

Ewa Wójciak  
**Polityczne sedno sztuki**

Polityczność jest pojęciem, które towarzyszy mi od momentu, gdy zajęłam się robieniem teatru. Pojawia się ono najczęściej w znaczeniu negatywnym. W określeniu „polityczna sztuka” kryje się często stereotypowa ironia, marna ocena, przekonanie, że polityczność jest tym samym, czym publicystyczność, przedstawianie nagich faktów, chłodna obiektywność czy fotograficzna dosłowność.

Gorzej – polityczność może oznaczać udział w grze władzy, opowiadanie się po stronie jakiejś ideologii czy nawet partii. O takim rozumieniu polityczności w jakimś stopniu decydują recenzenci i interpretatorzy. Przykładem na to może być opublikowana w „Gazecie Polskiej” recenzja przedstawienia *Paranoicy i Pszczelarze* Teatru Ósmego Dnia zatytułowana *Cyngle „Gazety Wyborczej”*. Autor pisał:

„Spektakl pod względem teatralnym, inscenizacyjnym został zrobiony bardzo sprawnie – członkowie Teatru Ósmego Dnia to przecież fachowcy wysokiego szlifu. Jednak włożona w tę formę treść może stanowić podręcznikowy przykład, jak „się robi” manipulację. Historie „pszczelarzy” – zresztą autentyczne, to teksty wyjęte z reportażu *Jestem przeciętnym Polakiem*. Aktorzy czytają je w sposób bardzo ciepły, budząc empatię, pozwalając na identyfikację widza z postacią. Ale kiedy przyjdzie im odgrywać role „paranoików” – czyli wypowiadać cytaty wyjęte z tekstów prawicowych polityków i konserwatywnych publicystów, zachowują się zupełnie inaczej. Wystarczy w trakcie recytacji tańczyć czaczę i robić głupie miny, żeby każdy tekst – nawet np. *Dialogi* Platona – publiczność odebrała jako głupotę i błazeństwo. To zresztą metoda znana od dawna.

Przypomina się napisany jeszcze przed 1968 r. wiersz Bohdana Urbankowskiego *List Dostojewskiego do Strachowa w sprawie polskiego miatieża 1863 g.*, w którym znaleźć można takie linijki: „Im trzeba zabić dusze: obślinić ołtarze / do legend przypiąć małe błazeńskie dzwoneczki / szable przekuć w widelce...” *Paranoicy i Pszczelarze* to wręcz modelowy przykład „obśliniania ołtarzy”. Ewa Wójciak w roli Naczelnik Ewy w Sadomasochistycznym Gabinetie Ponurej Pamięci parodiuje postać prokurator Ewy Koj z pionu śledczego katowickiego oddziału Instytutu Pamięi Narodowej, który podjął śledztwo w sprawie śmierci gen. Sikorskiego. I to są właśnie wartości, które trzeba obślinić: dbałość o pamięć

historyczną, patriotyzm, tradycję narodową i chrześcijańską. Niestety, w takiej perspektywie artyści Ósemek wystąpili na scenie przede wszystkim w roli 'cyngli Wyborczej'".

To, do jakiego stopnia polityczność to kwestia odbioru i interpretacji, każe przypomnieć przykład z innego czasu. W PRL-u jak wiadomo funkcjonował Urząd do Spraw Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Spektakle podlegały cenzurze: w pierwszej fazie cenzurowano tekst, w następnej – widowisko teatralne. Pamiętam świetnie, gdy cenzor (mam przy tym potrzebę podkreślić, że obaj znani mi cenzorzy miejscowego urzędu byli ludźmi bardzo wykształconymi i światłymi) wykreślił z naszego przedstawienia fragment tekstu pochodzący z *Dzumu* Alberta Camusa. Brzmiał on tak: „Kiedy stąd wyjedziemy? Kiedy opuścimy to deszczowe miasto? Kiedy wreszcie pojedziemy nad morze?”. Deszcz i kojarząca się z nim szarość są smutne, a więc twórcy przedstawienia sugerowali, że taka też jest rzeczywistość Polski Ludowej. I w ten sposób tekst stawał się częścią politycznego manifestu skierowanego przeciw kolorowej przeciw rzeczywistości PRL-u.

Sztuka polityczna dla jej przeciwników (mających najczęściej silne polityczne motywacje) jest odarta z metafizycznego wymiaru, pozbawiona siły uniwersalnej i ponadczasowości. Odwoływanie się do realnej rzeczywistości, do czasu teraźniejszego z góry odbiera sztuce jej zdolność do uogólnienia, odbiera sztuce Sztukę.

I właśnie te opinie, niechętnie sztuce politycznej, okazały się ponadczasowe i ponadsystemowe. To pasjonujące, dlaczego właśnie polityczność w sztuce ma tylu wrogów, a w jej krytyce pojawiają się zawsze podobne argumenty – niezależne od czasu i miejsca. Niedawno usłyszałam: „dlaczegożby artystę miały inspirować jakieś problemy mniejszości czy wojny domowe, skoro ten artysta toczy swą własną wewnętrzną wojnę i to ona jest tematem jego artystycznych wynurzeń”. Mnie oczywiście nie interesuje wewnętrzna wojna tego artysty. W kontakcie ze sztuką interesuje mnie doświadczenie wzruszenia czy wstrząsu, który odmieni mój stan emocjonalny i być może pozwoli zrozumieć jakąś część świata, podzielić ból, który widzę, stać się częścią jakiegoś ogólnego doświadczenia. Tak się składa, że oddziałuje na mnie w sztuce to, co wyrasta z faktów, co mając siłę poezji nie traci z oczu doczesności. Mało kto posiada przy tym taką zdolność jak Tadeusz Kantor, który udział w ogólnym doświadczeniu umiał zapewnić opowieścią wywodzącą się z prowincjonalnej rzeczywistości własnego dzieciństwa. Ale jednak z rzeczywistości.

W każdym razie sztukę, która ma źródła w realnym świecie uprawiam od dawna wraz ze swoimi towarzyszami z Teatru Ósmego Dnia. Właśnie „towarzyszami” – słowo równie stygmatyzujące jak polityczność (zwłaszcza w odniesieniu do sztuki), które oznacza tu po prostu ludzi towarzyszących mi w życiu i pracy od kilkadziesiąt lat.

Najpierw jest doświadczenie, obserwacja, jakiś fakt, wiele faktów, powtarzający się motyw w świecie, a potem uczucie wspólności tego doświadczenia. Ten rodzaj uczestnictwa w świecie jest dla mnie oczywisty, mam raczej problem ze zrozumieniem innej postawy – postawy odwrócenia się od świata, obojętności na jego codzienną ekspresję. Przychodzi mi na myśl książka Fernando Savatera *Polityka dla syna*, którą napisał z poczucia, iż młodzież z pokolenia jego syna ma osłabioną potrzebę walki o rzeczywistość i jej kształt. W związku z tą obserwacją starał się pokazać, z jakich podstawowych i oczywistych powodów ludzie muszą zajmować się otaczającym światem. Powoływał się na greckie słowo idiota, które, jak pisał oznacza kogoś, kto zajmuje się sobą w oderwaniu od rzeczywistości. Taki grecki wzór, gdzie idiotyzmem jest uciekanie od odpowiedzialności za los, jest mi bardzo bliski.

Polityczność oznacza dla mnie zainteresowanie światem, przyglądanie się mu, posiadanie własnej opinii, zabieranie stanowiska w każdej, nawet drobnej, obywatelskiej sprawie, widzenie własnego tu i teraz w perspektywie swojej niepowtarzalnej obecności na ziemi. Ale także widzenie swego losu jako części wspólnoty ziemskiej.

Zatem rozpoczynam od tego, co należy do rzeczywistości, od zdarzenia, przygody, człowieka i zmierzam do ustalenia kontekstu uniwersalnego. Widzę codzienne wydarzenie, które staje się echem historii, kultury, ma kontekst społeczny, kontekst religijny... Ma w końcu swoje odzwierciedlenie w sztuce.

Trudno nie myśleć o grafikach z cyklu *Los Caprichos* i *Okropności wojny* Francisco Goyi, patrząc na zdjęcia Sebastião Salgado pod wspólnym tytułem *Exodus* (zdjęcia uchodźców z Bośni, Serbii...) i odwrotnie – jakże nie myśleć o wojnie na Bakanach czy w Czeczenii patrząc na te prace.

Inny przykład: dwa buty zawieszony pod lampą opozycyjnej poetki Barbary Sadowskiej – jeden maleńki, niemowlęcy, drugi – but dorosłego mężczyzny. Łatwo wyobrazić sobie taką scenę w teatrze: opowieść o chłopcu, który nie przeżył swego czasu, któremu odebrano życie zanim na dobre się w nim rozpędził. Zamordowali go milicjanci bijąc brutalnie na posterunku. Peerelowska, polityczna historia, a przecież wstrząsająca metafora – dwa buty zawieszony w powietrzu. To porusza wyobraźnię, uwalnia emocje, kieruje ku rozmyśleniom ostatecznym nie odbierając przecież potwornej rzeczywistości, nie odbierając konkretności, a zwłaszcza nie odbierając imienia pierwotnemu bohaterowi.

I jeszcze dalsze przykłady na obecność polityki w sztuce, na polityczne źródła inspiracji artystycznych. Trwała II wojna w Czeczenii. Przez pierwsze przynajmniej dni był to temat numer jeden w światowych mediach, także w Polsce w naturalny sposób związanej z Rosją, wrażliwej na temat rosyjskiej agresywności, imperialnej bezwzględności... Do

Groznego, który wydawał się wtedy być na dnie piekła, jeździli polscy dziennikarze. Jeden z nich, bardzo związany z historią czeczeńskiego oporu opowiadał mi szczegółowo o swej wizycie w tym mieście, o drodze do ruin pałacu prezydenckiego w Grozным, gdzie miał spotkać się z żyjącym jeszcze wówczas prezydentem Aślanem Maschadowem. Mówił o płonącym mieście, o domach stojących w ogniu, o płomieniach oświetlających tę jego wędrówkę. Powiedział wówczas, trochę jakby przerażony swoimi słowami: „wiesz, to było straszne, ale jednocześnie jakoś niezwykle piękne”.

To była wojna w Czeczenii, to była czyjaś, obca wojna (bardzo polityczna we wszystkich tego słowa znaczeniach). Płonący Grozny stał się inspiracją do jednego z piękniejszych i bardziej znanych w historii ulicznego teatru obrazów. I nigdy nie staraliśmy się ukryć jego pierwotnego wzorca, bardzo zabiegaliśmy, aby artystycznie wyrazić piekielną siłę i powab tego, co zaszło wówczas w Grozным – nie w ogóle, nie wszędzie, nie nigdzie, ale w Grozным. Choć jak tu nie widzieć niesamowitych obrazów wielu walących się miast i obracających w ruinę budowli? Chcę podkreślić raz jeszcze: transponując doświadczenie, fakt, wydarzenie realne – nie chciałabym nigdy odebrać mu tożsamości, nie chciałabym, aby zmetaforyzowanie odebrało mu jego znaki szczególne, by widzom odebrało zdolność skojarzenia obrazu teatralnego z tym, co go zainspirowało.

Polityczne zachowania, polityczne gesty wyrażane w czasie rozmaitych demonstracji stają się bardzo często sztuką – układają się w znaki, alegorie i w ten sposób na trwałe wpisują się w naszą pamięć. Znamy wiele takich przykładów – do najświetniejszych należą Pochody Białych Chusteczek – czyli babć i matek z Plaza de Mayo w Buenos Aires, walczących przez lata o odzyskanie swych dzieci zawłaszczonych w latach 70. przez juntę wojskową Trójkątne białe chusteczki, całe rzeki kobiet w białych chusteczkach – to piękna metafora, fakt artystyczny z pogranicza polityki i sztuki.

Podobną rangę uzyskał inny obraz związany z protestami przeciw przemocy i stojącej za nią władzy. Sylwetka kobiety z rozpostartym nad głową portretem mężczyzny uświadamia nam, że żyjemy w czasie masowych zaginięć. Widzimy więc znów pochody matek, żon i sióstr, i las portretów na transparentach, planszach czy zwykłych kartach papieru, które płyną nad naszymi głowami, płyną „w powietrzu wolnych ludzi” ci, których być może już nie ma, których pochłonęły katownie w Argentynie, Chile, Urugwaju, Czeczenii, masowe groby Srebrenicy, niekończący się konflikt izraelsko-palestyński. Zaginięcie, rozproszenie w nicości... ileż tu skojarzeń, ile mitów, przypowieści. A jednocześnie to twarda konfrontacja z władzą, z despotyzmem, gest konkretny – rebeliancki.

Jeszcze jeden znak – wyrafinowany obiekt sztuki wizualnej, mógłby być eksponatem w słynnym nowojorskim muzeum sztuki nowoczesnej MoMA, a równocześnie jest to element rzeczywistości, cytat po prostu, fragment realnego świata. Na terenie posesji Villa Grimaldi w Santiago de Chile (gdzie w latach siedemdziesiątych mieściła się jedna z tajnych katowni reżimu Pinocheta) stoi las portretów młodych, pięknych kobiet, młodych chłopców, rzadziej znacznie przedstawicieli bardziej doświadczonego pokolenia. Wszyscy oni to *Desaparecidos* – zaginionieni (*Desaparecidos* – słowo, które także brzmi już dzisiaj jak temat muzyczny, jak zestaw tajemnych dźwięków budzących dreszcz i smutek). W narożniku posesji, dziś zamienionej w miejsce pamięci, stoi wielki kubiczny obiekt (skrzynia). W środku jest 18 stopni Celsjusza – to temperatura oceanu (na zewnątrz w styczniu było wówczas ok. 28), jest półmrok i słychać szum morza. Na piaszczystym dnie leży kawałek zardzewiałej szyny z wrośniętymi w nią dwoma zwyczajnymi guzikami. I cisza. Bardzo znaną metodą mordowania politycznych przeciwników prawicowych reżimów Ameryki Południowej było zrzucanie ich, najczęściej żywych jeszcze, z pokładów samolotów do oceanu. Ich ciała obciążano kawałkami metalowych szyn...

W przedstawieniu *Czas Matek* próbowaliśmy opowiedzieć o uniwersalności straty, jaką ponosi matka. O matce jako bohaterce naszych czasów, o kobiecie jako figurze – znaku współczesności, figurze bólu i rozdarcia. Mam poczucie, że jest to trwały element współczesnego pejzażu. W spektaklu znalazły się matki rosyjskich żołnierzy, których porzucone ciała rozszarpały bezdomne psy, a także matki ofiar Poznańskiego Czerwca, kobiety, których dzieci (najczęściej chłopcy) zginęły w ulicznych rozruchach w 1956 roku. Powstał z tego obraz uniwersalny, metaforyczny, ale o bardzo konkretnych politycznych umotywowaniach – czyli kolejny raz w procesie twórczym odbyliśmy tę samą drogę od doświadczenia rzeczywistości do przekształcenia go w wypowiedź metaforyczną, choć jak starałam się pokazać sama rzeczywistość posiada bardzo często właściwości wyrafinowanej sztuki.

Czuję się człowiekiem globalnym – lewicujące studentki, artystki, psycholożki i pedagożki szukające sprawiedliwości i równości, zamordowane przez południowoamerykańskie junty były moimi rówieśniczkami, nosiły te same fryzury, ubierały się wedle podobnej mody, były jak ja, jak my.

Cały czas staram się przekonać państwa do sztuki politycznej, która wynika ze współodpowiedzialności za świat i która go nie upraszcza, do sztuki, która jest zaangażowana w rzeczywistość i nie traci przez to mocy wzruszania i „budzenia”. Przytoczę fragment *Czarodziejskiej Góry* Tomasza Manna:

„Brawo! – zawołał Settembrini. – Brawo, poruczniku! Pan doskonale podkreślił niewątpliwy moment etyczny w istocie muzyki, to mianowicie, że czas nabiera życia, sensu i wartości dzięki szczególnym sposobom mierzenia go, które muzyka umożliwia. Muzyka budzi czas, budzi nas do najdoskonalszego odczuwania czasu, budzi... Na tym polega jej etyczne znaczenie. Sztuka jest etyczna, o ile umie budzić. Ale co wtedy, jeżeli czyni odwrotnie? Jeśli ogłusza, usypia, tłumi aktywność i postęp? Muzyka i to potrafi, miewa czasem działanie podobne jak opium i jego pochodne. Piekielne to działanie, moi panowie! Opium jest rodem z piekła, bo stwarza otępienie, bezwładność, zastój i niewolniczy bezruch. W muzyce jest coś, co nasuwa poważne obawy; obstawiam przy tym, że ma dwuznaczny charakter. Nie posuwam się za daleko, twierdząc, że jest politycznie podejrzana.”

Myślę o sztuce, iż jest ona w służbie ludzi i jakkolwiek różni artyści mogą uważać to za ograniczające ich wolność, ja nie zmienię swego przekonania. Sztuka ma służyć (służba ta nie musi i nie powinnam oznaczać żadnej sierniężności języka), ma stać po stronie wartości i opowiadać się za słabszymi i odrzuconymi. Sztuka jest z życia, a więc polityczność jest jak oddychanie, jest oscylowaniem na krawędzi światłości i nocy.

Rozważając tak już dziesiątki lat owo polityczne sedno sztuki, broniąc idei sztuki politycznej przed polityką i uproszczeniami, staję też przed problemem, który nazwałabym może przewrotnie „politycznością sztuki programowo apolitycznej”. To także jest zjawisko ponadczasowe i ponadsystemowe. W PRL-u świadome deklarowanie apolityczności w sztuce było najczęściej po prostu wyrazem konformizmu. Oczywiście jest to pewne uproszczenie, bo myślę tu o zjawiskach artystycznie wybitnych – apolityczny nurt w teatrze reprezentował przecież Jerzy Grotowski i Teatr Laboratorium. Ta postawa była fundamentem kolejnego etapu działalności Guru – działalności parateatralnej. Chodziło o przeżycie kontaktu z własnym ja i z przyrodą w trybie całkowitego oddalenia się od współczesności. Tworzenie wysp medytacji, azylów pierwotnego przeżywania relacji z drugim człowiekiem – wszystko to wyprowadzone z peerelowskiej szarej reality w bukoliczne pejzaże Brzezinki, wszystko podszyte całkowitą pogardą dla świata na zewnątrz. Był to pewnego rodzaju wymóg – jak relacjonowali nam potem często zachodni znajomi, którym udawało się jakoś odnaleźć trop do naszego teatru. Uczniowie Jerzego Grotowskiego w większości podążyli jego śladem uprawiając programową apolityczność – często zresztą doświadczenie rzeczywistości zastępując różnymi formami archeologii teatralnej, odwołując się do folkloru, do świata klechd i baśni. Też można powiedzieć, że byli ludźmi globalnymi, tyle że ludźmi globalnej kultury dawnej. Twarz człowieka ze wsi, w której tworzyli wydawała im się wstrętna, zdegenerowana, a znacznie bardziej pociągające były różnobarwne maski z wyspy Bali czy

provincji Kerala. Byli świetnym towarem eksportowym, wizytówką kraju. Podróżowali i reprezentowali polską kulturę, spełniali doskonale polityczną rolę legitymizując władzę na przykład w stanie wojennym.

Pamiętam pewne zabawne, a bardzo znaczące wydarzenie. Jeden z tych artystów upomniał mnie kiedyś w trakcie wspólnego spaceru, gdy odczytałam na głos dostrzeżony na dachu jakiegoś domu slogan „XXX lat Postępu”. To był czas wielkiej afirmacji Edwarda Gierka. „Nie patrz tam” – powiedział kolega – „patrz w gwiazdy”. Spotkaliśmy się jakiś czas potem w Warszawie w pierwszych dniach stanu wojennego. Sunął wśród rozstawionych na ulicach czołgów i żołnierzy grzejących ręce w ciepłe koksowników. Patrzył ponad nimi w gwiazdy i rozkład jazdy pociągów – jechał bowiem do Gdańska, gdzie łąpał prom do Sztokholmu. Udawał się tam na występy ze swym teatrem. Następnego dnia ścisnął się z ówczesnym dyrektorem Instytutu Polskiego w Szwecji, w świetle kamer pokazując ludzką twarz stanu wojennego.