

W stronę krytycznej afirmacji

„Pomyślałem, że może warto wrócić do czegoś, co zostało zapomniane i wyparte przez falę krytyczną – dać widzowi możliwość przyjemnego spędzenia czasu w teatrze” – mówi Seb Majewski w rozmowie z Jolantą Kowalską.

JOLANTA KOWALSKA Od nowego sezonu objął Pan po Danucie Marosz fotel dyrektora naczelnego Teatru Szaniawskiego. Wcześniej przez blisko dziesięć lat piastował Pan funkcję kierownika artystycznego tej sceny (po raz pierwszy w latach 2008–2012, po raz drugi – od 2018 roku). Czy można już powiedzieć, że Wałbrzych to Pana dom?

SEB MAJEWSKI Kontrakt mam na pięć lat, a więc do końca sezonu 2028/2029, ale myślę, że mentalnie jestem bardzo silnie związany z Wałbrzychem. Mój powrót do tego miasta w 2018 roku po różnych peregrinacjach po Polsce był też powrotem na Dolny Śląsk. Wcześniej dwa lata byłem dyrektorem artystycznym Narodowego Starego Teatru w Krakowie i również dwa lata Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Rok mieszkalem w Warszawie. Te podróże utwierdziły mnie w przekonaniu, że jestem Dolnoślązakiem. Zależy mi na budowaniu własnej tożsamości w oparciu o ten region, jego historię i mieszkańców. Myślę, że dziś jestem już bardziej związany z Wałbrzychem niż z Wrocławiem, w którym się urodziłem. Moje myślenie artystyczne wiele czerpie z tego miejsca. Po raz pierwszy zresztą mam tu swoje mieszkanie, co też bardzo mocno osadza w mieście.

KOWALSKA Czym Wałbrzych różni się od Wrocławia?

MAJEWSKI Wałbrzych wciąż wstydzi się siebie. W jego mieszkańcach nie ma jeszcze tej dumy z miasta i jego historii, jaką odczuwa się we Wrocławiu. Bardzo wiele osób nadal chce stąd uciekać. Wydaje mi się, że wciąż mam razem z moim zespołem do opowiedzenia historii, które będą emancypować mieszkańców, dadzą im poczucie, że nie są gorsi. Poza tym coraz silniej czuje się, że Wrocław nie stanowi już dla Wałbrzycha głównego ośrodka przyciągania. Tę rolę – z racji bliskości – przejmują miasta czeskie, niemieckie, na przykład Praga, Berlin czy Drezno. W tym upatruję energii, która to miasto otworzy na świat.

KOWALSKA To poczucie tymczasowości, płytkiego zakorzenienia w Wałbrzychu, o którym Pan mówi, dawniej dotyczyło także zespołu. Był czas, gdy w mieście mieszkało tylko kilkoro aktorów. Stąd zresztą

zrodził się mit Domu Aktora jako generatora energii, miejsca towarzyskiej integracji i intensywnej pracy twórczej po godzinach prób. Ten mit spożytkował Michał Walczak w kabaretowym serialu teatralnym *Dom Aktora* realizowanym przed kilkunastu laty. Czy coś się w tej materii zmieniło?

MAJEWSKI To wciąż jeszcze jest zespół w większości dojeżdżający. W Wałbrzychu mieszkają Irena Wójcik, Angelika Cegielska, Ryszard Węgrzyn, Rafał Kosowski i Czesław Skwarek. Ta sytuacja ma jednak swoje dobre strony, ponieważ wymusza pewną rotację. Gdyby zespół nie zmieniał się przez sześć, siedem lat, nigdy nie osiągnąłby tej świeżości, którą wciąż ma. Wchodzenie do zespołu coraz to nowych osób sprawia, że staje się on interesujący dla reżyserów. Staram się go odświeżać co jakiś czas. Chciałbym kształtować go tak, by ci, którzy tutaj pracują, cały czas mieli w stosunku do siebie ciekawość. Widziałem zespoły, w których wyczuwało się stagnację. Aktorzy tak dobrze się znali, byli sobą już tak znudzeni, że nie potrafili siebie niczym zaskoczyć. Trzeba było włożyć wiele energii w to, by przebić się przez utarte przez nich ścieżki. U nas nie ma rutyny i myślę, że większość realizatorów potwierdzi to, że zmiany w zespole mają dobry wpływ na jego kondycję artystyczną. Jeśli chodzi o Dom Aktora, to nie pełni on już takiej roli jak w czasach, gdy reżyserowała tu Monika Strzępka. Nie pracuje się już przez dwadzieścia cztery godziny na dobę, nie ma też takiej potrzeby. Zauważyłem, że realizatorzy i aktorzy cenią swój czas wolny i nie przekraczają ośmiodziesięciu godzin czasu prób.

KOWALSKA Walczak w swoim serialu postawił tezę, że teatr i Dom Aktora wraz z jego lokatorami stanowiły pewną przeciwwagę dla mieszczańskości miasta, w którym – jak sam Pan zauważył w cyklu *Z rodziny Iglaków* – nie ma gdzie napić się kawy.

MAJEWSKI Pod tym względem niewiele się zmieniło. Centrum miasta zamiera w okolicach godziny szesnastej, po zamknięciu urzędów. Pandemia jeszcze bardziej wyostriżyła to zjawisko. Teatr rzeczywiście może tu stać się jakąś alternatywą. Mamy kawiarnię, w której można



fot. Tobiasz Papuczyński / Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Seb Majewski (1971)

reżyser, dramaturg, dramaturg, aktor i scenograf, publikujący także pod pseudonimem pilgrim/majewski. Absolwent Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku (filii Akademii Teatralnej w Warszawie). Przez kilka lat związany z Towarzystwem Wierszalin. Założyciel wrocławskiej Sceny Witkacego. Zastępca dyrektora ds. artystycznych Narodowego Starego Teatru w Krakowie (2013–2015). Dyrektor artystyczny Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi (2015–2017). Dyrektor artystyczny Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu w latach 2008–2012 i 2018–2024. Od tego roku także dyrektor naczelny.

spotkać się i posiedzieć przed spektaklami. Poza tym rozpoczęliśmy z miastem myślenie o odbetonowaniu placu Teatralnego. Ten nasz BET-ON – OFF polegać będzie na zazielenieniu płyty placu i tym samym stworzeniu lepszych warunków do spędzania czasu wolnego. Drzewa i krzewy również nam dadzą warunki do pracy artystycznej. Chcielibyśmy, żeby plac był przyjaznym miejscem dla mieszkańców i twórczą przestrzenią dla zespołu teatru.

KOWALSKA W ostatnim czasie zaszła istotna zmiana w szyldzie teatru: Szaniawski przeobraził się w Szaniawskx. Co to oznacza?

MAJEWSKI Staramy się jako zespół reagować na ważne zjawiska społeczne. Jednym z nich jest coraz częstsze stosowanie feminatywów i końcówek neutralnych, które wykraczają poza podziały binarne. Doszedłem do wniosku, że zaproponuję „x” jako wskazanie, że jesteśmy teatrem, który akceptuje różnorodność w zespole i na widowni. Po mojej propozycji koleżanki i koledzy zgodzili się na takie rozwiązanie.

KOWALSKA Co na to publiczność? Potrafi tę nową formę wymawiać?

MAJEWSKI Potrafi, a jeśli ma problemy, to zawsze ktoś z obsługi widowni może służyć podpowiedzią. Forma „Szaniawskx” pojawia się również w komunikatach kierowanych do publiczności przed spektaklami i po nich, widzowie mają więc wiele okazji, by oswoić się z wymową. Większym problemem będzie postawienie drugiego kroku na tej drodze, czyli wprowadzenie odpowiednich oznaczeń toalet. Osoby niebinarne już zwróciły nam na to uwagę. Myślę, że ze względu na bariery mentalne będzie to większe wyzwanie niż umieszczenie końcówki „x” w nazwie teatru.

KOWALSKA Czy w ślad za korektą szyldu idzie zmiana w komunikacji wewnętrznej? W jaki sposób zwraca się Pan do członków zespołu?

MAJEWSKI Staram się najpierw uzgadniać, jakiej formy by sobie życzyli. Kiedyś wstydziłem się pytać ludzi o to, jak się identyfikują. Teraz, wiedząc, jak jest to ważne, najpierw ustalam, w jaki sposób się zwracać do danej osoby. Na to są wyczuleni także inni pracownicy. Zdarza się, że realizatorzy, którzy przyjeżdżają do nas, sami proszą o to, by mówić do nich na przykład „osoba reżyserska”, „scenograf” czy „scenografka”.

KOWALSKA Dyrektorzy teatrów są dziś na cenzurowanym. Uważa się, że jednoosobowa władza konserwuje tradycyjną strukturę hierarchiczną i sprzyja przemocowości. Wiadomo, że Pana poprzedniczka prowadziła teatr silną ręką. Jaki model kierowania teatrem przyjmie Pan? Czy zamierza się Pan dzielić władzę?

MAJEWSKI Z pewnością nie chciałbym być ojcem dyrektorem. Do tej pory mawiało się u nas, że jest matka dyrektorka i ojciec dyrektor. Wolałbym być liderem. Dlatego zmieniłem schemat organizacyjny w teatrze. Powołałem zespoły, które będą podlegać bezpośrednio swoim liderom, ci z kolei wraz ze mną będą tworzyć – nie chcę powiedzieć kolektywu, bo to się źle teraz kojarzy – ale rodzaj ciała kierowniczego. W tym gronie będziemy dyskutować, czy podjęte przez nas działania dobrze funkcjonują. Zachowując kierownictwo artystyczne teatru, powołałem funkcję kuratora programowego – jest nim Tomasz Jękot – któremu będą podlegać także osoby zajmujące się promocją, sprzedażą, pedagogiką teatru. Starałem się więc tę swoją pozycję trochę odelżyć, zmieniając układ hierarchiczny w relacje poziome. Muszę powiedzieć, że naoglądałem się już trochę dyrekcji – nie mówię tu tylko o Danucie Marosz, ale i o Wojciechu Nowickim, z którym pracowałem w Teatrze Jaracza – i jestem wyczulony na zachowania, z którymi się nie zgadzałem, a których nie mogłem zmienić, bo nie leżało to w moich kompetencjach. Po tych doświadczeniach wiem, gdzie mogą pojawić się problemy przemocowe i z pewnością będę starał się ich unikać.

KOWALSKA Z myśleniem o teatrze instytucjonalnym wiąże się pewna ambiwalencja. Z jednej strony jest to model kontestowany jako struktura autorytarna, krępująca swobodę twórczą. Wielu aktorów etatowych angażuje się w działalność scen niezależnych i w kolektywne projekty artystyczne, by mieć możliwość samodzielnego rozwoju. Z drugiej strony teatr repertuarowy jest wciąż najbardziej pożądanym miejscem pracy, bo daje bezpieczeństwo socjalne. Czy da się stworzyć taki modus działania, który godziłby dążenia do decentralizacji, wolności i autonomii



fol. Tobiasz Papuczyński / Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Daisy, reż. Konrad Imiela, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2022)

twórców z rygorami finansowymi i organizacyjnymi obowiązującymi w instytucji publicznej?

MAJEWSKI Myślę, że to możliwe, ale tylko wtedy, gdy ludzie podejmujący współpracę z tą przemocową instytucją będą w stanie rozpoznać momenty, w których sami stają się opresyjni. Bo to nie jest tak, że tylko instytucja jest opresyjna. Z mojego doświadczenia wynika, że twórcy, którzy nigdy o sobie nie powiedzieliby, że są siłowi, potrafią tacy być. Bardzo często mówimy o przemocowości instytucji wobec twórców, tymczasem twórcy nie widzą swojej przemocowości wobec instytucji. Nie chodzi tu bynajmniej o presję wobec dyrektora czy aktorów, lecz o przemoc wobec pracowników i pracowników technicznych, administracyjnych, gospodarczych, której się na ogół nie zauważa. Nie jest tak, że tylko instytucja zawodzi. Często zawodzą młodzi twórcy, którzy nie mają świadomości, że teatr to jest ktoś więcej niż aktor na scenie. O tych napięciach trzeba mówić. Postanowiłem, że będę podpisywał umowy wstępne, w których zostaną określone obopólne zobowiązania. Ja się zobowiązuję do tego, że spektakl zostanie wyprodukowany, a realizator – że będzie przestrzegał ustalonych warunków pracy. Jeśli któryś z nich nie zostanie dotrzymany, to odstąpimy od umowy. Mogę podać sporo przykładów, kiedy sam zostałem potraktowany przemocowo, bo umówiłem się z realizatorem na jakiś tytuł, po czym na tydzień przed premierą dowiadywałem się, że wprawdzie nie ma adaptacji, ale w sumie to niepotrzebne, bo to jest jedna scena, więc może nie trzeba tego robić. Staję wtedy wobec dylematu: jeśli przerwę prace nad przedstawieniem, to będę przemocowcem. Jeśli tego nie zrobię, to teatr też poniesie stratę, bo spektakl, zbudowany na pomysłe, na który wpadło się przed premierą, z pewnością nie będzie wiele wart. Taki model teatru instytucji, o którym wszyscy marzymy, jest możliwy tylko wtedy, gdy wspólnie będziemy sobie wskazywać obszary, które mogą generować konflikty.

KOWALSKA W przeszłości zdarzało się, że odsuwał Pan od pracy nierokujących reżyserów. Takiej decyzji o wymianie realizatorów zawdzięczamy powstanie głośnego spektaklu *Niech żyje wojna!!!* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki. Dzisiaj, gdy proces twórczy się

demokratyzuje i jednoosobową władzę reżyserską zastępują kolektywy, problem odpowiedzialności się rozmywa. Jak Pan rozwiązuje podobne konflikty w rzeczywistości antyprzemocowej rewolucji? W krytycznej sytuacji negocjowałby Pan, czy odsunął od pracy cały kolektyw?

MAJEWSKI Odpowiem na konkretnym przykładzie, który zdarzył się w zeszłym sezonie, gdy jeden z realizatorów miał przygotować *Parawany* Jeana Geneta. Do premiery nie doszło, ponieważ zespół wypowiedział lojalność wobec reżysera. Zdarzyło się to w pierwszym tygodniu pracy. Było to dla mnie duże zaskoczenie. Czułem, że w jakiś sposób sam zawiniłem, bo zaakceptowałem ten projekt i wizję reżysera. Cieszyłem się też, że wprowadzimy do repertuaru Geneta, przez wiele lat nieobecnego w Wałbrzychu. Gdy zespół odmówił współpracy, rozpoczęły się negocjacje. Wysłuchałem aktorów i reżysera. Były to oczywiście skrajnie różne stanowiska. Okazało się, że realizator nawet nie zauważył, że w zespole dojrzewał bunt. Zanim podjąłem ostateczną decyzję, doprowadziłem do konfrontacji twórców spektaklu i aktorów. Z tej rozmowy wynikało, że podziały między nimi i różnice poglądów są tak duże, że pracy nie da się kontynuować. W tym momencie nie miałem już żadnego problemu, by powiedzieć, że zamykamy ten projekt. Pozostał kłopot, jak się z tego rozliczyć. Podjęliśmy z Danutą Marosz decyzję, że zapłacimy realizatorom za pracę wykonaną do czasu rozpoczęcia prób. Nie wiem, czy to jest rozwiązanie modelowe, ale w tamtym przypadku było najlepszym możliwym wyjściem. Udało się załatwić tę sprawę wewnątrz teatru, nie wywołując przy tym awantury medialnej.

KOWALSKA Można zdemokratyzować proces zarządzania teatrem?

MAJEWSKI Nie można. Odpowiedzialność za całość działań teatru ponosi jednak dyrektor. Nie można się od niej uchylać i zrzucać winy za porażki na innych. W końcu wszystkie decyzje powinny mieć moją akceptację. Nie mam przerostu ambicji i nie zależy mi na tym, by mówiono, że to jest teatr Majewskiego. Wolałbym, by postrzegano go jako zespół Szaniawskx – z końcówką lub bez, bo osiągnięcia teatru są efektem pracy zbiorowej. Trzeba jednak pamiętać, że takiej struktury



fot. Tobiasz Papuczyński / Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Marta. *Figura Serpentinata*, reż. Seb Majewski, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2022)

w stu procentach poziomej nie da się uzyskać. Zarządzania teatrem po prostu nie da się w pełni zdemokratyzować.

KOWALSKA Czy jest w regulaminie teatru taki przepis, który określa, kiedy aktor może złożyć rolę?

MAJEWSKI Jest. Mówi on tylko tyle, że aktor ma prawo do jednej odmowy w sezonie, bez podawania przyczyn.

KOWALSKA A gdyby ktoś, kto przekroczył ten limit, uznał, że nie zgadza się z ideą spektaklu, to może odstąpić od roli? Uznałby Pan taki argument?

MAJEWSKI Tak, ponieważ wyznaję zasadę, że nasza praca ma być dla nas również przyjemnością. Jeśli ktoś czuje wewnętrzny sprzeciw, to może się wycofać, nawet jeśli to będzie kolejna odmowa w sezonie.

KOWALSKA Dojrzał Pan jako twórca w teatrach alternatywnych. Najpierw było Towarzystwo Wierszalin Piotra Tomaszuka, później Scena Witkacego we Wrocławiu. Czy to doświadczenie przydało się Panu później w pracy w teatrach instytucjonalnych?

MAJEWSKI Myślę, że te doświadczenia zbudowały mnie jako twórcę. W tym, co robiłem na scenach instytucjonalnych, mogłem wykorzystać wszystko to, co wypracowałem wcześniej. Piotr Kruszczyński wybrał mnie na swojego następcę, wiedząc, co robiłem na Scenie Witkacego. Jan Klata, gdy zaprosił mnie do współpracy dramaturgicznej w *Transferze!*, znał moje poszukiwania w obszarze lokalności i historii, które podejmowałem w teatrze offowym. Wierszalin i Scena Witkacego uświadomiły mi też, że w teatrze nie ma niczego od razu. Nauczyły mnie cierpliwości, umiejętności przyjmowania porażek, dały mi również nieskrępowaną swobodę poszukiwań i możliwość zbudowania własnego języka, który okazał się oryginalny, a nie naśladowczy. Gdyby nie Scena Witkacego, pewnie długo pętałbym się po teatrach zawodowych i nie wiedziałbym, jaką drogę mam wybrać.

KOWALSKA Jako lider Sceny Witkacego, która nie miała zaplecza technicznego, administracyjnego i żyła chyba na ogół z grantów, uczył się Pan także zarządzania teatrem?

MAJEWSKI Nie, to był czas, w którym nie funkcjonował jeszcze system grantów. Spośród wszystkich przedstawień Sceny Witkacego tylko dwa były zrealizowane za pieniądze z dotacji celowych. Pozostałe były zrobione albo bezkosztowo, albo za środki z kredytów, które brałem. To była absolutna partyzantka, dzisiaj trudna do wyobrażenia. Obecnie funkcjonują już ścieżki, na których można się starać o pieniądze. W latach 2002–2008, czyli w czasie działalności Sceny Witkacego, możliwości pozyskania funduszy z zewnątrz rysowały się jeszcze dość mgliście. Działaliśmy trochę dzięki ludziom dobrej woli. Zaczynaliśmy w Policealnym Studium Animatorów Kultury „SKiBA”, którego dyrektorka Krystyna Hrycyk udostępniła nam przestrzeń za darmo. Gdy graliśmy na ulicy Włodkowica, przy synagodze, to otrzymaliśmy nieodpłatnie lokal od gminy żydowskiej. Prąd ciągnęliśmy wówczas od sąsiada, który udostępnił nam własne gniazdko. Jeśli czegoś się tam nauczyłem, to nie zarządzania, lecz radości tworzenia, ponieważ mieliśmy wolność i radość z pracy. Z tego doświadczenia czerpię przekonanie, że nie można zmuszać aktora, który jest na etacie, do czegoś, czego nie chce. Traci się wówczas radość i satysfakcję z pracy.

KOWALSKA Markę Szaniawskiego zbudował w swoim czasie teatr krytyczny. Impuls, który szedł wtedy z Wałbrzycha za sprawą pracujących tutaj młodych reżyserów, był bardzo silny. To się skończyło. Odrąbiono odwrót z tej drogi, ale „na rynku” brakuje równie sugestywnej i atrakcyjnej formuły estetyczno-ideowej. Co może wypełnić dziś tę lukę?

MAJEWSKI Chciałbym ją wypełnić w Wałbrzychu teatrem mieszczańskim, co może brzmieć absurdalnie, bo uważa się, że tu nie ma mieszczaństwa. Ale są już ludzie, którzy pielęgnują swoje mieszkania i przekazują je kolejnym pokoleniom. Dbają o wygląd swoich klatek schodowych. Mają aspiracje, aby ich dzieci czy wnuki poszły do teatru lalek, a w piątkowe wieczory chodzą na koncerty do Filharmonii

Sudeckiej. Pomyślałem, że może warto wrócić do czegoś, co zostało zapomniane i wyparte przez falę krytyczną – dać widzowi możliwość przyjemnego spędzenia czasu w teatrze. Zdarzyło mi się już wyprodukować kilka długich spektakli. Sam namawiałem ich realizatorów, by nie dokonywali skreśleń. Taki spektakl pozwala widzowi poczuć, że jest w teatrze, gdzie może dobrze spędzić czas, a podczas przerwy skorzystać z kawiarni. Chciałbym, by nasz teatr dawał ludziom radość. Nie chodzi o to, by produkować farsy, ale żeby robić przedstawienia na poważne tematy w formie, która jest bliska farsie. Na przykład Aneta Groszyńska i Marcin Kącki zrobili spektakl *Czy pingwiny mają kolana*, który bardzo mi przypomina *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Groszyńska i Kącki wykorzystali farsową formę, by zrobić przedstawienie o naszym zdrowiu psychicznym. Ludzie mieli dwie godziny zabawy, ale coś w nich potem pozostawało. Po pandemii widzowie bardzo silnie nam komunikowali, że chcieliby wreszcie spędzić wieczór teatralny. Nie mieli ochoty brać udziału w performansach, czytaniach, w działaniach okołoteatralnych czy koncertach. Chcieli po prostu przyjść do teatru i spotkać się z aktorami, poczuć scenę. I to jest właśnie dla mnie inne myślenie – odwrócić się od krytycyzmu w stronę krytycznej afirmacji.

KOWALSKA O ile pamiętam, ten typ odbioru w swoim czasie napiętnowano na scenie wałbrzyskiej jako konsumpcję. W spektaklu *O dobru* Strzępki i Demirskiego propagowano hasło: „Widz nie jest konsumentem, teatr nie jest produktem”. Chce Pan odczarować tamtą akcję?

MAJEWSKI Konsument to nie jest ktoś gorszy. Chciałbym, by widzowie wałbrzyscy mieli ochotę kupić bilet i by ten bilet pociągał za sobą kolejny. To jest sposób, by budować wokół teatru stałą publiczność, która tutaj nigdy nie będzie duża, bo w Wałbrzychu nie ma na przykład studentów. Nie interesuje mnie dyskurs neoliberalny. To hasło: „Widz nie jest konsumentem, teatr nie jest produktem”, nie leży już w obszarze mojego myślenia, bo w tej akurat sprawie jesteśmy zgodni: teatr nie jest produktem. My nie produkujemy, lecz tworzymy i mamy możliwość powiedzenia głośno czegoś ważnego. Wolałbym zresztą, by nasz teatr troszczył się, a nie tylko krytykował.

KOWALSKA Wciąż wprowadza Pan do repertuaru tematy lokalne. Ten nurt, który zainicjował Pan już przed kilkunastu laty, teraz ma nowe oblicze. Na scenie pojawili się miejscy bohaterowie – już nie mityczni, jak Czarna Iza, lecz realni, o prawdziwych biografiiach. Należała do nich księżna Daisy, bohaterka musicalu Konrada Imieli, a także postacie całkiem współczesne, jak pamiętana jeszcze przez wielu wałbrzyszan nauczycielka I LO, Marta Gąsiorowska, której poświęcił Pan przedstawienie *Marta. Figura Serpentinata*, czy pracownice zlikwidowanego zakładu Porcelana Krzysztof, pokazane w spektaklu *Pilnie kupię biografię*. Czy te opowieści to kolejna odsłona budowania przez teatr tożsamości miasta?

MAJEWSKI Księżna Daisy to dziś już marka Wałbrzycha. W przypadku takich bohaterów jak Marta czy dziewczyny z Porcelany chodziło o to, by pokazać, że ta lokalna historia ma swoje osoby i ich twarze. To są konkretni ludzie, do dzisiaj pamiętani i budzący żywe emocje. To, co było ważne w przypadku spektaklu o Porcelanie Krzysztof, to fakt, że pracownice tego zakładu, które przychodziły na przedstawienie, miały ogląd tej historii zupełnie inny niż pozostali widzowie. Podobnie było

z Martą Gąsiorowską. Jej postać okazała się niezwykle angażująca dla publiczności, bo jako nauczycielka miała wpływ na życie wielu wałbrzyszan. Była kimś ważnym także dla Danuty Marosz, z którą dużo o Gąsiorowskiej rozmawiałem. W przypadku tego spektaklu wydarzyło się coś, co bardzo cenię, to znaczy dojście do własnej tożsamości drogą negatywną, poprzez zaprzeczenie. Jest duża grupa widzów, którzy nie zgadzają się z tym przedstawieniem. Mają pretensje, że nie pokazaliśmy całej prawdy o Gąsiorowskiej i tego, że była także ważną poetką. Ale zaczęli wreszcie po latach o niej rozmawiać.

KOWALSKA Marta wywołała burzliwą dyskusję w Internecie. Odezwali się jej byli uczniowie, którzy mieli ochotę forsować swój obraz tej postaci i wręcz domagali się publicznej dyskusji o spektaklu.

MAJEWSKI Tak, dużo osób miało swoje wyobrażenia na jej temat. Bardzo ciekawa była premiera tego spektaklu w auli I LO, w której uczestniczyła rodzina naszej bohaterki, jej uczniowie i nauczyciele. Część widzów zrozumiała ten rodzaj opowieści, ale u wielu wywołała ona odruch sprzeciwu. Najczęściej byli to ci, którzy Gąsiorowską znali tylko z legendy i uważali, że nasza historia nie ma z nią nic wspólnego. Przedstawienie bardzo podobało się natomiast wnuczce Marty Gąsiorowskiej, która była bardzo poruszona i przyznała, że w wielu momentach spektaklu po prostu widziała swoją babcię. To było dla nas niezwykle wyznanie, ponieważ ani ja, ani nikt spośród aktorów nie mógł znać osobiście Gąsiorowskiej. Mieliśmy świadomość, że ocalamy tę postać, która już za kilka lat przepadłaby w niepamięci. Chcę, by podobny spektakl miał także Adam Wolańczyk, bardzo ważna postać dla naszego teatru.

KOWALSKA To przedstawienie już pojawiało się w zapowiedziach, ale jak dotąd nie doszło do skutku.

MAJEWSKI Przymierzaliśmy się do tego tematu, ale nie udało nam się jeszcze znaleźć odpowiedniego pomysłu. Wydawało mi się, że te koncepcje, które rozważaliśmy, będą dla Adama niekorzystne. Wolańczyk był bardzo skomplikowaną osobą i dobrze byłoby tę złożoność pokazać, ale w sposób empatyzujący. Opowiadając o tych osobach na scenie, próbujemy pokazać, że Wałbrzych ma swoich bohaterów, którzy mogą być patronami ulic i mieć pomniki. Za chwilę zajmujemy się społecznością ewangelicką, grupą od dawna bardzo silnie obecną w mieście. Jej przeszłość dokumentują księgi parafialne, prowadzone od 1526 roku. Podejmując ten temat, wejdziemy znacznie głębiej w historię Wałbrzycha niż dotąd.

KOWALSKA Planowany spektakl o Adamie Wolańczyku to również kontynuacja Pana zainteresowań historią teatru. Po fantazjach dramatycznych, osnutych na motywach biografii Igora Przegrodzkiego (*Postać dnia / siedem reakcji na jedno zdarzenie, czyli opowieść teatralna o aktorze Przegrodzkim*) i Igi Mayr (*RZYWOT część pierwsza: rozpadająca się biografia*), w spektaklu *Nad Niemnem* wprowadził Pan na scenę ducha dyrektorki Teatru Norwida w Jeleniej Górze, Aliny Obidniak, oraz duchy bliskich jej artystów – Jerzego Grotowskiego i Krystiana Lupy. Warto zauważyć, że nie był to pierwszy teatralny „obrzęd pamięci” w Wałbrzychu. Kilkanaście lat temu do takich „guseł” zaprosił Pan Michała Kmiecika, który w spektaklu *#dziady* wywoływał duchy Jerzego Jarockiego, Erwina Axera i Adama Hanuszkiewicza.



Pilnie kupię biografię, reż. Krzysztof Popiołek, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu [2021]

fol. Tobiasz Papuczyś / Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Performowanie biografii artystów to antidotum na płytką pamięć współczesnego teatru?

MAJEWSKI Bardzo interesuje mnie historia teatru. Uspokaja mnie przeglądanie Encyklopedii Teatru Polskiego i śledzenie, kto i kiedy w jakim teatrze pracował, za czyjej dyrekcji. Od dawna podziwiałem Igora Przegrodzkiego, uwielbiałem jego aktorstwo i osobowość. Oglądałem go jeszcze w latach osiemdziesiątych w *Niemcach*, *Janulce*, *córce Fizdejki*, ale nigdy nie miałem odwagi się do niego odezwać. Zachwyciła mnie też postać Igi Mayr. Zdałem sobie sprawę, że za kilka lat już nikt nie będzie o niej pamiętał. Podobnie jest z Aliną Obidniak, a przecież to była tak ciekawa i skomplikowana postać – szalona w swoich rozmaitych wyborach i zarazem bardzo konkretna. Trzeba przypominać, że ci ludzie byli i coś po sobie pozostawili. Teatru nie kształtuje przecież tylko to, co się dzieje tu i teraz. Istotna jest również jego przeszłość. Lubię robić te spektakle, bo na próbach dzieją się niesamowite rzeczy. W *Nad Niemnem* brała udział aktorka Teatru Norwida Aliny Obidniak, Małgorzata Osiej-Gadzina oraz Darek Skowroński, który Alinę znał, choć nigdy z nią nie pracował, i Krzysztof Piechniczek, który nie wiedział nic o Obidniak. Fascynujące było to wspólne odkrywanie, komentowanie, znajdowanie sensów, te różne narracje, emocje. Nie możliwe było stawianie tez. I dlatego w zupełnie naturalny sposób zbudowaliśmy opowieść o Alinie niejednoznacznej, pokaleczonej, ambitnej kobiecie i reżyserce.

Artystów wartych przypomnienia jest mnóstwo. Zamierzam kontynuować tę pracę, ponieważ czuję, że jest ona potrzebna – nie tylko ludziom teatru.

KOWALSKA Jeśli praca nad pamięcią daje poczucie ciągłości międzypokoleniowego trwania w teatrze, to warto zapytać o Pana mistrzów. Kto Pana stworzył jako artystę? Kim są Pana teatralne matki i teatralni ojcowie?

MAJEWSKI Są dwie takie osoby. Pierwszą z nich jest Andrzej Karolak, z którym miałem zajęcia w szkole teatralnej w Białymstoku. Przez

dwa lata Andrzej uczył mnie zadań aktorskich. Jako student reżyserii musiałem odbyć zajęcia z koleżankami i kolegami z Wydziału Aktorskiego i brałem udział w ćwiczeniach z zadań aktorskich. Andrzej był aktorem Teatru Węgierki w Białymstoku, a pod koniec lat dziewięćdziesiątych został również jego dyrektorem. To fantastyczny artysta, który nauczył mnie dystansu. Próby i zajęcia z nim to było mnóstwo śmiechu. Pokazywał nam, że można ten zawód wykonywać z radością, bawić się, tworząc rolę, nie bać się ryzyka porażki. Drugą ważną dla mnie osobą był Piotr Tomaszuk. To jest taki ojciec, który miał ciemne i jasne strony. O tych ciemnych nie będę mówił, bo już kilka razy się na ten temat wypowiadałem. Z jaśniejszych rzeczy, Tomaszuk nauczył mnie tego, czym jest reżyseria, a więc jak się pracuje z aktorem, jak do niego można dojść, jak się buduje spektakle. Przy wszystkich różnicach, jakie mnie dzielą z Tomaszukiem, również tych światopoglądowych i ideologicznych, nie mogę zaprzeczyć, że wiele mu zawdzięczam.

KOWALSKA W ostatnich sezonach bardzo wyraźnie postawił Pan na aktorów. W repertuarze pojawiło się sporo monodramów. Wiele spośród tych spektakli to realizacje tekstów dramatycznych, wymagających odwołań do tradycyjnego rzemiosła aktorskiego. Komponowanie repertuaru z myślą o potrzebach aktorów i wzbogacaniu ich warsztatu to rzecz dziś bardzo rzadka w teatrze.

MAJEWSKI Chcę dawać aktorom możliwości grania i rozwijać ich narzędzia. Bardzo mi zależy na tym, by konfrontować ich z różnymi ekspresjami, obserwować rozwój. Dlatego w zespole mam, oprócz aktorów dramatycznych, także lalkarzy i aktorów tancerzy po szkole bytomskiej i po Zakładzie Tańca Akademii Muzycznej w Katowicach. Każda z tych grup prezentuje inne jakości budowania roli, więc aktorzy mogą się wzajemnie od siebie uczyć i inspirować. Najważniejsze jest jednak, by mieli co grać. To jest nauka, którą wyniosłem z pracy nad dużymi tekstami z Janem Klatą. Zawsze mówiliśmy: dajmy im zagrać, stwórzmy im przestrzeń do zbudowania roli, to im da satysfakcję. Ta linia repertuarowa ma także cel ekonomiczny. Chciałbym, by aktorzy czuli się spełnieni finansowo, bo w teatrze zarabia się wtedy, gdy się gra. Jest to

jeden z elementów mojej polityki socjalnej. Staram się, by prowadzona przeze mnie instytucja zapewniała ludziom godny poziom życia.

KOWALSKA Teatr wałbrzyski był kiedyś trampoliną dla reżyserskich karier. Wielu głośnych dziś twórców, takich jak Maja Kleczewska, Jan Klata, Monika Strzępka, Krzysztof Garbaczewski, Paweł Świątek czy Jakub Skrzywanek, stawiało tutaj pierwsze kroki. W ostatnich latach tych „młodych zdolnych” w Szaniawskim jest niewielu. Poza Krzysztofem Popiołkiem, który w Wałbrzychu pracował już kilkakrotnie, nowe nazwiska pojawiają się rzadko, a jeśli już, to raczej nie wracają. Młodzi przestali być atrakcyjni? Nie ma wśród nich tak wyrazistych osobowości jak dawniej?

MAJEWSKI Przestali być atrakcyjni. Nie tylko dla mnie, ale i dla zespołu. Większość tych realizacji, które przygotowywali młodzi, takich jak *Żeglarz* Wojtka Rodaka, *Bił sobie Andrzej* Macieja Hanuska czy *Ha(e)user* Heleny Ganjalyan, zakończyło się może nie porażkami, ale poczuciem niespełnienia. To były słabe spotkania, aktorzy nie najlepiej je wspominają. Ci reżyserzy nie byli świadomi miejsca, do którego przychodzą. Nie byli też świadomi tego, że czas bezkrytycznego zachwytu nad młodością w tym teatrze już minął. Aktorzy wałbrzyscy potrzebują dobrego prowadzenia i wymagających zadań. Dlatego chętnie zapraszam doświadczonych reżyserów średniego pokolenia lub takich, którzy mają doświadczenia życiowe i zawodowe, nierzadko trudne. Cieszę się, że w przyszłym roku pojawi się u nas Agnieszka Olsten, która będzie realizować *Immanuela Kanta* Thomasa Bernharda. Powróci też do Wałbrzycha Krzysztof Garbaczewski. W przypadku tych osób czuję, że mogę liczyć na coś więcej niż zachwycenie się wstępnymi propozycjami aktorek i aktorów. A taki był właśnie casus *Żeglarza*, *Bił sobie Andrzej* i *Ha(e)usera*. Poprzedzanie na pomysłach aktorów to za mało, by zaspokoić nasze ambicje.

KOWALSKA Nie ma w tym pokoleniu ludzi z ukształtowaną wizją teatru, z własnym „charakterem pisma”?

MAJEWSKI Może mają wizję, ale bardziej są to eseje. Szczególnie ci, którzy przychodzą po szkole krakowskiej, są bardziej teoretykami niż reżyserami. Do pewnego momentu świetnie się z nimi pracuje. Dobrze się rozmawia o spektaklu, analizuje tekst, buduje konteksty, ale gdy przychodzi czas na przeniesienie tego na scenę, to zaczyna doskwierać brak techniki.

KOWALSKA Umieją pracować z aktorem?

Szkoła nie dogania rzeczywistości teatralnej, dlatego studenci nie potrafią się potem w niej odnaleźć. Młodych bardziej niż poszukiwania artystyczne angażuje dyskusja o tym, kto jest przemocowy i wobec kogo.

Seb Majewski

MAJEWSKI W moim przekonaniu nie. Jeśli aktor jest samodzielny i znajdzie w danym projekcie coś dla siebie, to będzie rozwijał własną koncepcję, jeśli jednak wymaga reżyserskiego prowadzenia, nic z tego nie będzie miał. Jestem bardzo krytyczny wobec szkół, czuję, że coś w nich zmieniło się na gorsze. Uczelnie artystyczne przygotowują aktorów do teatru, który był interesujący dziesięć lat temu. Dopiero teraz odrobiły lekcję teatru postdramatycznego i krytycznego. Szkoła nie dogania rzeczywistości teatralnej, dlatego studenci nie potrafią się potem w niej odnaleźć. Młodych bardziej niż poszukiwania artystyczne angażuje dyskusja o tym, kto jest przemocowy i wobec kogo. Nie ignoruję tego problemu. Ale nadal liczę, że standardem naszej pracy w teatrze będzie idea, przyjemność, szacunek i pieniądze. W takiej kolejności. A jednym z zadań instytucji jest utrzymywanie artystów, a nie ich okradanie.

KOWALSKA Czy to nienadążanie za językiem teatru dotyczy również aktorów opuszczających szkoły?

MAJEWSKI Powtórzę banał: aktorzy zawsze ostatecznie uczyli się zawodu w teatrze. Przychodzili z różnymi nawykami, które raz były lepsze, raz gorsze, ale wiadomo było, że ukształtuje ich dopiero praca na scenie. Wnosili więc energię i zapał do pracy, ale zawodowe narzędzia trzeba było im dopiero uświadamiać. Jeszcze kilka lat temu aktorów kształtowali reżyserzy. Tacy twórcy jak Garbaczewski, Kleczewska, Rubin czy Szczawińska wchodzili do teatru z własnymi poetykami, które wymagały odpowiedniego stylu gry. To był rzeczywiście teatr reżyserów. Dzisiaj nie mógłbym już powiedzieć, że takie zjawisko istnieje. Wyczulenie na przemoc w teatrze stawia inne wyzwania. A szkoła w swej idei jest inaczej przemocowa niż teatr. Więc już w tej perspektywie nie nadążamy za sobą.

KOWALSKA Czy ma Pan jakieś marzenie teatralne, które chciałby Pan zrealizować podczas tego kontraktu dyrektorskiego?

MAJEWSKI Celem, który postawiliśmy sobie z zespołem na ten sezon, jest socjalizacja teatru. Chcemy, by teatr stał się dla nas wszystkich miejscem, które daje satysfakcję artystyczną i materialną. Powinniśmy mieć poczucie, że można w Szaniawskix sensownie pracować i dobrze zarabiać. Kolejny cel to podniesienie naszych wskaźników o dziesięć procent: spektakli w miesiącu, widzów, wpływów i radości. Zależy nam na wzmocnieniu kontaktu teatru z mieszkańcami Wałbrzycha i Dolnego Śląska – naszej małej ojczyzny.

KOWALSKA A to marzenie o socjalizacji teatru będzie mieć pokrycie finansowe?

MAJEWSKI Na to na razie nie możemy się skarżyć. Organizator naszego teatru, Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego, jest wrażliwy na sprawy teatru, choć oczywiście wciąż nie jesteśmy dofinansowani w takich wartościach, w jakich byśmy chcieli. Ale ani to nie jest zarzut, ani adresatem nie są tu obecne władze województwa i urzędnicy. Tak było. I tak jest. Naszym zadaniem jest nieustanne uświadamianie, że teatr publiczny to wartość. I tworzą ją ludzie, którzy żyją w identycznych warunkach ekonomii jak reszta społeczeństwa, jakkolwiek byśmy tego nie chcieli. ■