

NIE OPOWIADAĆ HISTORII LE CZ BRAĆ W NIEJ UDZIAŁ

Z EWA WÓJCIAK

AKTORKĄ I DYREKTORKĄ TEATRU ÓSMEGO DNIA

ROZMAWIA

ALINA MANISZEWSKA

Alina Maniszewska: *Co stanowiło dla Teatru Ósmego Dnia w latach siedemdziesiątych najważniejszą wartość: sztuka czy polityka? Czy było wówczas możliwe wytyczenie granicy pomiędzy tymi obszarami, próba rozdzielenia ich? Czy jest to możliwe dziś?*

Ewa Wójciak: Należę do tej grupy ludzi, która twierdzi, że sztuka i polityka nie są rozdzielne, przynajmniej w takim rozumieniu, o którym zaraz powiem. Uprawianie polityki, tak jak je dzisiaj widzimy — jako część społecznej aktywności, która polega na grze, na układach, na świadomym tworzeniu struktury państwa, jest to coś zupełnie innego od ówczesnego uprawiania polityki, które my wtedy rozumieliśmy jako zaangażowanie w codzienność współczesnego nam człowieka. Przy czym „codziennosc” nie znaczyła wcale „doraźność”, tylko po prostu współczesne życie we wszystkich jego aspektach. A współczesne życie wtedy było to zarówno uwikłanie nas, wszystkich obywateli PRL w politycznie zdeterminowaną rzeczywistość, jak i nasz stosunek do spraw eschatologicznych, do obszaru pozamysłowego.

Nigdy nie umieliśmy rozdzielać polityki i sztuki. Zawsze robiliśmy teatr o naszym czasie, o nas samych, o ludziach, którzy żyją w tym właśnie czasie, są poddawani takim a nie innym naciskom, mają takie a nie inne przeżycia. A przeżycia ludzi z lat siedemdziesiątych były związane z ograniczaniem wolności wszystkich obywateli PRL, w tym także z fizyczną represją, która wiązała się z owym ograniczaniem i z narażaniem się władzy w imię obrony swoich przekonania. Oczywiście, nasza postawa była ewidentnie naznaczona polityką, ale polityka była nieodłączną częścią życia każdego człowieka, rzecz by można, częścią jego oddychania.

— *Czytając stare teksty o „młodym teatrze” opublikowane w czasopiśmie studenckich albo w wydanych przez studencką organizację „drukach ograniczonego rozpowszechniania”, można ulec pewnej „ideologizacji”. Stare czasopisma i biuletyny przemawiają do mnie dość pompacyjnym językiem, a autorom tych tekstów sztuka i polityka jawią się jako coś w sposób oczywisty nierozdzielne. Czy rzeczywiście nie można było wówczas rozdzielić tych sfer? A może łatwiej było oddzielić życie prywatne od robienia teatru?*

— Są różne widzenia teatru, jego społecznej roli i roli aktora — mówię o teatrze eksperymentalnym, ponieważ słowo „alternatywny” dziś już prawie nic nie znaczy. Potwornie mnie denerwuje, że słowa „polityka”, „polityczność” czy termin „teatr społeczny” kojarzą się ludziom z czymś bardzo wąskim, z czymś, co jest przynależne dziedzinom pozaestetycznym. Dla mnie człowiek, także ten robiący teatr, jest istotą, która żyje w określonym czasie i w związku z tym zawsze jest determinowana przez codzienność. Każdy normalny człowiek żyje tym życiem, którym żyje społeczeństwo i podlega jego polityczności. Konsekwencje owego podlegania mogą być olbrzymie, mogą np. powodować określoną uczuciowość czy jakiś rodzaj emocjonalności. Mogą determinować dobór lektur czy nawet to, do jakich pozamaterialnych instancji człowiek się zwraca, żeby pogodzić się ze swoim życiem. To jest dla mnie tak oczywiste, że nie rozumiem, jak można inaczej postrzegać człowieka. Jak można abstrahować go z czasu, w którym żyje. To przecież bardzo wiele o człowieku mówi, wiele wyjaśnia w jego życiu.

W taki właśnie sposób rozumiałam i rozumieć do dzisiaj „polityczność” naszego teatru. Jest ona dla mnie próbą opisanego losu człowieka poprzez świat, w którym żyje. Próba kojarzenia jego przeżywania z fizyczną i duchową rzeczywistością jego życia. Rzeczywistość lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była bardzo ciekawa artystycznie. Na przykład peerelowski dworzec — smutny, zapluty, ponury. Odjeżdża jakiś pociąg. Na peronie stoi mężczyzna ubrany w jakąś tam marynarkę, w jakiejś tam spodnie. Człowiek ten zachowuje się jak władca, który wita lub żegna lud. Stoi na tym peronie i ma poczucie, że stoi na jakiejś trybunie i powiewa chorągiewką swemu ludowi. To był niesamowity obrazek, po prostu gotowy teatr. Można o nim opowiedzieć, można go opisać, a ile przy tym skojarzeń przychodzi do głowy! A przecież jest to obrazek z życia, z bardzo konkretnego życia. Politycznie to interpretując można powiedzieć, że się napatrzył na przywódców i wyobraża sobie, że ten zapluty peron jest jego pierwszomajową trybuną. Ale można też szukać innych asocjacji, np. archetynicznych.

To było i jest bardziej dla nas inspirujące niż np. zimne kalkulowanie i szukanie pomysłów w literaturze. Życie dostarcza mnóstwa takich obrazków i jeśli ktoś ma wiele wyobraźni i wrażliwości, może w takich scenach z codzienności bardzo wiele dostrzec.

— *Czy spektakle tamtego okresu można nazwać aktami prowokacji? A jeśli tak, to jakiej prowokacji? Artystycznej, politycznej czy raczej społecznej?*

— Myślę, że w jakimś sensie dowodziły słuszności specyficznego odbioru naszych spektakli, potwierdzonego przez krytykę. Otóż krytycy, a także zwykli widzowie często zarzucali nam, że na scenie „krzyczymy”. Myśleliśmy: „W porządku, jesteśmy jeszcze mało doświadczonymi aktorami i zapewne w naszej ekspresji taki krzyk jest obecny”. Dopiero później zorientowaliśmy się, że ten „krzyk” to jest coś więcej — że oni go słyszą nawet wtedy, kiedy na scenie panuje całkowita cisza. I to jest odpowiedź na twoje pytanie — nasze spektakle musiały być rzeczywiście prowokujące, skoro widzowie mieli wrażenie że one „krzyczą”.

Nie robiliśmy przedstawień publicystycznych i bardzo często w naszych spektak-

lach pojawiały się równoległe bardzo różne wątki. Na przykład wątek metafizyczny czy wątki związane z duchowym cierpieniem i dążeniem do transcendencji były obecne w tym samym momencie, co jak najbardziej realistyczne i przyziemne pragnienia, żeby zdobyć kartkowy kawałek wołowiny. Stawialiśmy te wątki obok siebie, było to zawsze bardzo błuźniercze. Robiliśmy taki teatr, bo taki jest człowiek. W teatrze najciekawsze dla nas było i jest to, co zostało obdarzone pewną głęboką ludzką właściwością — zdolnością do jednoczesnego istnienia na dwóch planach: trywialności i wzniosłości. Także pod względem wymowy politycznej nasze spektakle były prowokacją; potrafiłszy w nich powiedzieć bardzo wiele, i to prostym językiem — tak jakby ktoś wstał na plenum KC PZPR i powiedział: „Panowie, prawda jest taka, że z rozkazu partii zabito robotników na Wybrzeżu”. Była taka scena w *Przecenie dla wszystkich* — tu żarty, wygłupy, dowcipy, zbieramy od widzów pieniądze na wino i adwokatów, a tu raptem zaczyna się brutalna „ścieżka zdrowia”, bardzo realistycznie pokazana, po prostu „cytat z rzeczywistości”, oczywiście przekazany widzom językiem bliższym prawdzie naszego teatru, jego estetyce niż realnemu życiu. Niemniej scena ta była bardzo dosłowna.

To ludzi zatykało, także dlatego że w tamtym czasie, w teatrze „pudełkowym”, dramatyczno-repertuarowym było szeroko praktykowane „robienie oka” do widowni, mówienie ezopowym językiem, czyli nie nazywanie rzeczy wprost, tylko mizdrzenie się do widzów. Jak ten aktor musiał być z siebie zadowolony, kiedy „coś” powiedział (a to „coś” mogło znaczyć „wszystko”) albo gdy w odpowiednim momencie się uśmiechnął, a publiczność może to rozumiała, a może nie, ale w sumie nic konkretnego nie zostało powiedziane. Pewnie w tym sensie i w tym kontekście nasze spektakle były prowokacyjne, bo pojawiały się w nich momenty, kiedy raptem kłown zrywał maskę i mówił, że jest właśnie tak, a nie inaczej.

— *Jak w tamtym okresie wyglądał wasz kontakt z publicznością? Czy miał on jakąś niepowtarzalną specyfikę?*

— Bywało bardzo różnie. Tak naprawdę nie należy mieć złudzeń, bardzo idealizu-

je się dziś tamten czas. Grupa naszych sympatyków była bardzo nieliczna. Było po prostu tak, jak w całości „socjalistycznego” społeczeństwa, w którym prawie wszyscy chcieli udawać, że działali w KOR, ale tylko nieliczni robili to naprawdę. Trzeba powiedzieć, że większość ludzi w znacznym stopniu była pogodzona z tamą rzeczywistością. Z odbiorem naszych spektakli nie było tak nadzwyczajnie; zdarzało nam się grać dla publiczności, która była tak zaszokowana, że w ogóle nie wiedziała, o co chodzi. Mieliśmy wrażenie, że gramy w akwarium, że dzieli nas od tych ludzi niewidzialna, ale bardzo gruba szyba. Była także fantastyczna przyjaźń dużej grupy, subkultury „młodego teatru”. Tego dziś nie ma. Dzisiaj teatry nurtu *off* łączy kryterium odrzucenia tradycyjnych form artystycznych. Wtedy jednak nam, a także innym teatrom chodziło o coś poza tym. I to oczywiście bardzo łączyło. Było to poczucie wspólnoty w opozycji przeciw kłamstwu, wredności, pokrewności i szarości tamtego życia. Ale jeśli chodzi po prostu o taką zwykłą publiczność, bywała ona bardzo „odporna” na nasze treści.

— *Wasz, twój stosunek do rzeczywistości tamtego okresu był jasny i zdecydowany — walczyliście o jej zmianę, nie tylko jako twórcy teatralni, ale także jako współpracownicy KOR i innych inicjatyw obywatelskich. Czy to, co robiliście w teatrze i poza nim, pozwalało wam się w pełni wypowiedzieć, określić swój stosunek do tamtego świata? A poza tym — czy się nie baliście?*

— Myślę, że w pewnych sytuacjach boi się każdy. Bywało, że się bałam. Pamiętam takie momenty, kiedy parę razy ktoś mnie gonił w nocy z UB. To było ewidentne, bo kiedyś np. najpierw jechali za mną, a potem, kiedy wysiadłam z taksówki na pustym osiedlu o drugiej w nocy i byłam sama, zaczęli mnie gonić. Bałam się parę razy, czekając na poranne rewizje, bałam się, gdy w końcu pukali do drzwi ubecy. Ale jakoś nigdy nie był to strach, który nie dawał mi wyboru, nigdy nie skłonił mnie do pomyślenia, że może nie warto. Że „coś za coś”, że może lepiej nie podpisać jakiegos protestu czy petycji do władz. Dzisiaj nie pamiętam takiego momentu, aczkolwiek podejrzewam, że może jednak były. Myślę, że w życiu każdego człowieka są takie momenty... Poza tym specjalnie nas nie nęcono. Nie

wiem, jak by było, gdyby tak się działo. Gdyby np. powiedziano: „Macie wszyscy paszporty, możecie jeździć po całym świecie”. Paszportami kuszono tylko niektórych członków zespołu, np. Leszek Raczak miał kiedyś taką propozycję, zresztą od Aleksandra Kwaśniewskiego, wówczas wysokiego rangą działacza Socjalistycznego Związku Studentów Polskich. Ale oczywiście — śmiech na sali — Leszek nigdy nie miałby nawet przez chwilę pomysłu, żeby z takiej propozycji skorzystać. Nigdy przed 1985 rokiem nie skorzystaliśmy z takiej oferty, a w 1985 zgoda kilku kolegów na przyjęcie paszportów wiązała się ze świadomą decyzją całego zespołu o czasowym jego podziale na część „krajową” i „zagraniczną”¹⁾. Do mnie nigdy się nie zwracano z żadną tego typu ofertą, gdyż miałam w zespole najradykałniejsze poglądy. Zresztą nigdy nie było specjalnego strachu o to, że coś stracimy, bo nigdy nic nie mieliśmy. A wiedzieliśmy, że siebie nawzajem nie stracimy, że możemy być siebie pewni. Jednak po pierwszych prowokacjach politycznych wobec nas często się bałam o moich kolegów, bo w końcu np. Stanisław Pyjas został zamordowany. Bałam się, że któryś z moich kolegów mógłby się znaleźć w takiej sytuacji. Zwłaszcza Tadeusz. [Od red. Tadeusz Janiszewski — patrz wywiad Juliusza Tyszki, „Odra”, nr 7-8/1998]. Wiadomo zresztą, że Tadeusz dostał kiedyś w twarz kastetem, w okolicznościach bardzo podejrzanych. To wisiało na włosku. Mieliśmy

¹⁾ Po wprowadzeniu stanu wojennego 13 grudnia 1981 członkom Teatru Ósmego Dnia systematycznie odmawiano paszportów, pomimo iż nadeszło wiele zaproszeń na występy zagraniczne. (Podobnie zresztą czyniono w latach 1976-1980). Kiedy w 1985 roku władze przyznały paszporty czterem osobom, zespół postanowił podzielić się na część „krajową” i „zagraniczną”. Grupa działająca poza Polską grała spektakl *Auto da fe*, grupa pozostała w kraju — *Małą Apokalipsę*, oba spektakle oparte na motywach wydanej w drugim obiegu powieści Tadeusza Konwickiego pt. *Mała apokalipsa*. „Grupa zagraniczna” Teatru Ósmego Dnia osiedliła się w Ferrarze (Włochy), korzystając z gościnny Teatru Nucleo. Stopniowo kolejni członkowie zespołu otrzymywali od władz paszporty i dołączali do kolegów za granicą, gdzie zespół przygotował dwa kolejne spektakle: *Jeśli pewnego dnia w mieście szczęśliwym i Spacer w powietrzu*. W maju 1988 roku za granicą znalazł się już cały zespół. Jesienią 1990 roku na zaproszenie premiera Mazowieckiego zespół powrócił do Poznania, gdzie w marcu 1992 otrzymał własną siedzibę i gdzie działa do dzisiaj jako instytucja kultury utrzymywana przez lokalny samorząd.

jednak sporo innych, poważniejszych rzeczy do robienia niż banie się. Mieliśmy przede wszystkim poważne lektury. Gdy w okolicach połowy lat siedemdziesiątych zaczęliśmy dostawać emigracyjne wydawnictwa przemycone z zagranicy i gdy po 1976 roku w Polsce rozwinął się drugi obieg wydawniczy, można było zacząć poznawać historię naszego kraju. Czytaliśmy sporo. Czytaliśmy też intensywnie lektury łagrowe i więzienne z Rosji. Po tych lekturach mieliśmy poczucie, że nasza polska rzeczywistość lat siedemdziesiątych jest troszkę śmieszna.

Wynika z tego, że nasz strach nigdy nie sięgnął jakiegoś ekstremum, nigdy nie zawążył na naszych losach. Mieliśmy dość czupurne natury, byliśmy skłonni wiele ryzykować. Kiedy w 1984 roku w końcu zwolnili nas z etatów i rozwiązali nasz teatr jako instytucję, było to znacznie przyjemniejsze niż wiadomość, że dalej mielibyśmy żyć ze świadomością egzystowania w szarej „rzeczywistości minimum”.

— *Idźmy dalej, w lata osiemdziesiąte, w stan wojenny. Graliście w kościołach. Czy mieliście wtedy dobry kontakt z widownią?*

— Naszemu graniu w kościołach towarzyszyły bardzo piękne, wzruszające przeżycia, taki był w ogóle okres w życiu tego społeczeństwa. Nieczęsto się zdarza społeczeństwu, żeby przeżywały takie momenty, kiedy aż tyle łączy ludzi naraz, w jednej chwili. Grywaliśmy po kościołach w różnych wsiach, miasteczkach, dla bardzo różnych ludzi, spośród których większość nigdy przedtem nie była w teatrze; dla „babć różańcowych”, które najpierw przychodziły do kościoła, klękały i modliły się przed ołtarzem, który my zasłoniliśmy czarną szmatą, żeby umieścić tam fragment dekoracji. Stan wojenny to okres fascynujący, niesamowity, będący dla nas wielkim źródłem doświadczeń. Mieszkaliśmy u parafian, przegadywaliśmy całe noce z tymi ludźmi, którzy nam opowiadali, jak pracują, jak żyją. Dowiadaliśmy się od nich o Polsce więcej, niż byśmy mogli wyczytać z ksiąg. Były to czasy wielkiej biedy, mieszkaliśmy u biednych ludzi, a oni — mimo tej biedy — podejmowali nas wystawnymi kolacjami. Równocześnie chcę powiedzieć uczciwie, że coraz mniej to miało wspólnego z graniem przedstawień, bardziej z braniem udziału w spiskowych zebraniach. Aplauz dla naszej

działalności był czasami za duży. Wystarczyło nieraz po prostu wejść do kościoła, a ludzie od razu wstawali i śpiewali *Boże coś Polskę*. Zdarzyło nam się też kiedyś, że gdy kończyliśmy grać *Raport z obłożonego miasta* na dziedzińcu pewnego kościoła, wszyscy rozcapierzyli palce w geście zwycięstwa. Była to ewidentna polityczna manifestacja, którą szanuję (sama rozcapierzyłam palce, o co miał do mnie zresztą straszne pretensje pewien grający z nami młody człowiek), lecz która nie należała do naszego spektaklu — była ingerencją z zewnątrz w jego strukturę i przesłanie.

Po dość krótkim czasie grania w kościołach zaczął nam z tego powodu doskwierać pewien dyskomfort.

— *Chciałabym teraz porozmawiać o waszym powrocie do kraju z emigracji, o spektaklu Ziemia niczyja.*

— Był to bardzo osobisty spektakl; był on naszą relacją, nie w sensie linearnym — z wydarzeń czy nawet przeżyć, lecz relacją z pewnego stanu bycia. Był próbą zbadania tego stanu. Na pewno od takiej intencji zaczęła się praca nad nim. Robiąc *Ziemię niczyją* wiedzieliśmy, że istnieje taki stan bycia, który jest „wieczną emigracją”, wiecznym „byciem poza”, istnieniem poza „zgodzoną rzeczywistością”. To „bycie poza” stało się od razu jednym z głównych wątków przedstawienia.

Oczywiście *Ziemia niczyja* była też zapisem naszych najgłębszych przeżyć, doświadczeń. Świetnie nam się ten spektakl robiło, powstawał w improwizacjach, praca nam szła jak lawina. Jedną z przyczyn tego rozpędu była siła naszych zmysłowych doświadczeń, a duża ich część stała się naszym udziałem w czasie podróży do Rosji latem 1989 roku. Dziś jest to może słabiej zauważalne niż parę lat temu, ale na obraz w tym przedstawieniu, na jego „ikonografię” złożyły się dwa nasze największe przeżycia z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych: pobyt w Rosji (z niego wziął się ikonostas, okna, sanki, kule) i pobyt w Berlinie (istniejący jeszcze wówczas mur, muzeum ucieczek, Reichstag, krzyże — jeden obok drugiego z wrytym „nn”, a także te z nazwiskami młodych ludzi, którzy próbowali uciec, a których zabijali snajperzy).

To przedstawienie zaczęło się od pomysłu, który nazwałam roboczo *Opera ucie-*

czek. Pomysł ten dał nam impuls do tworzenia improwizacji. Te pojazdy częściowo są „swobodną improwizacją” na temat autentycznych wynalazków, które ludziom służyły do uciekania przez mur. Robił je Jacek Chmaj, zatrudniłam go do realizacji swoich marzeń, wiedziałam, że jest jedynym człowiekiem, który zrozumie mnie i wymyśli swoje własne twory. Chodziło o to, by zawrzeć w nich nie realistyczne wehikuły i historie, które działały się naprawdę, lecz potęgę ludzkiej wyobraźni. By ukazać potężne dążenie do wolności. Pokazać, że człowiek może zrobić dosłownie ze wszystkiego rzecz użyteczną, która — mimo swej użyteczności — może sprawiać nierealne wrażenie.

— *Czym dla was jest przedstawienie Tańcz, póki możesz?*

— Jest spektaklem, który stworzyliśmy po wielu latach wspólnej pracy, po bardzo wielu burzliwych przemianach — po przemianach wewnętrznych burzliwych. Wyszło z głębokiego „zajrzenia wewnątrz samych siebie”. Najbardziej chyba z wszystkich naszych spektakli jest to autoanaliza, wynikająca z bezlitosnego przyjrzenia się sobie samym. Wychodzimy z założenia, że życie to wzrastanie, lecz także popadanie w przyzwyczajenia. *Tańcz, póki możesz* miało być próbą zrozumienia tego procesu. Próbą powiedzenia, że trzeba z nim walczyć. Próbą powiedzenia jeszcze raz w końcu, że codziennie się tę walkę podejmuje. Walkę o swoją godność, prawdziwość, wiarygodność.

— *Czy zgodzisz się z tezą, że spektakle teatralne dziś robione stają się coraz bardziej „estetyczne”? Kiedyś bardzo estetyczna teatralnie była sama rzeczywistość, a podczas spektaklu samo ciało aktora, jego głos, proste rekwiizyty musiały wystarczyć do tego, by skonstruować sceniczną rzeczywistość. Sądzę, że dziś twórcy teatru chętniej wykorzystują jego możliwości techniczne, a spektakle stają się bardziej wizualne, nie tracąc nic ze swych przesłań etycznych.*

— Racja jest po twojej stronie. Sądzę np., że teatrów „alternatywnych”, które grały na kilku polskich festiwalach, w jakich ostatnio uczestniczyliśmy, dziś już nic nie łączy oprócz poszukiwań na obszarze różnych estetyk. Każda z tych grup szuka swojego języka, który by mógł je odróżnić od teatru „pudełkowego”. Są to teatry, które

uciekają od instytucjonalności. Lecz o ile dawniej między nami a, powiedzmy, Teatrem Provisorium istniała więź zdecydowanie ideowa, duchowa — poczucie, że bliskie nam są te same wartości i wiele byśmy za nie dali, o tyle dziś z wieloma teatrami, które zresztą cenimy, nie łączy nas właściwie nic. Oczywiście, możemy oglądać ich przedstawienia, ale możemy o nich rozmawiać tylko w kategoriach estetycznych — że się taki teatr lubi lub nie, że się to podoba lub nie. Nie chodzi już jednak w takich rozmowach o to, co dla nas wciąż pozostało w teatrze ważne. Ale trudno — musieliśmy się nauczyć akceptować to, co z naszego punktu widzenia ważne nie jest, ale co może być interesujące formalnie.

— *W wywiadzie, który przeprowadziłam z tobą z okazji twojego jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy artystycznej, powiedziałaś, że bycie aktorem jest dla ciebie byciem buntownikiem. Czy dzisiejsze wasze wypowiedzi traktujecie także w kategoriach buntu, sprzeciwu, niezgody na rzeczywistość? Czy sądzisz, że publiczność dzisiaj potrzebuje takich wypowiedzi? Czy dziś można się w ogóle czemuś sprzeciwić na scenie i czy może to zainteresować widza?*

— Różnie można patrzeć na tę kwestię. Wiadomo, że ludzie dziś do teatru nie chodzą, to jest prawda, którą potwierdzają wszyscy ukoło. Dotyczy to już teraz także Warszawy, która tradycyjnie teatr zawsze lubiła. Nie wiem, czy ludzie potrzebują czegoś ponad konsumpcję i rozrywkę w czasie bezkrytycznego przejmowania darów wolnego rynku. Dlatego zawsze powtarzam takie zdanie Susan Sontag, że — no cóż — kapitalizmu ona nienawidzi, ale jak ma wybierać, to woli ten amerykański, bo tam powstało już alternatywne społeczeństwo i ona czuje się tam jak u siebie. Nie mam złudzeń co do tego, jaka jest dziś polska publiczność — wiem, że nie jest teatralnie wyedukowana, zaangażowana. Moja prawda jest taka, że robię spektakle ciągle z tych samych powodów: np. *Szczyt* (1998), który wynika z głębokiego sprzeciwu, po prostu wkurwienia, z tego samego typu temperamentu. Wynika z poczucia, że świat zwariował, że w swej małej części oszalał. Zależało nam, aby zrobić przedstawienie o drodze, do której dążymy, o rzymskiej uczcie „władców świata”, która odbywa się na oczach

bardzo ciężko doświadczonej ludzi. W końcu wiek XX to wiek wygnania, wiek głodu, wiek nieszczęść. A na drugim końcu wiek tak wyuzdany, wiek perwersji, sytuujący wielu żyjących w nim ludzi na pograniczu człowieczeństwa. Chcieliśmy tej iście rzymskiej uczcie władców przeciwstawić chłopaka, który przez chwilę sam powstrzymywał kolumnę czołgów na placu Tian'anmen, a któremu świat pozwolił umrzeć. (On akurat przeżył, ale tysiące innych studentów i opozycjonistów zostało rozjechanych przez czołgi).

— *Skąd wzięła się w was potrzeba robienia spektakli plenerowych?*

— Miała ona związek z tamtymi dawnymi czasami lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to chcieliśmy się artystycznie wypowiedzieć w otwartym, publicznym miejscu. W pewnym momencie, latem 1983 roku pojawiła się taka okazja — zaproszono nas na festiwal w Jeleniej Górze, mogliśmy zrobić tam przedstawienie uliczne. Przygotowaliśmy *Raport z obłożonego miasta*. Wydało nam się to dużą pokusą i wyzwaniem, no i zrobiliśmy takie właśnie przedstawienie. Muszę powiedzieć, że długo męczyłam się z ulicą. Było mi trudno, czułam, że gdzieś się pcham, że „łapię” ludzi gdzieś na ich drodze przez codzienność. Dziś jest zupełnie odwrotnie — nikogo nie zapraszam do teatru, wychodzę do ludzi, ale oni mogą przejść mimo mnie, pójść sobie, zlekceważyć mój wysiłek. A jeśli ich zatrzymuję, to tylko siłą tego, za co patrzę.

— *Czy dzisiejsza rzeczywistość jest teatralna?*

— Dzisiejsza rzeczywistość, tak jak ją postrzegam, jest coraz mniej teatralna, gdyż w swej codzienności ma ona coraz więcej elementów sztucznych, staje się przepelniona reklamami, elementami kultury masowej. To przede wszystkim determinuje naszą rzeczywistość od strony wizualnej.

— *Publiczność jest dziś mało zaangażowana i niechętnie odbiera etyczne prze-*

stania spektakli teatralnych. Czy wobec tego teatr ma w ogóle szansę na edukowanie publiczności?

— Mimo wszystko ma on tę szansę. Na przykład kiedy graliśmy *Szczyt* na Rynku w Lublinie, podczas Konfrontacji '98, publiczność była w większości pijana. Było to niezwykle przedstawienie — spociliśmy się, zmęczyliśmy, bo to była walka. Nie wręcz — nikt się na nas nie rzucił, ale wyraźne zmaganie się z widzami: kto kogo? Po spektaklu przyszedł do nas jeden widz, potem drugi i mówią: „To było zajebiste”. Może nie zrozumieli wszystkiego, ale przez godzinę przekraczali samych siebie, bo w końcu wzięli udział w tym spektaklu, a on na pewno w każdym z nich coś zmienił. Jestem tego zupełnie pewna.

Oczywiście odczuwam dystans wobec „edukacyjnej funkcji teatru”, gdyż nie czuję się upoważniona do tego, żeby komuś wskazywać drogę. Ufam, że ważne jest to, iż teatr promokuje do stawiania pytań. Przyznaję się do tej grupy artystów, którzy uważają, że teatr powinien taki być. Bo teatr nie powinien opowiadać historii, lecz próbować brać w niej udział.

— *Czy można powiedzieć, że te obszary teatru, które wcześniej wypełniała polityka, wypełniła dziś obserwacja życia?*

— Po takich festiwalach, jak Pobocza Teatru '98 w Toruniu czy Łódzkich Spotkaniach Teatralnych 2000, których byłam jurorem, miałam poczucie, że najmłodsze teatry odradzają teatr w duchu, który lubię. To znaczy, że młodzi ludzie znowu zaczynają mówić o swoim świecie, o sobie, o rzeczywistości, w jakiej żyją w pewnym kontekście politycznym i społecznym. Miałam poczucie odradzania się takiej tendencji. Spektakle obejrzane tam przeze mnie były przy tym na ogół bardzo ironiczne, pełne poczucia humoru. To nie było opowiadanie historii, lecz właśnie próba udziału w niej.