
EWA WÓJCIAK

KIEDY I JAK TRZEBA POWIEDZIEĆ NIE. HISTORIA OSOBISTA

TEKST WYGŁOSZONY NA KONFERENCJI

POLSKA JAKO TEKST, POLSKA JAKO SPEKTAKL

W GRUDNIU 2010 W GDAŃSKU ORAZ W KWIETNIU 2011 NA UNIWERSYTECIE

COLUMBIA W NY W RAMACH

NONKONFORMIZM I BUNT BLOKU WSCHODNIEGO: PRZEWODNIK PO

DZIEDZICTWIE CZY PRZEMIJAJĄCYCH WSPOMNIENIACH?

„Istnieje granica rozpacz, za którą już tylko wyje się o zadośćuczynienie, za którą się zabija. Każdej nocy rozmyślam nad sposobem zlikwidowania paru facetów stamtąd. Co to za cholerna ziemia, na której młode kobiety trawią noce na podrzynaniu gardeł”. Ten tekst napisałam około 1976 roku do przedstawienia *Ach, jakże godnie żyliśmy*. Oddaje on dość dokładnie mój stan ducha z tamtych czasów – kulminację niezgody na otaczający świat realnego socjalizmu i na konformizm bez granic.

Niezgoda, bunt, narastające obrzydzenie i poczucie, że wszyscy uczestniczą w utrzymywaniu przy życiu kłamstwa, fałszu i brzydoty skierowały mnie w świat szczególnych lektur. Czytałam historie buntowników i rewolucjonistów – dekabrystów, Narodnej Woli, partyzantki miejskiej z Ameryki Łacińskiej. Interesowali mnie również terroryści z zachodniej Europy – zwłaszcza Ulrike Meinhof i Gudrun Ensslin z grupy Baader-Meinhof. Z jednej strony więc – terroryzm szlachetny Żelabowa, Perowskiej, Hryniewieckiego (gdzie zabijano okrutnego ciemniźcyela jak w walce wręcz, kładąc na szali własne życie), z drugiej – terroryzm, którego ofiarami zaczęli padać przypadkowi, niewinni ludzie.

Całymi dniami, a często także nocami, prowadziliśmy dyskusje o sposobach walki z totalitaryzmem i zgodą na niego. Bo właśnie ta nieomal powszechna zgoda społeczna kazała myśleć o wstrząsie, szoku, bombie... Chcieliśmy krzyczeć, być słyszalni. Wydawało nam się, że toniemy, a nikt tego nie dostrzega, że wszyscy zgodnie idą na dno.

W teatrze inspirowanym metodą Grotowskiego odrzucaliśmy jego alienację, pogardliwy dystans do rzeczywistości społecznej i jej bohaterów. Uprawiając aktorską regułę mistrza,

chcieliśmy ekstatycznie zmieniać to, co było na wyciągnięcie ręki – w imię wolności, prawdy i godności człowieka – godności zwykłych, szarych obywateli.

Codziennosc dość szybko postawiła mnie i moich kolegów wobec konieczności określenia, na ile jesteśmy gotowi bronić swoich przekonań i wyborów. Zostaliśmy poproszeni o podpisanie listu w sprawie poprawek do Konstytucji – to była dla nas pierwsza spektakularna lekcja policyjnego państwa. Demonstracyjnie śledzeni, wpędzeni w pułapkę, zrewidowani, przesłuchani, a na końcu zastraszeni – zobaczyliśmy to, co ukryte przed oczami normalnych, posłusznych obywateli. Zobaczyliśmy zaplecze systemu, back-stage realnego socjalizmu. Od tego momentu mieliśmy go już oglądać regularnie. Nasze życie zaczęły wypełniać codzienne, drobne zadania związane ze świadomą niezgodą na kształt świata – wiele drobnej, obywatelskiej krzątania, skromnych gestów – takich jak rozpowszechnianie informacji, podpisywanie listów i petycji.

Słynna była sprawa związana z oskarżeniem Stanisława Barańczaka o wręczenie łapówki i wydaleniem go z Uniwersytetu. Podpisaliśmy list w jego obronie i podróżując po Polsce zbieraliśmy kolejne podpisy. Muzycy związani z nami w tamtym czasie odmówili wykonania tego gestu poparcia, a następnie postanowili opuścić Teatr. Sformułowali wówczas tezę, która jak miemam, jest ponadczasowym fundamentem oportunistów. Brzmiała ona tak: jeden podpis pod listem, który niczego nie zmieni może zniweczyć wysiłek teatru i uśmiercić spektakl podejmujący ważne społeczne problemy, objawiający prawdę o rzeczywistości. Jeden podpis pod listem, który pozostanie wydarzeniem marginalnym a wypowiedź artystyczna, która robi karierę... List, na który pewnie nikt nie odpisze, a z drugiej strony popularność i uwielbienie tłumów.

Dlaczego artyści posiadający moc porwania tłumów tak rzadko ją wykorzystują w obronie ludzi prześladowanych? To pytanie pozostaje aktualne do dziś, a nawet nabiera mocy, gdy trzeba je zadawać wolnym ludziom żyjącym w demokratycznym państwie.

Odrzuciliśmy ten prosty wzór słusznie podejrzewając, że kryje się za nim wyrachowanie, obawa o własną karierę, lęk przed popadnięciem w niełaskę... Już wówczas krystalizowały się fundamenty naszej postawy, która zakładała jedność działań artystycznych i działań podejmowanych w życiu codziennym. Stało się to naszym artystycznym credo. Uważaliśmy, że jakkolwiek dramatyczne i trudne nie byłyby wybory między wartościami a życiowym

oportunizmem, my tych wyborów musimy dokonywać na rzecz pierwszych.

Konsekwencją tak budowanej postawy musiała być decyzja o osobistej samotności, o odrzuceniu rodziny, o nieposiadaniu dzieci. Walczyliśmy w teatrze o wolność i prawdę, więc prześladowania ze strony władzy uważaliśmy za oczywiste następstwo. Żeby więc ograniczyć pole manipulacji tym, którzy tak czy inaczej mieli wpływ na nasze życie, znowu wzorem rewolucjonistów z Narodnej Woli, postanawialiśmy być samotnymi bojownikami o wartości – tyle że w przestrzeni teatru rozumianego jak walka.

W kolejnych przedstawieniach (Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi..?, Przecena dla wszystkich, Ach, jakże godnie żyliśmy) podejmowaliśmy tematy związane z rzeczywistością (pytaliśmy o etyczne konsekwencje terroryzmu, o terroryzm państwowy) domagając się równocześnie prawa człowieka do transcendencji.

Towarzyszyliśmy w tym czasie rozwijającej się w Polsce opozycji demokratycznej. Podpisywaliśmy kolejne petycje i listy (zwłaszcza Komitetu Obrony Robotników), angażowaliśmy się w akcje rozpowszechniania podziemnych wydawnictw. Ludzie z KOR-u stali się naszymi mentorami – uczyli i wspierali nas, dzięki nim nabieraliśmy coraz większej świadomości obywatelskiej. Zdawaliśmy sobie sprawę, że ważnym narzędziem w nierównej walce z totalitaryzmem jest prawda, za którą świadczy się własną osobą.

Zdolność mówienia nie publicznie i otwarcie wydaje się być do dzisiaj cechą rzadką, będącą dowodem na społeczną dojrzałość. Trzeba ją stale pielęgnować, ponieważ pokusy konformizmu pojawiają się w każdej rzeczywistości, nie zawsze na przecięciu obywatel – władza. Konformizmem bywa również uleganie obywatelskiej wspólnotce. Przekonaliśmy się o tym w stanie wojennym, gdy odebrano nam prawo istnienia i prezentowania przedstawień. Nie można było o nas pisać, byliśmy spychani na margines, skazywani na cywilną śmierć. Przez blisko 10 lat nie mogliśmy wyjeżdżać z kraju, choć był to czas szczególnego powodzenia naszych spektakli na świecie i docierało do nas bardzo wiele zaproszeń.

W tym okresie jedyną przestrzenią wolności dla artystów takich jak my były kościoły. W kościołach, przykościelnych salach i na kościelnych dziedzińcach graliśmy dwa lata. Prezentowaliśmy tam przedstawienia, które w żaden sposób nie nawiązywały do religii, a jednak w sposób oczywisty weszliśmy w świat, w którym często zacierały się granice między sztuką, manifestacją polityczną i manifestacją religijną.

Próbowaliśmy desakralizować kościół zakładając na ołtarz czarną kotarę – nikomu to nie przeszkadzało, a przecież na spektakle przychodzili ludzie, którzy wcześniej bywali tam tylko na mszy. Dla nas, artystów teatru, który z tytułu eksperymentalnych i ambitnych intelektualnie form wydawał się być skazany na publiczność elitarną, doświadczenie grania w kościołach dla środowisk robotniczych było fascynujące i inspirujące. Mieliśmy poczucie, że ludzie, którzy przychodzili na przedstawienia (a w większości nie byli dotąd widzami żadnego teatru) świetnie czytali język spektakli, rozszyfrowywali znaki, interpretowali metaforycznie sformułowane treści, ponieważ wolni byli od schematów i klisz interpretacyjnych, a przez to empatyczni i otwarci. Mówiliśmy wówczas o sobie, że jesteśmy awangardowym teatrem ludowym i mieliśmy szereg dowodów na to, że takie spektakle jak *Piołun*, *Wzlot* czy *Mała Apokalipsa* trafiały do odbiorców, którzy czuli, że są ich bohaterami. Początkowo więc wszystko wskazywało na możliwość ciekawej wymiany między artystami a ludźmi związanymi z Kościołem – działało to na zasadzie niepisanej umowy o wspólnej walce z totalitarnym reżimem.

Jednak z czasem to nie teatr zwyciężał sakralność, ale zaczynał być przytłaczany narodowo-patriotyczno-religijnymi obrządkami. I działo się to za sprawą elit – bo to właśnie artyści, a nie związana z antykomunistyczną opozycją społeczność, podjęli patetyczny, romantyczny ton. Coraz częściej zacierała się granica między spektaklem teatralnym a spektaklem jako częścią manifestacji – niejednokrotnie tuż po oklaskach rozbrzmiewała pieśń Boże, coś Polskę, a towarzyszyło jej wznoszenie w górę palców ułożonych w gest zwycięstwa.

Stanowiliśmy egzotyczny margines kultury drugiego obiegu, która coraz częściej zaczynała odwoływać się do upraszczających, czarno-białych, narodowo-patriotycznych emocji. Obserwując dziś marsze z pochodniami, trwający tygodniami protest „obrońców krzyża” myślę, że to właśnie w tamtym okresie, w stanie wojennym rozwijały się takie postawy – nie dyskutowano o tym, bo w obozie spiskowców nie dyskutuje się, ale zwiera szeregi, dba o jedność i siłę. Mam w związku z tym poczucie, że czegoś wówczas nie zrobiliśmy, że w niewystarczającym stopniu wyrażaliśmy odrębność naszej postawy, że nasze nie dla patriotyczno-katolickiego uniesienia było za słabe. Ponadto nie sprzeciwiliśmy się kiczowi artystycznemu, który temu wszystkiemu nieuchronnie towarzyszył. Być może to miałam na myśli pisząc w 1981 roku tekst do „Odmowy”:

„Dziennikarz londyńskiego „Observera” zapytał kiedyś Władimira Bukowskiego, czemu należy przypisać fakt, iż nigdy nie załamał się on w łapach oprawców z KGB. „Wewnętrznej

wolności” – odpowiedział Bukowski – „Kiedy się posiada wewnętrzną wolność, której źródłem jest wierność sobie i przyjaciołom, nikt nie potrafi jej odebrać. Łatwiej jest odebrać sobie życie”. Przytoczyłam za Gustawem Herlingiem-Grudzińskim tę wypowiedź Bukowskiego, ponieważ to nie słowa zapewnienia, wypowiedziane przeświadczenie – to wcielone znaczenie pojęcia „wewnętrzna wolność”, to historia z życia. W sytuacji zaś, gdy produkcja słów jest tak łatwa, nasze uczynki wydają się być kryterium godnym uwzględnienia w ocenie manifestów i postaw. W systemie politycznym, którego sukces opiera się na całkowitym zastraszeniu obywateli, a wszelkie stosunki społeczne podszyte są kłamstwem, wierność sobie, wewnętrzna wolność, tak jak i solidarność ludzka stanowią straszliwe zagrożenie dla panujących.

Wewnętrzna wolność jest wolnością indywidualną, jej obszar zdobywa się poznając. Lata pracy w Teatrze Ósmego Dnia pozwoliły mi zrozumieć, że uniezależnić się od policyjnego terroru, od zniewolenia, od przerażającej bierności wobec niego można tylko dzięki tworzeniu wartości, powiększaniu własnej wewnętrznej wolności, uprawianiu duchowości. Walcząc z kłamstwem, przemocą, nienawiścią tak łatwo jest ulec zatruciu nimi, tak łatwo jest dać się spłaszczyć, zwęzić, zniewolić oporowi. Walka z opartą na terrorze władzą staje się masowa, wspólna, coraz częstsza jest także ekstaza oporu. Tym bardziej jest więc kardynalnym odkrycie, że jest się kombinacją tego, co wspólne, co zbiorowe z tym, co samotne i wątpliwe. Oraz, że poddać się zbiorowemu uniesieniu można z czystym sumieniem wtedy tylko, gdy na przeciwległym krańcu czujemy twardy grunt naszego umysłu zdolnego poznawać i wątpić.”

Po trwającej kilkanaście lat mojej przygodzie z teatrem, który miał być jak rzucanie bomb, zostałam zmuszona do opuszczenia Polski. Dostałam paszport z pieczętką upoważniającą do jednokrotnego przekroczenia granicy. Dołączyłam do moich kolegów, którzy wyjechali rok wcześniej, albowiem wciąż miałam poczucie, że to, o czym mówimy jest istotne, a siła naszego przekazu jest bardzo związana z tym konkretnym zespołem ludzi.

Przez dwa lata byliśmy w nieustannej podróży, w całej Europie graliśmy spektakle dochowując wierności naszym przekonaniom i wartościom. Dzieliliśmy się nimi z ludźmi Zachodu, z naszym mrocznym światem wkraczaliśmy w realność sytą, zadowoloną, stabilną. Opowiadaliśmy o losach z drugiej strony muru. Grając *Wzlot* mieliśmy poczucie, że ratujemy od zapomnienia również świat rosyjskiej poezji zamęczonej w sowieckich łagrach.

Czasami pojawiały się głosy krytykujące nas za to, że próbujemy narzucić widzom

poczucie winy. Być może tak było. Już wtedy uważaliśmy, że zachodnia Europa jest nie tyle winna, co współodpowiedzialna za sowiecki totalitaryzm. Było w nas także silne przekonanie o naszej współodpowiedzialności za losy ludzi.

Wydarzenia 1989 roku sprawiły, że możliwy stał się nasz powrót do kraju. Wprawdzie oficjalne zaproszenie zostało sformułowane przez pierwszy rząd wolnej Polski z Tadeuszem Mazowieckim na czele i Izabelą Cywińską jako Ministrem Kultury, jednak walkę o podstawowe warunki do pracy musieliśmy stoczyć sami. Dwa lata szukaliśmy stałej siedziby zmagając się z bezwładem administracji lokalnej. Gdy w końcu udało się ją znaleźć, zaczęliśmy tworzyć przestrzeń, której oficjalną wykładnią miało być nasze doświadczenie teatru walczącego o wartości, teatru wspólnoty ludzi, teatru solidaryzującego się ze światem współczesnym. Tyle że świat ten znacznie poszerzył swoje granice geograficzne i polityczne.

Rok 1989 zmienił naszą geopolitykę paradoksalnie – granica cywilizacyjna (coś w rodzaju muru berlińskiego) przesunęła się na wschodnie krańce Polski. Znaleźliśmy się nagle w roli strażnika, którego zadaniem było uszczelnienie granicy świata zachodniego. Zrozumiałam to dość szybko – gdy tylko opadła pierwsza fala entuzjazmu po odzyskaniu wolności. Zdawałam sobie też sprawę, że nagły awans z roli więźnia na funkcyjnego bywa niebezpieczny dla innych uwięzionych. Dlatego w przedstawieniu Portiernia uznaliśmy za bardzo pilne postawienie pytań dotyczących tej zmiany – pytaliśmy o pamięć, sumienie i empatię, którymi z uwagi na własne doświadczenia, powinniśmy obdarowywać naszych wschodnich sąsiadów z Białorusi, Ukrainy i Rosji. Pytaliśmy o to, czy doświadczenie 40 lat niewoli uwrażliwiło nas na te wartości, czy też przypadkiem nie stało się odwrotnie. Czy nie staliśmy się bezmyślni i nieczuli wobec cierpienia, wojen i biedy poza naszymi granicami.

Sądziłam, że odzyskanie wolności, awansowanie do obozu demokratycznych państw Zachodu jest darem, który zobowiązuje, motywuje do działania na rzecz tych, którzy są jeszcze daleko od celu. Oczywiście było dla nas, że musimy poruszać te tematy w spektaklach i angażować się w codzienną działalność w realnym świecie. Tworzyliśmy przestrzeń intelektualną dla rozważań o wielokulturowości, o problemach obcego, o niezbędnych przemianach mentalnych, które musiały być następstwem przemian politycznych, a jednocześnie organizowaliśmy pomoc doraźną dla ludzi z krajów objętych wojnami (przede wszystkim z Czeczenii), którzy zmuszeni zostali do opuszczenia swoich domów. Graliśmy spektakle w obozach dla uchodźców, zapraszaliśmy ich do naszej siedziby w Poznaniu, żeby mogli dzielić się

własnym doświadczeniem i pokazywać prawdziwy obraz swojego świata. Zorganizowaliśmy seminarium *Obcy*, a gdy rozpoczęła się druga wojna czeczeńska, przygotowaliśmy wielki happening pt. *Grozny na Placu Wolności* w Poznaniu, a następnie w Warszawie.

Po upadku muru, gdy nastała w Polsce wolność i demokracja, pytano nas często w kraju i zagranicą, czy teatr zaangażowany politycznie i społecznie ma rację bytu w nowej rzeczywistości oraz, co będzie tematem naszych przedstawień, skoro wraz z upadkiem komunizmu i realnego socjalizmu przestał istnieć wróg. Nawet nie wiem, czy choć przez chwilę miałam złudzenie, że ja sama i teatr, który robiłam, mamy przed sobą do opisanie wyłącznie perspektywę eschatologiczną, że codzienność ludzi będzie się odtąd obywatela bez czujnego oka artysty. Jeśli jednak tak było, trwało bardzo krótko. Konformizm, egocentryzm, wyrachowanie szybko wygrały z empatią i wrażliwością społeczną. Na pytania postawione w *Portierni* nie otrzymaliśmy optymistycznych odpowiedzi.

Zatem artyści uważający, że sztuka ma obowiązki wobec przegrywających, cierpiących, słabszych nie mieli żadnego powodu do wewnętrznej emigracji. Dziś nadal nie znajduję uzasadnienia dla rezygnacji czy nawet modyfikacji tamtej, trzydzieści lat temu ukształtowanej postawy i przekonania, że artysta jako twórca i jako człowiek powinien służyć ludziom, oświetlać ciemną stronę istnienia, współczuć.

Robiliśmy więc wielkie przedstawienia plenerowe przeznaczone dla masowej publiczności, w których atrakcyjnością języka chcieliśmy zjednać widzów dla tematów trudnych i bolesnych. Staraliśmy się poruszać ludzi opowiadając o uchodźcach, o kobietach – matkach, żonach i siostrach mężczyzn ginących na frontach często bratobójczych wojen wybuchających we wszystkich miejscach świata. Zyskaliśmy nową perspektywę – wojna na Bałkanach, wojna w Czeczenii – to były nasze wojny, to była część naszego świata, którą koniecznie chcieliśmy zrozumieć, której nie wolno było przemilczeć.

Równolegle w Polsce ugruntowywały się przemiany demokratyczne. Wstąpiliśmy do Unii Europejskiej, stopniowo podejmujemy kolejne zobowiązania i realizujemy program demokratyzacji państwa. Życie ludzi się polepsza, choć ujawniają się coraz większe różnice w dostępie do dóbr będących konsekwencją demokratyzacji.

Po 40 latach fałszywego milczenia obudziła się jednak w ludziach potrzeba manifestowania poglądów i przekonań. Z zakamarków naszych doświadczeń wpełzły demony

narodowo-katolickie, antysemickie, demony nienawiści. Jednym z pól bitewnych stał się temat współpracy z tajnymi służbami za czasów PRL-u. Zawartość tajnych akt bardzo szybko zaczęła być wykorzystywana jako oręż w walkach z przeciwnikami politycznymi. Niekompletne zasoby archiwalne, niepozwalające na uporządkowanie wiedzy o tamtym czasie, zaczęły służyć upokarzaniu i niszczeniu ludzi.

Zrobiliśmy Teczki, spektakl oparty na dotyczących nas dokumentach gromadzonych przez tajne służby, a także na naszych prywatnych listach, tekstach, fragmentach scenariuszy. Wbrew pierwotnym założeniom i swoim przekonaniom odsłoniliśmy ten kawałek świata – podjęliśmy temat lustracji, by z jednej strony ukazać groteskowy wymiar czasów, a z drugiej – przekazać wciąż żywe w nas przekonanie, że głęboką, autentyczną przyjaźnią i solidarnością udało nam się przewyciężyć tamto doświadczenie. Poprzez rzeczywistość teczek opowiedzieliśmy jeszcze raz o wartościach, które nas ukształtowały, w które wierzyliśmy i w obronie których stajemy do dziś.

Nasze przekonania manifestowaliśmy również poza teatrem. Jednym z takich momentów było oddanie Krzyży Oficerskich Orderu Odrodzenia Polski, jakimi odznaczył nas prezydent Lech Kaczyński, który wkrótce potem, pogardliwym gestem wykluczył bohatera Marca '68 roku – Adama Michnika z obchodów rocznicy tych wydarzeń.

Podobny charakter miało wysłanie przez nas listu wyrażającego solidarność z Januszem Palikotem, który przekuł balon fałszu i obłudy nadęty w Polsce przy okazji katastrofy smoleńskiej, za co miał być ukarany wykluczeniem z partii. Nasz gest wywołał zdumiewającą reakcję władz Poznania – odpowiedzialny za kulturę wiceprezydent próbował wymusić na mnie wycofanie się z poparcia Janusza Palikota (co przypomniało mi najgorsze wzory zachowań PRL-owskich dygnitarzy), a następnie sprowokował powstanie absolutnie kuriozalnego dokumentu postulującego apolityczność sztuki, pod którym podpisało się większość dyrektorów poznańskich instytucji kultury.

Historia zatoczyła koło, upłynęło ponad 20 lat od zburzenia muru berlińskiego i ponad 60 od uchwalenia Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka – władza bywa wciąż bezmyślnie zaborcza, myli swą rolę urzędnika i organizatora z rolą feudalnego władcy, a ludzie wciąż spolegliwie na to pozwalają. Dlatego zadaniem artysty jest ochrona ludzkiej duchowości i wolności, zarówno w sztuce jak i w życiu.

Tekst wygłoszony na konferencji *Polska jako tekst. Polska jako spektakl* w grudniu 2010

r. w Gdańsku oraz w kwietniu 2011 r. na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku, w ramach konferencji *Nonkonformizm i bunt bloku wschodniego: Przewodnik po dziedzictwie czy przemijających wspomnieniach?*.