

AGATA ŁUKSZA

DIALOGU NIE BĘDZIE

Teatr Powszechny w Warszawie

KLĄTWA

reżyseria: Oliver Frljić, dramaturgia: Agnieszka Jakimiak,
Joanna Wichowska, Goran Injac, kostiumy: Sandra Dekanić,
reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski,
współpraca scenograficzna: Małgorzata Dzik,
premiera: 18 lutego 2017

21

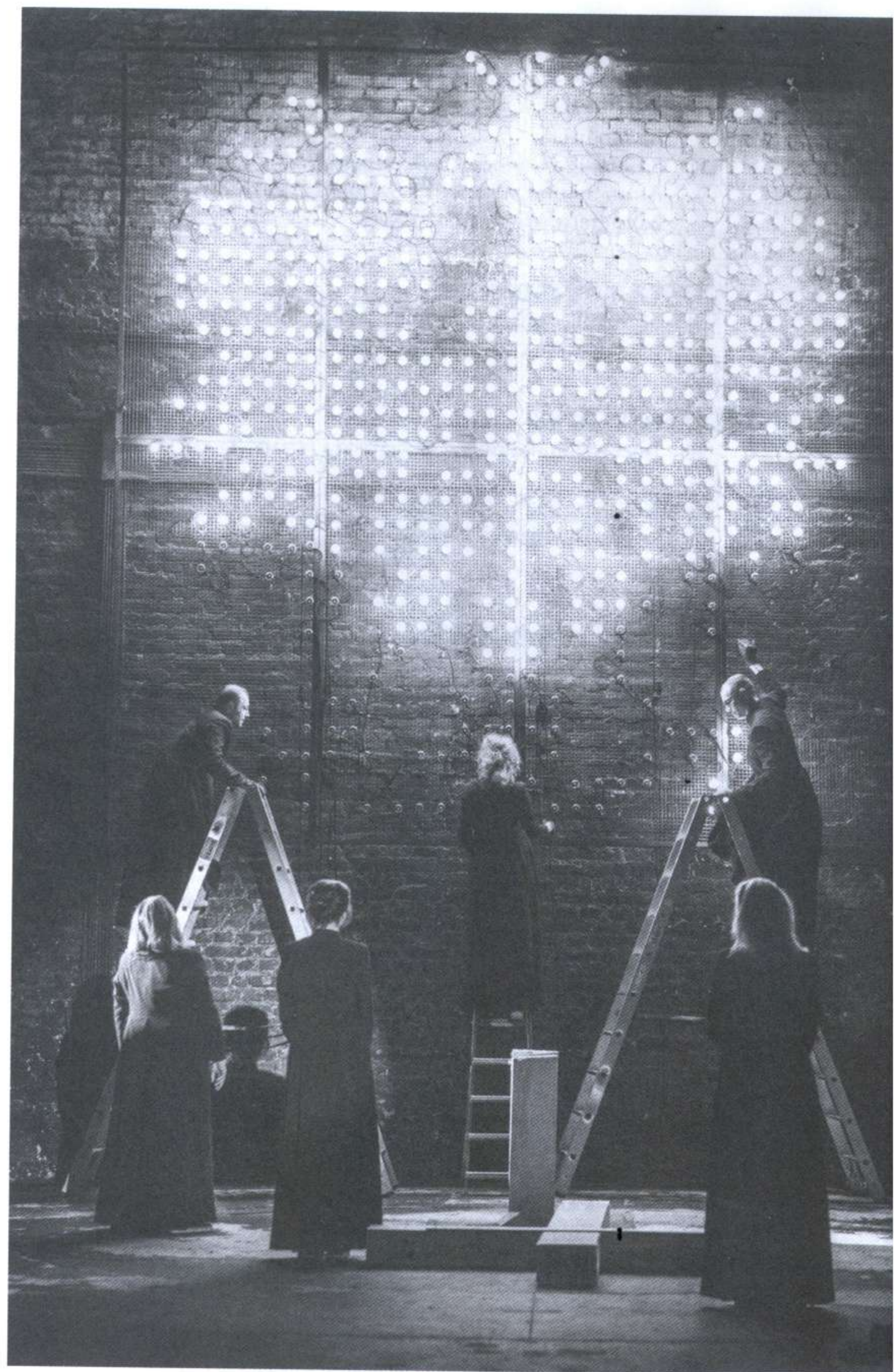
lutego 2017 roku, po premierze *Klątwy* w reżyserii Oliviera Frljica na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Powszechny w Warszawie wydał oświadczenie:

Spektakl ma na celu pokazanie różnych ideologicznych postaw i oddanie głosu różnym stanowiskom, dlatego powinien być analizowany jako całościowa wizja artystyczna, a nie jako zbiór oderwanych od siebie scen pozbawionych kontekstu. Należy również pamiętać, że tego, co pokazywane jest w ramach przedstawienia teatralnego, nie można traktować jako działań czy zdarzeń dziejących się rzeczywiście.

Dwa dni później, w odpowiedzi na popremierowe wydarzenia, głos zabrało kilkadziesiąt przedstawicieli i przedstawicielek środowiska teatralnego:

Pragniemy wyrazić głęboką solidarność z aktorkami i aktorami warszawskiego Teatru Powszechnego występującymi w spektaklu *Klątwa* w reżyserii Oliviera Frljica, którzy w ostatnich dniach stali się celem licznych ataków i pomówień.

Podczas gdy „Krytyka Polityczna”, „Gazeta Wyborcza” czy „Dwutygodnik” piszą o najlepszym przedstawieniu teatralnym ostatnich lat, o świetnym i koniecznym głosie, o prawdziwej bombie artystycznej, pod Teatrem Powszechnym organizują się narodowo-katolickie pikiety. „Nie chcemy



dotacji dla profanacji”. „To nie teatr, to kloaka”. Pod teatrem stoją samochody policyjne. Wokół budynku rozstawili się barczyści pracownicy ochrony. W rękach pikietujących kołyszą się różańce. Wiceminister Jarosław Sellin podpowiada w wywiadzie radiowym: lepiej protestować pod Ratuszem. Prawicowa prasa pisze o plugawym happeningu, o obrzydliwych scenach, o grzechu bluźnierstwa. Więcej: o terroryzowaniu społeczeństwa, o totalitaryzmie i nazistach. Posłowie partii rządzącej mówią o szambie i rynsztoku. TVP Kultura zwalnia redaktorkę odpowiedzialną za nieprawomyślny materiał o premierze *Klątwy*. Ordo Iuris oferuje bezpłatną pomoc prawną osobom, które czują się urażone spektaklem. Przedstawiciele Kościoła apelują o modlitwę przebiegalną. „Zło dobrem zwyciężaj”. Pojawiają się doniesienia

do prokuratury – na podstawie „ogólnodostępnych” fragmentów przedstawienia. Niepotrzebnie. Prokuratura bowiem z urzędu wszczyna postępowanie o obrazę uczuć religijnych i publiczne nawoływanie do popełnienia zbrodni – również na podstawie „ogólnodostępnych” fragmentów.

Właściwie to wszystko było do przewidzenia. W końcu chorwacki reżyser Oliver Frljić nie bez powodu nosi etykietkę prowokatora, również we własnym kraju, gdzie w czasie dwuletniej kadencji na stanowisku dyrektora Teatru Narodowego w Rijeci stał się wrogiem publicznym numer jeden. Jego *Nie-boska komedia. Szczątki* w Starym Teatrze była jednym z największych wydarzeń sezonu 2013/2014, choć przedstawienie nigdy nie powstało, a spektakl pokazywany w Bydgoszczy *Wasza przemoc i nasza przemoc* bada obecnie prokuratura. Zarzut? Oczywiście obraza uczuć religijnych.

W gruncie rzeczy nie wydarzyło się więc nic niespodziewanego. Zobaczyliśmy tylko to, co wiemy od dawna. Frljić postawił przed nami lustro. W wywiadzie zamieszczonym w programie *Kłątwy* reżyser klarownie przedstawił swoją wizję teatru:

Myślę, że teatr jest dzisiaj bardzo elitarną sztuką i najczęściej w ogóle nie udaje nam się nawiązać kontaktu z tą publicznością, na której najbardziej nam zależy. Dlatego moim zdaniem powinniśmy szukać sposobów taktycznego używania innych dostępnych nam mediów. Kilkakrotnie byłem w sytuacji, w której tak naprawdę pokazanie spektaklu nie było najważniejsze: cele, które sobie postawiłem, zostały osiągnięte jeszcze przed premierą, w ramach tzw. performansu medialnego. Nie uważam, by żywa współobecność widzów i aktorów była jedynym warunkiem zaistnienia teatru.

Kłątwe widziało, jak dotąd, pewnie około tysiąca osób, ale w sprowokowanym przez nią „performansie medialnym” uczestniczą miliony. A jest to performans walki zwaśnionych plemion, które nigdy nie dojdą do porozumienia. Jedno z nich z fantazmatycznej pozycji ofiary walczy o zachowanie władzy – symbolicznej i realnej – drugie z narastającą desperacją walczy o samo prawo do istnienia. Dialogu nie będzie. Taka jest diagnoza polskiego społeczeństwa, która wybrzmiewa ze sceny Teatru Powszechnego i boleśnie rezonuje w mediach i na ulicy. Można opisywać spektakl Frljicia za pomocą różnych epitetów. Jedni powiedzą „błuźnierczy i obrzydliwy”, inni „prowokacyjny i autoironiczny”, ale obalając oświeceniową utopię kompromisu i wspólnoty, *Kłątwa* jest przede wszystkim bezbrzeżnie smutna.

Smutne jest zużycie symboli religijnych, traktowanych instrumentalnie przez ośrodki władzy, smutny jest rozdźwięk między chrześcijańskimi ideałami a realną praktyką przedstawicieli Kościoła, smutne jest cierpienie ludzi skrzywdzonych przez bezkarnych księży i przez samą instytucję Kościoła, która uzurpuje sobie prawo do ingerencji w życie osób niewierzących i innego wyznania, oraz smutne jest zakłamanie tejże instytucji, która nie próbuje nawet stawić czoła własnym problemom. I smutna jest hipokryzja polskiego

społeczeństwa, które lubi sobie rzucić kamieniem, o czym bardzo bezpośrednio pisał sto lat temu Stanisław Wyspiański właśnie w *Kłątwie*, która przecież kończy się sceną ukamieniania gospodyni, a zarazem kochanki plebana w podtarnowskiej wsi. A najsmutniejsze jest to, że nie wiadomo, co z tym wszystkim zrobić. I teatr też tego nie wie.

Tuż po obejrzeniu przedstawienia Frljicia dręczyło mnie poczucie straconej szansy. Wreszcie publiczny głos na temat przemocy, której dopuszcza się instytucja Kościoła. Wreszcie moglibyśmy zacząć mówić o pedofilii wśród księży i o bulwersującej praktyce ukrywania przypadków wykorzystywania seksualnego dzieci, za którą stoją najwyższe władze kościelne. Wreszcie moglibyśmy zmierzyć się z ciemną stroną pontyfikatu Jana Pawła II, kiedy problem pedofilii starannie wyciszano, co tak mocno nadweręża wizerunek świętego (ale nie w Polsce, bo my na wszelki wypadek nie rozmawiamy otwarcie o „naszym” papieżu, tylko bezpiecznie stawiamy mu pomniki). Ale temat ten nie mógł przecież merytorycznie zaistnieć w dyskursie publicznym, jeśli wkroczył do teatru w formie kompletnie nieakceptowalnej dla dominującej konserwatywnej strony Kościoła katolickiego. Dyskusja, owszem, toczy się, lecz jedynie w ograniczonym gronie ludzi i tak już przekonanych o jej zasadności, natomiast w sferze medialnej krążą wyłącznie wyrwane z kontekstu „błuźniercze” obrazy, jak słynne już *fellatio* w wykonaniu Julii Wyszynskiej. Gdyby tylko język *Kłątwy* był mniej radykalny, to może dyskusja o roli, przyszłości i nadużyciach Kościoła w Polsce faktycznie miałyby miejsce? Zamiast awantury o *fellatio*?

I dopiero po jakimś czasie dotarło do mnie, że *Kłątwa* opiera się na tej przerażającej diagnozie o niemożności dialogu. To nie jest przedstawienie, które próbuje zainicjować szerszą rozmowę o Kościele, bo jego twórcy już w tę rozmowę nie wierzą. *Kłątwa* to raczej radykalny sprzeciw wobec władzy i hipokryzji instytucji Kościoła rzymskokatolickiego oraz powszechnej zмовy milczenia, która otacza te kwestie. Sprzeciw wyrażony w języku celowo nie do przyjęcia dla drugiej strony, ponieważ Polska się rozpadła (a może zawsze była taka „rozpadnięta”) i pora porzucić złudzenia, że się cudownie skleją. Mówimy innymi językami, myślimy innymi kategoriami, łączy nas może jedynie wzajemna niechęć, która zbyt łatwo mutuje w nienawiść. *Kłątwa* jest krzykiem Polaków, którym odmawia się prawa do udziału w debacie publicznej, ba, odmawia się im nawet prawa do polskości. Jak kuriozalnie brzmią głosy oburzenia, że spektakl powstał za publiczne pieniądze. Tak jakby Kościół nie otrzymywał milionów z kieszeni podatników, w tym ateistów i osób innego wyznania. Doprawdy, czym jest *Kłątwa* wobec Świątyni Opatrzności.

A więc nie chodzi o dialog, chodzi o widzialność i władzę, skoro dialog jest niemożliwy. Najsmutniejsze, że ta diagnoza – przeprowadzona przez reżysera z zewnątrz, pochodzącego jednak z kraju, który zmaga się z analogicznymi zmorami – wydaje się tak bardzo słuszna. Bo jak my właściwie mamy ze sobą żyć? Każdy widzi tylko to, co mieści się w horyzoncie jego doświadczenia. Jak dyskutować, gdy krytyka instytucji odbierana jest jako atak na religię i samego Boga? I jak

rozmawiać z człowiekiem, który uważa, że powinnaś siedzieć cicho? I nie zawaha się użyć środków przemocy, by tak się stało.

Bo jak inaczej, jeśli nie przemocą, należy nazwać kolejne postępowanie karne prowadzone w sprawie przedstawienia teatralnego, które w świeckim kraju uraziło uczucia religijne części (powtórzmy: części) katolików? Co to mówi o wolności wypowiedzi i swobodzie artystycznej w Polsce? Jak można w ogóle marzyć o porozumieniu, skoro pod znakiem zapytania stoi podstawowe prawo do kwestionowania uprzywilejowanego miejsca Kościoła w polskiej sferze publicznej? Zdawać by się mogło, że w Polsce jest rozdział państwa od Kościoła. Oraz swoboda wyznania. Reakcja na *Klątwę*, właściwie natychmiastowa próba cenzury za pomocą zaiste kuriozalnego paragrafu o obrazie uczuć religijnych, rozbiła wszystkie mrzonki o polskiej wspólnotcie w drobny mak, a co gorsza, obnażyła jakąś zupełnie makabryczną gębę polskiej demokracji. To naprawdę jest walka po prostu o to, żeby być, pod sztandarem „Niech nas zobaczą”.

Drugim istotnym tematem w sztuce Frlijca jest sam teatr, zwłaszcza określona formuła artystyczna, która zadomowiła się na polskich scenach po przewrocie styczniowym w 1997 roku, gdy ostre środki wyrazu – wulgaryzmy, bluźnierstwa, przemoc, nagość – zostały rozpoznane jako pożądane narzędzia transgresji, a może nawet wehikuł *katharsis*. Po upływie dwóch dekad coraz nachalniej narzuca się jednak pytanie o skuteczność i prawomocność tej formuły, która od początku budziła kontrowersje i burzliwe reakcje nie tylko po prawej stronie. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do klasycznej rozprawy *Mary Douglas Czystość i zmaza*:

Notoryczna transgresja szybko wywołuje zubożenie i przestaje być w ogóle transgresją. Staje się tylko kompulsywną „widzialnością”, komercyjnym chwytem, którego poznawczy skutek jest żaden, od kiedy oko, zamiast być narzędziem intelektu, przekształca się w otwór gębowy. (Tokarska-Bakir 2007, s. 43).

Autoreferencyjna refleksja naznaczyła popisowe monologi poszczególnych aktorów i aktorek, którzy w wypowiedziach skierowanych bezpośrednio do publiczności stawiają własną sztukę pod pręgierzem. Znakomite monologi Klary Bielawki i Barbary Wysockiej odnoszą się wprost do miejsca aktorki w tak pomyślanym teatrze, w którym „reżyserzy-feminiści” bezustannie maltretują na scenie kobiety, tak jakby odgrywana przemoc miała wyegzorcyzmować przemoc realną, a sponiewieranie aktorki na scenie było jedynym sposobem na krytykę władzy patriarchalnej. W Teatrze Powszechnym można, na przykład, zobaczyć spektakl *Krzyczcie Chiny* w reżyserii Pawła Łysaka, w którym grająca chińskiego boya Karolina Adamczyk (również występująca w *Klątwie*, jej monolog dotyczy z kolei aborcji) jest przez dobre pięć minut podtapiana na scenie.

Monolog Bielawki, grającej w *Klątwie* rolę Dziewki, następuje bezpośrednio po sekwencji, w której Dziewka doświadcza

przemocy i pogardy ze strony mieszkańców wsi oraz uprawia seks z księdzem, by wyprosić chrzest dla swojego nieślubnego dziecka. I znów mamy zgębnioną, upodloną, wykorzystaną kobietę. Tylko tyle, że po krótkiej chwili z jej ust padają ostre słowa komentarla. Słowa, w równym stopniu zasiewające wątpliwość wśród twórców teatralnych, jak i wśród widzów, krytyków, badaczy. Wszyscy się śmieją, potakując głowami, bo jak tu się z samego siebie nie śmiać, gdy Bielawka krzyczy, że znów przerobimy „obciąganie pały na dyskursy”... A nie?

W aktorskich monologach nie brak też zarzutów pod adresem samego Frlijcia – celebryty, objazdowego prowokatora – które kumulują się w scenie swoistego gwałtu dokonanego na fotografii reżysera przez Michała Czachora. Frlić rzucił bombę, spakował walizkę i wyjechał za granicę, podczas gdy ryzyko całego przedsięwzięcia spadło na Teatr Powszechny, jego dyрекcję, a nade wszystko – aktorów firmujących twórczość chorwackiego reżysera własnymi twarzami. To ich kariery, ich praca, ich bezpieczeństwo, ich przyszłość materialna zostały zagrożone. Oczywiście, Frlić stosował również ryzykowną strategię teatralną we własnym kraju, ale nie dowiemy się o tym ze sceny Powszechnego, ponieważ monologi w *Klątwie* są celowo wyostnione, jednostronne, histeryczne i „osobiste”. Wysocka jako Wysocka wprost oskarża Frlijcia o koniunkturalizm i podważa jego publicznie wyrażane przekonanie o konieczności rozbijania instytucji teatralnych od wewnątrz. Frlić bowiem, nie zważając na przypadek cenzury podczas Festiwalu Malta w 2014 roku, gdy wskutek protestów określonych środowisk odwołano przedstawienie *Golgota Picnic*, zgodził się zostać jego tegorocznym kuratorem. Prawda jest taka, że jakim błotem prawica nie chciałaby dziś obrzucić Frlijcia, on sam już to zrobił w *Klątwie*, pytając w ten sposób o instytucje i hierarchie teatralne, polityczne i ekonomiczne uwikłania teatru, władzę reżysera, miejsce, kształt i funkcje dzieł teatralnych we współczesnym społeczeństwie.

Frlić wmontował też w przedstawienie monolog obrzydliwie rasistowski, który wygłasza Jacek Beler w roli Jacka Belera, lecz ta mowa nienawiści nie zainteresowała z urzędu prokuratury. W tym przypadku najwyraźniej uznano, że to teatr, czyli fikcja, a aktor grał postać i nie mówił na serio. Zupełnie inaczej niż Julia Wyszyńska, która nie dość, że zrobiła *fellatio* papieżowi, i co z tego, że gipsowemu, to jeszcze podzegała do zabicia Jarosława Kaczyńskiego, nawet jeśli nie podzegała, ale to już oceni prokuratora na podstawie fragmentów, które znajdzie w sieci.

Wróćmy jednak do samego początku. W pierwszych minutach przedstawienia aktorki dzwonią do Bertolta Brechta z prośbą o poradę, jak dziś wystawić *Klątwę*. I chociaż Brecht dowiadując się, że rzecz ma miejsce w Polsce, odsyła ich do papieża, to jego myśl i praktyka teatralna unoszą się nad sztuką Frlijcia. Mamy bowiem do czynienia z przedstawieniem jednoznacznie politycznym, potencjalnie rewolucyjnym i dogłębnie autoreferencyjnym, na poziomie konstrukcji i gry aktorskiej rozmaicie dialogującym z Brechtowskim efektem obcości. W koncepcji Brechta fikcyjność teatru gra rolę zasadniczą, powinna być podkreślona, by pobudzić przede

wszystkim intelekt widzów, a nie ich emocje, stąd klasyczny psychologizm i realizm postaci ustępują postawie dystansu. Postaci z *Klątwy* Wyspiańskiego są u Frłjicia jedynie zamarkowane, ale zarazem aktorzy grają samych siebie, czy też jakieś wizje samych siebie, co radykalnie komplikuje relację między fikcją a rzeczywistością. Jest to w pewnym sensie artystyczna prefiguracja antycypowanych wydarzeń po premierze, gdy teatralne gesty, zamiast wyczerpać się w teatrze, w sferze czystych znaków, wdarły się w rzeczywistość pozasceniczną.

Klątwa ma oryginalną strukturę rewiową – składa się z kolejnych obrazów, zbiorowych *tableaux* i solowych popisów, utrzymanych w odmiennych tonacjach, co gwarantuje widzom intelektualną i emocjonalną huśtawkę. I każdy, naprawdę każdy z tych obrazów zapada w pamięć, odciska ślad i nie pozostawia miejsca na obojętność. Frłjić, tak ostentacyjnie podkreślający w wywiadach, że liczy się nie ten teatr, który wydarza się na scenie, lecz ten, który wybucha poza nią, w *Klątwie* zaskakuje wyrafinowaną i okrutnie przemyślaną konstrukcją. Chorwacki reżyser zbudował przedstawienie dynamiczne, nieprzewidywalne, pełne suspensu, choć przecież zupełnie pozbawione klasycznej intrygi, momentami wstrząsające, a momentami w oczyszczający sposób zabawne. Bez względu jednak na to, jak głośno śmiałyby się publiczność – a śmieje się często, lecz głównie w scenach, które dotyczą teatru i jej samej, a nie Kościoła – *Klątwa* napęnia nas bolesnym pesymizmem. Przedstawienie zostało brawurowo zagrane przez prawdopodobnie najbardziej odważnych aktorów i aktorki stolicy, ideowych ryzykantów o znakomitym warsztacie, którzy rzucili na szalę wszystko, by sprzeciwić się wpisanej w polską codzienność przemocy.

Arcydzieło? Najlepszy spektakl dekady? Nie wiem, czy jest sens uruchamiać takie kategorie, i tak już dość sfatygowane, zwłaszcza w odniesieniu do twórczości reżysera, którego bardziej niż premiera, interesuje poprzedzający ją i następujący po niej stan wrzenia społecznego. Na pewno jest to spektakl ważny, częściowo ze względu na tematykę, którą porusza, częściowo ze względu na demony, które przywołał. Frłjić nie mówi nic nowego o władzy Kościoła w Polsce, ale mówi to publicznie, podczas gdy w naszym kraju krytycznie o tej instytucji rozmawia się wyłącznie prywatnie i raczej w zaufanych kręgach. Może z przyzwyczajenia, a może ze strachu.

Artykuł powstał kilka dni po premierze przedstawienia.

Tokarska-Bakir, Joanna, *Energia odpadków*, [w:] Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007.

Z JOANNĄ WICHOWSKĄ
rozmawia MARCIN KOŚCIELNIAK

KOŚCIÓŁ JEST W NAS

1.

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

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

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

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

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

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

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

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

Czy chodzi zatem o krytykę błędów i wypaczeń?

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

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

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

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

A chcielibyście?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ograniczmy to do aktorów.

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

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

Czyli na końcu reżyser montuje.

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SONDA

Iga Gańczarczyk

Kilka lat temu pisałam tekst o tabu w polskim teatrze. Wtedy nie przyszło mi do głowy, że jest nim przede wszystkim krytyka Kościoła katolickiego, w tym postaci Jana Pawła II. Widzę z perspektywy czasu, jak bardzo to było wyparte albo znaturalizowane. *Klątwa* Oliviera Frłjicia narusza wreszcie nietykalność Kościoła, robi to środkami radykalnymi, jednocześnie zadając pytanie o skuteczność innych strategii. Dla mnie radykalność strategii Frłjicia nie polega na tym, co jest opisywane w mediach – ale na tym, że dosadne i ostentacyjne gesty łączą się u niego z obrazami lirycznymi, nie tylko na zasadzie prostego zestawienia, ale też podmieniania emocji. *Klątwa* bardzo świadomie zarządza emocjami, posługując się na przemian montażem i afektem. Dodatkowo spektakl jest kodowany na kilku poziomach i może to sprawia, że odbiór jest tak mocny. Z jednej strony jest bezpośredniość i prowokacyjność przekazu, z drugiej – bardzo wyrafinowana i przemyślana konstrukcja. Do tego jeszcze dochodzi śmiech jako katalizator emocji. Ponadto *Klątwa* obnaża swoje własne uwiłkiania, co działa bardzo mocno na jej wiarygodność. Najbardziej przejmujące dla mnie były sekwencje z aktorkami – Klarą Bielawką, Karoliną Adamczyk, Barbarą Wysocką i Julią Wyszynską – i temat nadużycia władzy wobec kobiet. Zastanawiałam się też nad tym, jak działa w tym przedstawieniu *Klątwa* Wyspiańskiego, bo praca wykonana na tekście Wyspiańskiego jest dla mnie majstersztykiem. To się rzadko pojawiało w opiniach o spektaklu, a na mnie zrobiło ogromne wrażenie, w jaki sposób wydestylowano z tego dramatu najbardziej dotkliwe momenty, rozwibrowano je i sprawdzono ich wyporność. Wszystkie sceny oparte na tekście Wyspiańskiego były dla mnie piorunujące. *Klątwa* Oliviera Frłjicia to spektakl-petarda. Znakomita praca dramaturgów, fantastyczna obecność aktorów na scenie, ich odwaga i zaangażowanie w ten projekt oraz świadomość pozycji, z której mówią – to, w moim odczuciu, spełnione wyobrażenie teatru prawdziwie krytycznego.

Marta Górnicka

Na pewno jest to przeklęty spektakl o przeklętym narodzie, czyli o nas. To przedstawienie jest w Polsce bardzo potrzebne. Oliver Frłjić wystawia przemoc i rechoć – forsuje kulturowe tabu i zarazem pokazuje obsceniczną satysfakcję, jakiej dostarcza udział w tego typu praktyce; satysfakcję, której źródłem jest przemoc zadana tym, którzy pozostają w mocy atakowanych

kulturowych granic. Jest w tym radykalny i konsekwentny. Performuje przemoc wspólnoty – każdej wspólnoty. To jest mi bardzo bliskie na poziomie myślenia o funkcjach teatru i jego politycznej sile. Jednocześnie Frlić operuje estetyką, która stoi na przeciwległym krańcu do mojej i której, paradoksalnie, ten spektakl staje się zakładnikiem. Ideologicznie jesteśmy sojusznikami, estetycznie znajdujemy się na krańcach skali. Na poziomie najbardziej bezpośredniego przekazu spektakl uderza w instytucję Kościoła katolickiego, jako bezlitosnego dysponenta politycznej i symbolicznej władzy. Mierzy się z traumami społeczeństwa zarządzanego przez urzędników wiary, brutalnie infantylizowanego i chwytanego w pułapkę uzależnienia od sprawców symbolicznej (i realnej) przemocy. Dla mnie jest to radykalny, polityczny dżihadizm – czyli rodzaj teatru, który jest mi bardzo bliski.

Wiktor Rubin

Spektakl oglądałem tydzień po premierze, w sobotę (4 III 2017) i wiem, że w przedstawieniu zaszły już pewne zmiany. Oglądanie *Klątwy* w tym drugim, popremierowym secie wpłynęło na to, że przez pierwsze 20 minut miałem poczucie, jakby ten spektakl został już za mnie obejrzany – efekt dziesiątek komentarzy, które pojawiały się w mediach. A po tych dwudziestu minutach wciągnęła mnie niesamowita energia aktorska – pewien rodzaj determinacji aktorów, który pozwolił mi wejść w ten spektakl całkowicie i niezależnie. W spektaklu aktorzy są upodmiotowieni, oddaje im się głos, którego są spragnieni. Widać ogromną satysfakcję z mówienia we własnym imieniu i na własną odpowiedzialność. Moim zdaniem, jest to spektakl przed wszystkim badający i testujący granice wolności wypowiedzi artystycznej. Jego siłą jest odwaga w kreowaniu formy scenicznej, silny obrazoburczy język, który wymaga od widza natychmiastowego opowiedzenia się, skonfrontowania się ze swoimi przyzwoleniami lub ograniczeniami. Zadaje pytania, co można sobie pomyśleć, a o co można zapytać głośno, publicznie. Ten spektakl przechwytuje oswojone symbole i zmienia ich znaczenie, jednocześnie

odslaniając ich przemocowe zastosowania, co zapewne wielu widzów wytrąca z ich przyzwyczajęń odbiorczych. Bardzo ciekawie została podjęta gra z widzem w „realne – fikcyjne”, gra tożsamościami aktorów. Obecność aktorów wymyka się podkreślanym co jakiś czas scenicznym ramom kreacji.

Anna Smolar

Oglądałam *Klątwę* dzień po premierze, pośród codziennej publiczności, jeszcze zanim wybuchła afera medialna. Było spokojnie, zwyczajnie. Miałam jednak poczucie, że wydarza się coś bardzo ważnego dla nas wszystkich – dla artystów i dla widzów. Reżyser, który doświadczył potworności wojny i trudnej sytuacji społeczno-politycznej swojego kraju, przeprowadził aktorów przez proces, którego my, widzowie, jesteśmy beneficjentami – czy tego chcemy, czy nie. Myślę, że radykalność tego spektaklu, polegająca na swoistym braku niuansów w podejmowaniu takich tematów jak aborcja, stosunek do emigrantów, przyjmowanie uchodźców i oczywiście kwestia instytucji Kościoła katolickiego, jest strategią dobrze przemyślaną i bardzo inteligentnie przeprowadzoną. Zawsze budzi się we mnie duży opór, gdy w teatrze stawiane są radykalne tezy – w przypadku *Klątwy* miałam jednak poczucie, że jest to spektakl, który nie opiera się na wygłaszaniu tez i przekonywaniu kogoś, lecz stanowi proces dojrzewania do odpowiedzialnego wygłaszania swoich poglądów i emocji dotyczących problemów Polski i świata. Jako widz czułam, że ten brak niuansów jest czymś bardzo wartościowym, czymś, czego potrzebuję, czymś, co mi pomaga głęboko uświadomić sobie pewne problemy, a nawet przez krótki czas trwania spektaklu chociaż trochę je przepracować. Miałam też poczucie, że paradoksalnie nawet ci ludzie na widowni, którzy mogli mieć problem z tym spektaklem, nie stawiali mu oporu. Publiczność była bardzo otwarta – myślę, że to dowodzi, jak bardzo dobry jest to spektakl, jak inteligentnie jest przeprowadzony, jak precyzyjnie został skonstruowany. Chociaż w przedstawieniu niewiele zostało z *Klątwy* Wyspiańskiego, to na jakimś głębszym poziomie ten dramat jest w nim bardzo

obecny – wpływa na myśl spektaklu i na to, jak on działa na widza. Sceny, które po wyjęciu z kontekstu zostały wykorzystane jako argumenty przeciwko spektaklowi, są w przedstawieniu natychmiast kontrowane, przekręcane na drugą stronę, problematyzowane, podważane... Jeżeli chodzi o formę, to byłam pod wielkim wrażeniem minimalizmu przedstawienia, precyzji aktorskiej, niezwykle świadomego wykorzystania muzyki. To bardzo piękny i ważny spektakl. Myślę, że nawet ci ludzie, którzy widzieli spektakl po wybuchu afery, którzy już niemal wszystko – z racji spoilerów – o nim wiedzieli, byli zaskakiwani tym, jak wiele jest w nim głębi i człowieczeństwa.

Weronika Szczawińska

Bardzo trudno jest wypowiadać się teraz o *Kłątwie* – po wszystkich komentarzach, recenzjach, medialnej burzy. Można oczywiście uznać, że to wszystko jest po prostu częścią spektaklu, należy do jego spektrum. Z takiej perspektywy najciekawsze wydają się komentarze najbardziej nietrafne: te, które na siłę próbują wpisać przedstawienie w sferę *sacrum*; negatywnego, ale jednak *sacrum*. Ta praktyka odsłania pewną prawidłowość polskiej debaty o teatrze; to, jak bardzo trudno jest nam poruszać się pośród kategorii wyłącznie świeckich.

Wracając do samego spektaklu – może trzeba zacząć od truizmu: jest to bardzo dobre przedstawienie. Czyli spektakl skonstruowany z dużą starannością, z ogromną świadomością użytych narzędzi, z ogromną świadomością tego, do jakiej gry wciąga się widza. Ze zdumieniem czytałam komentarze zarzucające twórcom, że szantażują publiczność, nie pozwalają widzom na suwerenne zajęcie stanowiska. Jestem przekonana, że spektakl, który zobaczyłam, przede wszystkim zapraszał mnie do nieustannego określania się i dokonywania wyborów (co cię oburza? co cię nie oburza? czy powiedziałaś to w sytuacji publicznej? dlaczego tak? dlaczego nie?).

To ważne, że powstał spektakl który wreszcie dotyka tabu (tabu obowiązującego także w ramach narracji polskiego teatru „krytycznego”), jakim jest niemożność otwartej krytyki Kościoła katolickiego i mówienie z wyłącznie świeckich pozycji. Wielką wartością jest pojawienie się jakiegokolwiek rozmowy dotyczącej Jana Pawła II i miejsca, jakie zajmuje w panteonie „wielkich Polaków”.

Jednak dla mnie *Kłątwa* jest spektaklem o czymś innym – Kościół służy tu jako punkt wyjścia do rozmowy o granicach debaty publicznej, cenzury i autocenzury. To też spektakl o aktorach, o szczególnej pracy w ramach publicznego dyskursu, jaką jest aktorstwo. I dlatego szczególne brawa należą się aktorom *Kłątwy* właśnie: Karolinie Adamczyk, Jackowi Belerowi, Klarze Bielawce, Arkadiuszowi Brykałskiemu, Michałowi Czachorowi, Marii Robaszkiewicz, Barbarze Wysockiej, Julii Wyszynskiej. I nie chodzi tu tylko o zaangażowanie i odwagę, ale też znakomity warsztat (którego powyższe wartości są częścią), ekwilibrystyczne poruszanie się pomiędzy tym, co ludyczne, polityczne i wzniosłe. *Kłątwe* odbieram jako spektakl ludyczny właśnie, sięgający do krytycznego rdzenia tej tradycji (z tego porządku wywodzą się obecne w spektaklu obscena).

I właśnie fakt przynależności tego spektaklu do głęboko krytycznego nurtu kultury sprawia, że powinniśmy stawiać mu pytania. O skuteczność pewnych strategii, trafność pewnych pomysłów – jak na przykład dosyć ludowa wizja katolicyzmu, rysująca się w przedstawieniu, którą chyba zbyt łatwo przeciwstawić można „kościółowi otwartemu”.

Katarzyna Szyngiera

Spektakl *Kłątwa* Olivera Frljicia bardzo mnie poruszył. Z różnych źródeł można było usłyszeć, że jest to spektakl plakutowy i powierzchownie traktujący problem. Ja kompletnie nie miałam takiego poczucia. Odebrałam go bardzo emocjonalnie i bardzo głęboko. Uważam, że Frljić wraz z zespołem aktorskim odnajduje punkty zapalne relacji przestrzeni społecznych i prywatnych z Kościołem katolickim. *Kłątwa* stała się tak niewygodnym spektaklem, ponieważ mówi głośno o bezwzględnej władzy Kościoła w Polsce i przemocy seksualnej kapłanów wobec wiernych. Zupełnie nie odbieram go jako spektaklu obrazoburczego albo bluźnierczego. Myślę, że jest to po prostu spektakl trudny, bo porusza przemilczane w Polsce tematy, o których musimy w końcu zacząć otwarcie mówić.

Wojtek Ziemiński

W przeciwieństwie do większości moich kolegów po fachu, uważam, że nie trzeba oglądać spektaklu, żeby móc wypowiadać się na jego temat – teatr działa w znacznej mierze jako legenda, jako mit, jako coś, co wytwarza się poza samym przedstawieniem. Jest to dobrze przebadane, opisane, ale często bywa – zwłaszcza gdy jest to dla nas wygodne – zapomniane. Analiza spektaklu *sensu stricto* i wypowiadanie się na temat spektaklu jako zjawiska, wydarzenia, to nie są dwa różne światy. Nie ma co tworzyć arbitralnie takiego podziału, bo on tylko pozornie ułatwia nam dyskusję – w rzeczywistości tworzy twierdzą, która nas jednak nie ochroni. Widać to, kiedy jeden z faktycznych widzów *Kłątwy* nazywa jego twórców „hitlerkami”. Problemem nie jest „nieoglądanie na żywo”, tylko kompletny brak zrozumienia pluralizmu, a także szczególnego statusu „ontologicznego” (a przez to też aksjologicznego) sztuki. Jeśli ktoś ocenia aktorkę jako osobę na podstawie jej roli, to jak wyobraża sobie funkcjonowanie sztuki w świecie? Komu wolno grać Makbeta, a komu papieża (nie wspominając o Wilku w *Czerwonym Kapturku*)?

Kłątwa jako część zjawiska jest klasycznym katalizatorem – wydarzeniem, które jest potrzebne, żeby wydostały się na powierzchnię procesy trwające od dawna. Ale kataliza niekoniecznie jest oczyszczająca. Muszę przyznać (choć zaznaczam: spektaklu nie widziałem), że odchodzę od przekonania, iż teatr może być ważniejszy lub skuteczniejszy poprzez swoją konfrontacyjność. Konfrontacyjność jest często mieczem obosiecznym, o czym, jako jeden z twórców akcji *Golgota Picnic Polska*, wiem aż nazbyt dobrze. Czasami bywa tak, że nie ma innej drogi. Trzeba mieć jednak świadomość, że koszty mogą być szokująco wysokie. Właśnie dlatego, że nie spektakl, a jego legenda, oddziałuje najszerzej.