadzenia go do niszy i przywrócenia naczelnego miejsca w hierarchii „wysokiemu” i artystycznemu teatrowi dramatycznemu.

Co nas łączy, co nas dzieli?

Świadomie próbuję opisać konflikt dzielący środowisko teatralne (i nie tylko) w kategoriach odmiennych od używanych w namiętnych polemikach zwrotów typu „lewicowy wrzask” czy „narodowa monokultura” i „zapędy cenzorskie”, by wskazać na pole potencjalnego dialogu. Polskie środowisko teatralne (i nie tylko) nie dzieli się przecież wyłącznie na tych, którzy uparcie bronią swojego wyróżnionego statusu i związanych z nim możliwości swobodnego działania oraz pieniędzy, i na tych, którzy nie zważając na wartości artystyczne i ideowe, chcą tych pierwszych zastąpić wiernymi, choć miernymi. Sytuacja polskiego teatru jest o wiele bardziej złożona niż ten dwubiegunowy podział, co od dawna widzi wielu ludzi, którzy ani poglądami, ani działaniami, ani twórczością zupełnie się weń nie wpisują. Wydawałoby się wręcz, że właśnie ze względu na ich obecność w polskim teatrze dialog, o którym mowa, byłby stosunkowo łatwy.

A jednak na pytanie o dialog padła we Wrocławiu odpowiedź jednoznacznie negatywna. Nie tylko dlatego, że nikt z zaproszonych przedstawicieli strony – nazwijmy to tak – narodowo-dramatycznej do Wrocławia nie przyjechał. Także dlatego, że dokładnie w czasie trwania festiwalu ukazały się dwa wywiady osób →

*Silvia Calderoni w spektaklu „MDLSX”,
reż. Enrico Casagrande i Daniela Nicolò*



→ tworzących politykę w stosunku do teatru: wiceminister Wandy Zwinogrodzkiej i ministra Piotra Glińskiego, z których jednoznacznie wynikało, że nie ma o czym rozmawiać. Nic niezwykłego i wartego dyskusji się nie dzieje. Teatr Polski we Wrocławiu pracowicie odrabia długi zaciągnięty przez wcześniejszą dyrekcję. Narodowy Stary Teatr w Krakowie ma nowe kierownictwo, nawet lepsze od tego, które wybrano w uczciwym konkursie. Minister nie jest cenzorem, a konflikt stanowi naturę teatru. Jeśli przyjmuje zbyt ostre formy, to winni są prowokatorzy, których trzeba odciąć od publicznych pieniędzy. Nie ma co gadać, trzeba wziąć się do konkretnej roboty nad proponowanymi przez władze zmianami w organizacji życia teatralnego (i nie tylko).

Oba wywiady w zasadzie unieważniały większość tematów, o których chcieli mówić ci, którzy na Dialog przyjechali. Negowały stawiane w czasie festiwalu diagnozy. Brzmiały jak pochodzące z innej rzeczywistości. Tymczasem, żeby dialog był możliwy, potrzeba nie tylko deklaracji woli (te padają z obu stron). Trzeba też przynajmniej częściowej zgody co do tematu i problemów, o których chce się rozmawiać. I tu chyba jest pies pogrzebany: obie strony teatralnego (i nie tylko) podziału widzą rzeczywistość zupełnie inaczej. Obie też zdają się projektować wszystko, co złe, na adwersarzy, uciekając przed pytaniami o własne błędy, zaniechania, niedoróbki.

Niemożliwość dialogu, którego niby wszyscy chcą, wynika z dramatycznego braku samokrytyki, będącego coraz większym problemem polskiego życia publicznego. Nikt nie wydaje się zadowolony, ale przyczyn nie szuka się w sobie i we własnych błędach, lecz w projektowanych przeciwnikach, których ustanowienie zwalnia od zadawania sobie trudnych pytań i konfrontacji z nieprzyjemną prawdą o sobie. A to właśnie zgoda na taką konfrontację jest wyjściowym warunkiem sensownego dialogu. Bez niej możliwe są tylko przewidywalne do bólu medialne naparzanki, których jedynym celem jest

pognębienie przeciwnika i umocnienie własnej pozycji.

Po co ten teatr?

Teatr, zwłaszcza ten krytyczny, jest do takiej autorefleksji nie tylko zdolny, ale też od dawna ją uprawia. Mówiąc najprościej: ludzie teatru mają pełną i bolesną świadomość własnej słabości. Nie tylko przyznają się do niej, ale też niemal nieustannie analizują jej przyczyny, badają mechanizmy, na różne sposoby rozpoznają, weryfikują, a nawet nicują własne środki i sposoby działania. U części widzów budzi to już irytację, bo ile można słuchać o tym, że ktoś nie jest pewien, czy to, co i jak robi, ma sens. Ale właśnie w kontekście polskiego życia publicznego, w którym najważniejszym nakazem wydaje się: „nigdy nie przyznawaj się do błędów nawet przed samym sobą”, ten wręcz rozpaczliwy krytyczny autotematyzm jest szczególnie cenny i ważny. Jeśli nie mamy za chwilę skoczyć sobie do gardeł lub ruszyć na wojnę z koniecznym dla wyjaśnienia naszych niepowodzeń wyprojektowanym wrogiem, to coraz bardziej potrzebujemy miejsca, w którym będziemy się uczyć rozpoznawania i rozpracowywania własnych słabości, wypowiadania wątpliwości, opowiadania o błędach.

Dramatyczna historia ich rozpoznawania i przekraczania (także przez przyjęcie ostatecznych konsekwencji) to sam rdzeń teatru, który – o czym często zapominamy – stanowi jeden z wyjątkowych wytworów kultury europejskiej i fundamentalnych elementów naszej tradycji. Piękno, wręcz patos teatralnego wysiłku wykraczania poza swoje ograniczenia, którego warunkiem jest ich nieukrywanie, wspaniale ukazane i rozegrane zostało w obu pokazanych na Dialogu przedstawieniach Alaina Platela oraz jego *les ballets C de la B*. Na festiwalowej publiczności (i – przyznaję – na mnie) większe wrażenie zrobiło „*En avant, marche!*” z porywającą sceną tańca starego i otyłego bohatera, dosłownie wyrwującego się z siebie oraz z objęć starości i śmierci. Ale dramaturgia naszych cza-

sów chyba mocniej doszła do głosu w drugim spektaklu – „*nicht schlafen*”, w którym wieloetniczni tancerze najpierw agresywnie rzucają się na siebie, rwąc w strzępy ubrania, by potem (ale tylko na chwilę) zatańczyć w doskonałej harmonii do muzyki Mahlera. Platel zdaje się wciąż wierzyć w ocalającą moc piękna, tyle że w jego przypadku nie jest to uspokajający „efekt kiczu”, ale rezultat prawdziwie dramatycznych zmagających tematyzowanych i przedstawianych na scenie.

Bez tych zmagających i bez tego podstawowego dramatu mierzenia się z własnymi słabościami i winami możliwe są bowiem wspaniałe i pompatyczne ceremonie i podniosłe buntownicze protestacje, ale nie teatr. Jeśli – jak mówił w czasie jednej z Dialogowych dyskusji Jan Klata – zadaniem teatru jest „myśleć niewygodnie”, to postulat ten odnosi się przede wszystkim do tych, którzy takie myślenie proponują i inicjują, oraz tych, którzy je wspierają swoją obecnością i zgodą na to, że patrząc na scenę, patrzą w lustro. Bardzo dawne, kiedyś wręcz banalne wyobrażenie o „lustrze sceny” oznacza jednak, że Hamletowa „pułapka na myszy” jest pułapką na nas. Wspólnota, która tworzy się w teatrze myślanym w zgodzie z najlepszą tradycją polską i europejską, nie jest rytualną wspólnotą zgody i samouświęcenia, lecz wspólnotą podzieloną, ustanawiającą siebie wciąż na nowo właśnie dlatego, że kwestionuje przedustawne modele i „odwieczne” wzorce.

Taką wspólnotę na Dialogu pokazała Marta Górnicka w „Hymnie do miłości”. Reżyserka wielokrotnie powtarzała, że w swoich przedstawieniach chórowych „performuje wspólnotę”, przez co rozumiała niemal utopijne ustanawianie i wystawianie na scenie tego, co nie jest możliwe (a może wręcz nie istnieje) w rzeczywistości. Bardzo łatwo odczytać taką autointerpretację jako zgodną z deklarowaną politycznie utopią jedności. Byłoby to jednak fałszywe, bo oglądając i słuchając chóru Górnickiej ma się raczej wrażenie, że w rytmach i brzmieniach uruchamianych



MARCIN OLIVA SOTO / DIALOG

„Wróg ludu” w reż. Jana Klaty. Spektakl Starego Teatru na festiwalu Dialog we Wrocławiu.

przez reżyserkę i osoby działające na scenie ucieleśnia się coś innego; agonistyczna rzeczywistość zbiorowości, której wyciszenie jest możliwe tylko za cenę wygnania głosów odmiennych. Jeśli więc Górnicka performuje niemożliwą wspólnotę, to nie jest ona nieistniejącą, a uświęconą wspólnotą jedności narodowej, lecz *par excellence* teatralną wspólnotą tworzącą zbiorowe dzieło nie pomimo, ale właśnie dzięki różnicom. Diagnoza mówiąca, że takie działanie jest możliwe jedynie w teatrze, nie napawa optymizmem. Wskazuje jednak na kolejny powód, dla którego to dziwne miejsce jest nam wciąż bardzo, a może nawet coraz bardziej potrzebne.

Naprzód! Ale dokąd?

Potrzebę i sens teatru potwierdzały na różne sposoby także inne pokazywane w trakcie Dialogu przedstawienia. Interesujące, że publiczność zdawała się lepiej przyjmować te z nich, które za cenę wartości estetycznych i intelektualnych, a nawet rezygnacji ze spójnej, wyrazistej inscenizacji dążyły do stworzenia przestrzeni ujawnienia się czegoś, co uznawano za prawdziwe. To dlatego, jak sądzę, większy entuzjazm wzbudził włoski Motus z przedstawieniem „MDLSX” w reżyserii Enrica Casagrandego i Danieli Nicolò, z walczącą na scenie o własne życie, niesamowitą Silvą Calderoni, niż nowoczesny teatr dramatyczny Ivo van Hovego, sprawnie i inteligentnie wystawiający Szekspira, ale – jak to mówiono po przedstawieniu – niezmienniejący niczyjego życia. Oczywiście publiczność festiwalowa to grupa specjalna i nie należy na podstawie jej zachowań wy-

ciągać zbyt daleko idących wniosków, ale ogólna letniość reakcji na „Kings of War” zdaje się sugerować, że coś jest na rzeczy.

Ech, chciałoby się osunąć w optymizm i skończyć ten tekst wyrazami odzyskiwanej nadziei, że teatr w świecie postprawdy jest coraz bardziej potrzebny. Ale niestety (na szczęście?) samoświadomość środowiska na to nie pozwala. W końcu trzeba powiedzieć, że choć tegoroczny Dialog odbywał się w niespodziewanie rozświetlonym Wrocławiu, to zawisła nad nim ciemna mgła świadomości końca i niemocy.

Na tytułowe pytanie festiwalu o to, dokąd iść naprzód, nie udało się znaleźć zadowalającej odpowiedzi, mimo że prowadziły do tego jednoznaczne diagnozy mówiące o kresie kultury i świata, które znamy. Niemal każda festiwalowa dyskusja miała taki sam przebieg: dość szybko postawiona i przyjęta diagnoza, że to, do czego się przyzwyczailiśmy i na bazie czego wypracowaliśmy znane sposoby działania, minęło i nie wróci, a zaraz potem pytanie „co robić?” i dramatyczny brak pewnej odpowiedzi. Według większości uczestników Dialogu (przynajmniej tych, którzy zabierali głos) wolność twórczości artystycznej w Polsce jest zagrożona ze względu na oficjalny program Ministerstwa Kultury deklarującego wsparcie dla takich projektów, które umacniają wspólnotę wokół wartości definiowanych przez rządzących i wspierającą ich większość.

Logika tego rozumowania jest prosta: skoro większość wyborców popiera ugrupowanie rządzące, to oznacza, że popiera wyznawany przez nie system wartości i nie zgadza się na finansowanie z podat-

ków takich form sztuki, które te wartości atakują i/lub których sensu owa większość po prostu nie rozumie. Najprawdopodobniej jest to diagnoza zgodna z rzeczywistością, choć stuprocentowej pewności nie ma. Pewne wydaje się natomiast, że teatr krytyczny nie zdołał przekonać o swojej potrzebie większości społeczeństwa, która właśnie w owej większości do teatru (jakiegokolwiek) nie chodzi. Wprawdzie przy okazji kolejnych afer teatralnych, których po 2015 r. mieliśmy już sporo, środowisko pokazało solidarność, nie zdołało jednak zdobyć znaczących sojuszników w sprawach tak ważnych i mających tak daleko idące konsekwencje jak nieszczerne zmiany dyrekcji w Teatrze Polskim we Wrocławiu i Starym Teatrze w Krakowie. Nawet zaangażowanie zrzeszonej publiczności tego pierwszego nie wpłynęło na zmianę sytuacji. Aż strach pytać, co musiałoby się stać, żeby rzeczywiście licząca się w perspektywie władz część społeczeństwa ujęła się za teatrem. I czy w ogóle jest coś takiego...

Można oczywiście przekonywać, że „mądre państwo” powinno finansować artystów, którzy krytykują je i podważają jego podstawy, traktując to jako zbawieną procedurę weryfikacji i samokontroli, a w najgorszym przypadku choćby jako wentyl bezpieczeństwa. Chciałoby się powiedzieć za Wyspiańskim: „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało, zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo”. Tylko że co mielibyśmy robić – nie wiadomo.

Próbowali tę wiedzę uzyskać Tomasz Plata i Agata Adamiecka-Sitek, którzy rozpoczęli pierwszą debatę od prowokacyjnego pytania, czy tegoroczny Dialog w ogóle powinien się odbyć, i postawili jeszcze bardziej prowokacyjną tezę, że może nie powinien, bo to dałoby szansę na wyrwanie się z kolejnej zależności od państwowego mecenasa, uświadomiło radykalną odmienną sytuację. Prowokacja nie została jednak zrozumiana i zamiast skłonić do radykalnego i długofalowego myślenia o przyszłości, doprowadziła do obrony pragmatyki działania w istniejących warunkach. I taka chyba niestety jest jedyna odpowiedź, jaką na Dialogu udało się usłyszeć: walczyć o utrzymanie lub odwojowanie instytucji, stawiać opór, gdzie trzeba, robić swoje, gdzie się da, nawet jeśli „swoje” oznacza kolejny projekt zgodny z wytycznymi grantodawcy.

Kto wie, czy właśnie to nie jest największą słabością, z której jeszcze do końca nie zdajemy sobie sprawy.

© DARIUSZ KOSIŃSKI