



ŁAŻNIA  
NOWA

[ rocznik 2014 ]  
TEATR ŁAŻNIA NOWA





foto. B. Siedlik

## Drodzy Widzowie, Drodzy Koledzy po teatralnym fachu, Drodzy Miłośnicy życia kulturalnego!

Oddajemy w Wasze ręce niezwykle wydawnictwo. Chociaż pracujemy w Nowej Hucie już pełną dekadę, to dopiero teraz publikujemy pierwszy łaźniowy *Rocznik*. Mój entuzjazm wynika z faktu, że od kilku lat było to niezrealizowane wciąż marzenie. Po wielu próbach i kilku falstartach, nieustającym braku funduszy i innych perturbacjach... nareszcie się udało.

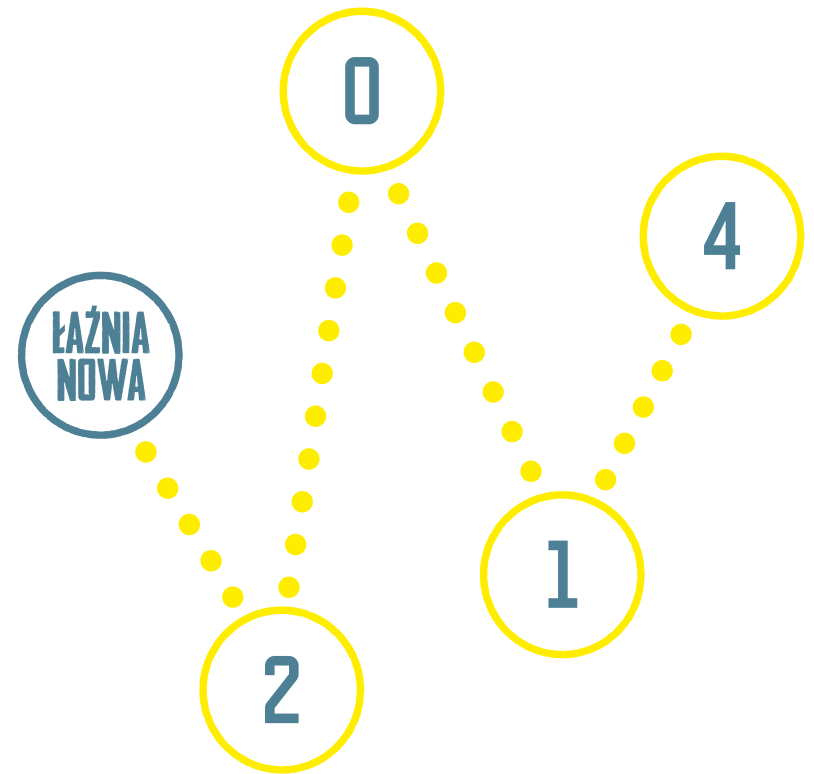
Nie jest to katalog promocyjny teatru. Naszemu *Rocznikowi* bliżej do pełnej dokumentacji, ale przedstawionej w taki sposób, aby wyraźnie pokazać myśl i idee, które towarzyszą działaniom podejmowanym w Łaźni. Być może ta publikacja chociaż w niewielkim stopniu odda temperaturę naszego nowohuckiego życia w teatrze oraz przyciągnie na nasze osiedle nowych teatralnych podróżników.

*Rocznik* wydaje się inicjatywą szczególnie ważną w czasach, w których często brakuje miejsca na głębszą i obszerną refleksję dotyczącą kultury. Żyjemy wśród dominujących newsów, plotek, wpisów i twittów. Przygniata nas montaż powierzchniowych atrakcji, a większość krytyków zajmuje się własnymi projektami, zamieniając się w animatorów i dramaturgów, coraz mniej czasu poświęcając na działania spoza orbity własnego podwórka.

Dla wielu będzie to wydawnictwo wspomnieniowe, dla innych podręcznik łaźniowej obsługi i być może pierwszy kontakt z naszym teatrem. Oddajemy kompendium wiedzy o Łaźni za rok 2014, już za dwa miesiące opublikujemy kolejny *Rocznik* – dokumentujący pracę w roku 2015. Następne tomy ukazywać się będą cyklicznie przed kolejnymi edycjami Festiwalu Boska Komedia.

Dziękuję wszystkim artystom związanym z Łaźnią, pracownikom naszego teatru oraz wszystkim tym, którzy z zewnątrz entuzjastycznie lub krytycznie przyglądali się naszym działaniom. Szczególne podziękowanie chciałbym złożyć Agacie Dąbek – redaktorce *Rocznika*, która wykonała tę pionierską i nietłową pracę.

Bartosz Szydłowski  
Dyrektor Teatru Łaźnia Nowa



OPRACOWANIE I REDAKCJA: Agata Dąbek

[ rocznik 2014 ]  
TEATR ŁAŻNIA NOWA

# SPIS TREŚCI

## WSTĘP

## REPERTUAR I KONTEKSTY

### 17 **Klątwa, odcinki z czasu beznadziei** reż. Monika Strzępka

- 18 Nota o spektaklu
- 19 Fragmenty scenariusza
- 29 Tuż przed końcem
- 33 Betonowe buty. Rozmowa z Pawłem Demirskim
- 39 Political fiction

### 43 **Paradiso** reż. Michał Borczuch

- 44 Nota o spektaklu
- 45 Fragmenty scenariusza
- 51 Paradiso
- 57 Objaśniając niepojęte. Rozmowa z Michałem Borczuchem

### 63 **Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką** reż. Iga Gańczarczyk

- 64 Nota o spektaklu
- 65 Fragmenty scenariusza
- 73 Przestrzeń, gdzie się jest „z”. Rozmowa z Igą Gańczarczyk, Dominką Knapik, Agatą Otrębską i dziewczynami
- 83 Socjalizacja – droga do kobiecości i męskości

### 89 **Misja Lipowiec** reż. Bartosz Szydłowski

- 90 Nota o spektaklu
- 91 Fragmenty scenariusza
- 97 Site-Specific Performance
- 99 Ankieta. Dlaczego wzięli Państwo udział w projekcie *Misja Lipowiec*?
- 101 Tworzyć radość wokół siebie. Rozmowa ze Steenem Haakonem Hansenem
- 104 Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji

### 109 **Fontanna Przyszłości** Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich

- 110 Nota o projekcie
- 111 Dynamika oddziaływania. Rozmowa z Małgorzatą i Bartoszem Szydłowskimi
- 115 Ankieta. Co myślisz o demonach przeszłości?
- 119 Media o *Fontannie Przyszłości*
- 121 Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską

### 129 **Quo Vadis wg Henryka Sienkiewicza** reż. Rafał Rutkowski

- 130 Nota o spektaklu
- 131 Fragmenty scenariusza
- 139 O śmiechu

### 140 **Festiwal Uczuć Urażonych (FUU)**

- 142 Nota o festiwalu
- 147 Rozczapierzeni, skandaliści i edukatorzy
- 151 *Dziura*. Fragment
- 155 Teatr polski i jego publiczności. Rozmowa z Kaliną Zalewską, Jackiem Sieradzkim, Marcinem Kościelniakiem i Jarosławem Jakubowskim
- 171 Rozmowa z Joanną Szczepkowską po spektaklu *Goła baba*
- 185 Ciało w teatrze
- 195 Rozmowa z realizatorami i wykonawcami spektaklu *Gatunki chronione*

## WSTĘP

Łaźnia Nowa jest krakowską Miejską Instytucją Kultury, mieszcząca się w wyremontowanej postindustrialnej przestrzeni dawnych hal warsztatów szkolnych Zespołu Szkół Mechanicznych w Nowej Hucie. Podczas dziesięciu lat istnienia wykreowaliśmy między innymi: Festiwal Teatralny Genius Loci, Festiwal Mrożkowski oraz Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia. Łaźnia Nowa nie posiada stałego zespołu, do współpracy zaprasza chętnych aktorów i reżyserów. Dogodne warunki pracy znajdują w nim twórcy uznani, a także ci, którzy jeszcze poszukują własnego języka teatralnego. Spektakle zrealizowali tu m.in.: Krystian Lupa, Maciej Podstawny, Michał Borczuch, Iga Gańczarczyk, Monika Strzępka, Wiktor Rubin, Paweł Świątek, Marcin Liber, Paweł Kamza, Łukasz Czuj, Paweł Passini, Marcin Wierzychowski, Weronika Szczawińska, Michał Zadara.

W latach 2005-2014 Łaźnia Nowa wyprodukowała ponad czterdzieści spektakli, sama bądź w koprodukcji z partnerami z całej Polski – Teatrem im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrem Współczesnym w Szczecinie, Teatrem Dramatycznym w Warszawie, Teatrem Powszechnym im. Z. Hübniera, Teatrem Montownia i Teatrem Imka. Nasze przedstawienia są pokazywane i nagradzane na licznych polskich przeglądach oraz festiwalach teatralnych (Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej Interpretacje w Katowicach, Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni, Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, Wałbrzyskie Fanaberie Teatralne, Gliwickie Spotkania Teatralne). Łaźniowe spektakle można było zobaczyć również za granicą, były już m.in. w Berlinie, Madrycie, Meksyku, Singapurze.

Łaźnia Nowa pozostaje wierna idei, którą dyrektor teatru Bartosz Szydłowski wraz z Małgorzatą Szydłowską zaczęli tworzyć w Stowarzyszeniu Teatralnym „Łaźnia” działającym w kamienicy przy ulicy Paulińskiej na krakowskim Kazimierzu od 1996 roku. Łącząc nowoczesność i lokalność, wiążąc eksperymenty teatralne z próbą zniesienia dystansu między sceną i widownią np. przez włączanie lokalnej społeczności i różnych środowisk w proces tworzenia spektakli, przełamywaliśmy i nadal przełamujemy stereotyp sztuki teatru jako sztuki elitarnej, wysokiej, przeznaczonej wyłącznie dla wybranych. Nieodłącznym celem przyświecającym wszelkim naszym działaniom artystycznym była i jest próba nawiązania społecznego dialogu, w czasach jego stopniowego zaniku. Towarzyszą jej nieustannie pytania o fundamentalne wartości w świecie naznaczonym piętnem nihilizmu, uniformizacji i wzajemnej ludzkiej obojętności.

Od początku w programie Łaźni Nowej znajdują się spektakle i projekty społeczne, które sugestywnie odzwierciedlają dynamikę zmian dokonujących się w dzisiejszych czasach. Ich realizatorzy podejmują kwestie usytuowania człowieka wobec historii, polityki, najbliższego otoczenia w zmieniających warunkach społeczno-kulturowych, a także – raz po raz – uwypuklają ludzką potrzebę sprzeciwu wobec tego, co zastane; potrzebę tworzenia utopijnych modeli indywidualnej egzystencji, wspólnot i społeczeństw, często rozbijających się o mur realnych możliwości. Punkt wyjścia naszych artystycznych działań stanowi zawsze subiektywny ogląd rzeczywistości, którą reżyserzy, aktorzy i rozmaite zaangażowane grupy społeczne próbują przekształcać i zarazem oswajać. Czyniąc rzeczywistość bardziej przyjazną w ramach świata sceny, żywią nadzieję na jej realną transformację poza teatrem.

Te dążenia artystyczne i aspiracje społeczne odzwierciedlają również spektakle zrealizowane w Łaźni Nowej w 2014 roku. Najbardziej spektakularną produkcją sezonu był polityczny serial teatralny *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego – wielowątkowa opowieść demontująca mechanizmy rządzące historią. Na gruncie artystycznym spektakl reaktywował (przewrotnie) ruch poszukiwania i wytwarzania społeczno-politycznych alternatyw, który zaczął zanikać wraz z obwieszczeniem „kresu historii” – nastaniem idealnego świata demokracji i gospodarki wolnorynkowej.

Podobne próby stworzenia płaszczyzny dla wyłonienia się rzeczywistości alternatywnej wobec tej dobrze nam znanej podejmowali w 2014 roku reżyserzy/rki i osoby zaangażowane w projekty społecznościowe Łaźni. Pierwszą taką próbą tu prezentowaną było *Paradiso* w reżyserii Michała Borczucha: spektakl na motywach *Raju* – ostatniej części *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri, zrealizowany z osobami autystycznymi oraz profesjonalnymi aktorami. *Paradiso* Borczucha umożliwiło spotkanie dwóch rzeczywistości, w realnym świecie postrzeganych jako odrębne i sobie nierówne. W efekcie tego spotkania wytworzyła się wspólna przestrzeń doświadczenia.

Zamysł stworzenia w obrębie teatru sytuacji, która umożliwiłaby ukazanie świata z innej perspektywy, przez pryzmat doświadczeń określonych grup środowiskowych zaangażowanych w działania w teatrze, towarzyszył też Idze Gańczarczyk w pracy nad projektem *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką*. Projekt Gańczarczyk, zrealizowany w ramach ministerialnego programu „Lato w teatrze”, składał się z serii narracji dla dziewczynek z ich udziałem, które dały im możliwość wyrażenia siebie. Świat dziewczyn urzekł szczerością i odwagą wyznań uczestniczek projektu, a także swoją odmiennością: w wielu miejscach przeczył stereotypowym przekonaniom na temat postaw, problemów i zachowań dorastających dziewczynek, a także ich relacji z grupą rówieśniczą, rodzicami czy płcią przeciwną.

Nieco odmienny charakter miały kolejne łaźniowe inicjatywy społeczne o charakterze jednorazowym: *Misja Lipowiec* w reżyserii Bartosza Szydłowskiego oraz *Fontanna Przyszłości* autorstwa Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich. Podobnie jak *Paradiso* czy *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką* odzwierciedlały one proces doświadczenia rzeczywistości przez osoby w nie zaangażowane, jednak w obu tych inicjatywach wspomniany proces miał wymiar lokalny, zachodził w sytuacji zetknięcia się uczestników projektów z konkretnymi przestrzeniami nacechowanymi historycznie, które mogły stanowić/stanowiły budulec ich tożsamości. W pierwszym wypadku były to ruiny zamku w Lipowcu, w drugim – przestrzeń Nowej Huty, dzielnicy, której przeszłość ożyła dzięki fluorescencyjnej figurze Lenina niewielkich rozmiarów wzorowanej na brukselskiej figurce Manekken pis (Siusiąjącego chłopca).



*Fontannę Przyszłości* zaprezentowano na festiwalu ArtBoom najpierw na placu Centralnym, a potem w alei Róż. Projekt prowokował do dyskusji na temat nowohuckiej dzielnicy oraz oswajał rzeczywistość humorem.

Ta strategia artystyczna była bliska również aktorom Teatru Montownia, realizatorom spektaklu *Quo vadis wg Henryka Sienkiewicza*. Spektakl montowniaków stanowił dowcipno-ironiczną interpretację Sienkiewiczowskiego dzieła, w której na plan pierwszy wysuwały się kwestie wiary, polskiego katolicyzmu i tolerancji religijnej. Lekka, żartobliwa forma spektaklu, który do dziś jest grany regularnie na naszej scenie, umożliwił widzom w miarę bezbolesne skonfrontowanie się z kwestiami silnie obecnymi w polskich mediach oraz ich indywidualne, zależne od osobistych doświadczeń – przepracowanie.

Zainicjowanie dyskusji na temat aktualnych problemów społecznych oraz poszukiwanie płaszczyzny dla społecznego dialogu i porozumienia to cele przyświecające również nowej festiwalowej inicjatywie Łażni w 2014 roku – Festiwalowi Uczuć Urażonych (FUU), na który składały się spektakle, dyskusje z udziałem widzów i zaproszonych gości oraz czytania dramatów. Kwestią omawianą na rozmaite sposoby była polaryzacja i radykalizacja postaw społeczno-światopoglądowych w przestrzeni publicznej, która w ostatnim czasie odcisnęła piętno również na polskim życiu teatralnym. Różnorodna oferta festiwalu – artystyczna i edukacyjna, obfitująca w wydarzenia niebiletowane, przyciągnęła do teatru sporą rzeszę widzów. Umożliwia przyjazną, swobodną wymianę myśli między osobami o odmiennych przekonaniach, różnym statusie społecznym i zawodowym.

Przybliżony tu program Łażni Nowej zrealizowany w roku 2014, podobnie jak wcześniejsze, cechuje spójność tematyczna, ale też celowa różnorodność stylistyczna i gatunkowa, która pozwala wyjść naprzeciw różnym oczekiwaniom szerokiego grona odbiorców sztuki. Jako Miejska Instytucja Kultury nieustannie kierujemy swoje działania w stronę publiczności różnego autoramentu. Poszukujemy bliskości widza, również tego nieelitarnego, gdyż uważamy, że takie działanie, wbrew stereotypom, ma obniżyć poziom artystyczny teatru, daje szansę na jego podniesienie. Poziom ten zawsze jest

wprost proporcjonalny do energii wspólnotowej, którą udaje się uzyskać w kolejnych spektaklach, projektach społecznościowych czy festiwalowych inicjatywach. Jak mówi Bartosz Szydłowski: „Nie wystarczy być republiką artystów. Znacznie trudniej tworzyć teatr w harmonii z oczekiwaniami, lękiem, nieufnością ludzi, którzy tu przychodzą. To największy eksperyment społeczny – stworzyć nową jakość instytucji kultury, niezapętlonej we własnym monologu, ale wsłuchanej w rzeczywistość, reagującej dynamicznie”.



REPERTUAR

KONTEKSTY

# KLĄTWA, ODCINKI Z CZASU BEZNADZIEI

**E01: DON'T MESS WITH JESUS**

**Premiera:** 14.03.2014

**E02: LEKCJA RELIGII**

**Premiera:** 16.05.2014

**E03: SABAT DOBREGO DOMU**

**Premiera:** 25.09.2014

**Produkcja:** Teatr Łaźnia Nowa, Teatr IMKA

**Reżyseria:** Monika Strzępka

**Scenariusz:** Paweł Demirski

**Scenografia:** Michał Korchowiec

**Muzyka:** Jan Suświłło

**Multimedia:** Tomek Michalczewski

**Asystent reżysera:** Łukasz Jaskuła

**Obsada:** Klara Bielawka, Krzysztof Dracz,  
Dobromir Dymecki, Anna Kłos-Kleszczewska,  
Radomir Rospondek, Alona Szostak, Paweł Tomaszewski

**KLĄTWA, ODCINKI Z CZASU BEZNADZIEI** artystycznego duetu Monika Strzępka & Paweł Demirski to utrzymane w konwencji political fiction i horroru wielowątkowe przedstawienie, które demontuje mechanizmy rządzące historią, a jednocześnie rości sobie prawo do ingerencji w jej przyszły bieg. W pierwszym odcinku serialu *Don't mess with Jesus* w tajemniczych okolicznościach giną niemal wszyscy parlamentarzyści. Realna katastrofa przyczynia się do wzmożenia chaosu, ludzkiej nieufności i niepewności. Na ziemię powraca Jezus Chrystus i zaprowadza nowy porządek w państwie pozbawionym władzy ustawodawczej.

W obrębie scenicznego świata masowa śmierć polityków uruchamia refleksję nad zastanym demokratycznym modelem działań społeczno-politycznych podejmowanych w sferze publicznej oraz nad dominującymi w niej postawami. Katastrofa demaskuje wadliwość obowiązującego modelu, obnaża „prowizoryczny” stan politycznej świadomości i sprzyja wygenerowaniu w spektaklu przestrzeni dla zaistnienia nowego porządku. Kolejne odcinki teatralnego serialu – *Lekcja religii* i *Sabat dobrego domu* stają się teatralnym laboratorium – miejscem przywołania dawnych systemów oraz testowania nowych propozycji w celu wygenerowania takiego ustroju, który zapewniłby pełną realizację obywatelskich pragnień i marzeń.



Klára Bielawka, Paweł Tomaszewski, Dobromir Dyrnecki. *Klątwa, odcinki z czasu beznadziei*, reż. Monika Strzępka. E01: *Don't mess with Jesus*. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. T. Wiech

## FRAGMENTY SCENARIUSZA



Anna Klos-Kleszczewska, Radomir Rospondek. *Klątwa, odcinki z czasu beznadziei*, reż. Monika Strzępka. E01: *Don't mess with Jesus*. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. T. Wiech

### E01: DON'T MESS WITH JESUS

PREZENTERKA

Co będzie panie pośle [...] co się dzieje

Czy kraj jeszcze jest

[...]

Proszę państwa [...]

Powiedzmy to wprost czy państwo polskie jest zagrożone?

Panie pośle

458

457 posłów w niewyjaśnionych okolicznościach straciło

Jednej nocy życie

Elity

Który to już raz los jak bolszewik odbiera nam elity

[...]

Panie pośle

Jak to się stało?

[...]

Panie pośle

Panie pośle

\*

PREZYDENT

Pochylmy się nad zwłokami

Ciałami

Trumnami

Nie nie wiem

Ja tam nie pójdę nie chcę

Niech mi ktoś zdejmie ten obowiązek ze mnie

Znowu będę mówił do ludzi co nie chcą słuchać

Akurat tego co mówię na pogrzebie

Kogo grzebiemy?

Pawłowicz no trudno

I oczywiście teraz na pewno się wyrwie komuś

Czy pan kontroluje?

Czy pan kontroluje sytuację?

Jakbym kiedyś ja cokolwiek kontrolował oprócz erekcji własnej usiłowań

[...]

Są rzeczy które przerastały mnie zawsze na przykład międzynarodowa polityka

Ale to co się dzieje

Gdzie jest BOR do chuja pana

Gdzie jest cokolwiek co pokaże mi uzasadnienie skuteczności swojego działania?

\*

CHRYSTUS

[...]

No dobrze mam trochę do powiedzenia

O tym co zrobiliście

Z moim

Powtarzam

Moim

Kościółem

Własnym kościołem

Zbliża się czas ostateczny [...]



Dobromir Dymecki, Paweł Tomaszewski. *Kłótwa, odcinki z czasu beznadziei*, reż. Monika Strzępka. E01: *Don't mess with Jesus*. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. T. Wiech

I nie

Nie ma miłosierdzia

Jakie

Za co miłosierdzie?

Przyjdzie i wybaczy?

Nie nie wybaczy [...]

Bo karą za grzech jest śmierć

Czy to było takie trudne dziesięć przykazań?

Takie trudne?

Kto wam pozwolił rozdzielać kościół od państwa?

Mysleliście że nie będzie konsekwencji [...]

Sodoma

Babilon

Znowu to samo i to samo

Jak w jakimś ciągu alkoholowym grzesznym

Bożek z jedzenia znowu

Z ochlejstwa

Z sodomii

Więc ja przyszedłem powiedzieć

Że niektórzy tylko powstań z kolan księża mieli rację [...]

Ale się nie słuchało ich

Zaraz się rozpędzicie stąd bieć we wszystkich kierunkach ze strachu

Bo zobaczycie na chwilę jak grozi piekło

To będzie bardzo boleć

## E02: LEKCJA RELIGII

### AGENTKA/ŻONA

Dlaczego ja się powiesiłam nie pamiętam wchodzę do łazienki ten karaczan  
jojczy o ochronę i już jestem  
Zdziwi się po przebudzeniu  
Często tak miałam jak zakładałam ludziom podsłuch  
To siadałam na ich krzesłach  
Piłam sobie kawę z ich kubeczka  
Kładłam się na ich materacach  
A czasami myślałam o żeby tak móc się zamienić z kimś na życia  
Ten to musi mieć dobre życie proste i słoneczne  
Co prawda potem przy słuchaniu nagrań z podsłuchów  
to już mniej to było ciekawe  
Ale żeby się obudzić w czymś ciele to nie zdarzyło mi się  
[...]

\*

### POSEŁ

No więc słuchajcie państwo urbi et orbi  
Otóż do sejmu wchodzą normalni ludzie normalnych zawodów  
zwykle szaraki  
Ale też i porządni  
I w każdego z nich wszedł jakby poseł  
I ja będę chyba w ten sposób marszałkiem sejmu  
I będziemy naprawdę w ludowy sposób demokrację bezpośrednią uprawiać  
Rozumiecie opętała tych ludzi polityka super co?  
Jak się wyściskałem z kolegami tęskniłem za nimi  
Trochę tam jest nieporozumień bo prawica weszła w pedalstwa trochę  
Niesiołowski jest teraz prostytutką ale czy nie o to nam chodziło?  
Też parę zwierząt przyszło  
Co tam się dzieje  
Ludzie

\*

### WIEDŹMA

[...] to jest szkodliwe  
[...]  
Demon wiary we wpływ na politykę – astaroth  
Demon niewiary w niewolnictwo – isis  
Demon ułudy kontroli nad życiem – Rahaverak  
No i ten okropny ohydny chuj – beel zeuf – demon równości  
I Szemehaa  
Drą wam głowy te diabły  
Kłamią was  
Że świat to nie są wojny sabatów rodów tradycji okultyzmu  
Dręczą jednego z drugim że mogą zmieniać świat  
A nie daje to spokoju  
I wpędza w cierpienie  
[...]



Klara Bielawka, Krzysztof Dracz, Anna Klos-Kleszczewska. *Klątwa*, odcinki z czasu beznadziei, reż. Monika Strzępka. E02: *Lekcja religii*, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. B. Siedlik



### E03 SABAT DOBREGO DOMU

#### PREZYDENT

[...] nawet w tej bezsensownej sytuacji na skraju przepaści ciemnej wojennej  
Nie mogę powiedzieć ludziom że nie wiem co robić dalej  
Tylko ich tak trzymam że wiem co to dalej z nami będzie  
Zakazują mi mówić  
[...]  
Rzeczywistość się wykoślawiła zdziczała i chuj szanowni państwo  
i chuj nie wiadomo jak ją dalej tresować po naszymu  
nie tresuje się już rzeczywistość  
A to że kiedyś wymarzyłem sobie być prezydentem mój skarbie  
Nie znaczy przecież  
Że nie mogę oficjalnie powiedzieć przyznać się  
Szanowni państwo  
Kilka lat wcześniej wszystko się tak pojechało że ni chuja nie wiemy  
co z tym robić dalej  
I jaką by ulgę to przyniosło – takie przyznanie się  
A jeszcze żeby było jasne wy też nie wiecie  
Pomimo słów które z pewnością produkują wasze mózgi  
By by by  
By by  
By by by by by by by  
Z pewnością ale za to bez sensu [...]

\*

#### PREZENTERKA

Czy możemy już wprowadzić oficjalnie feudalizm  
I zdjąć ludziom z głów te donice w których rosną myśli o tym  
że ta kurwa demokracja to w ogóle istnieje?  
To jest tak dobrze i bezpiecznie wiedzieć że nie ma się wpływu  
Jak to dobrze na serce leczy  
Lepiej niż te ściemnione leki na nadciśnienie

\*

#### POSEŁ

Oduczyliśmy się marzyć proszę państwa  
Tak bym powiedział w sejmie ale mam gdzieś ten sejm który jest  
jak się okazuje po nic  
Oduczono nas w sposób podstępny marzyć  
A co za tym idzie te marzenia spełniać  
Nie da się wymazać rzeczy nie składają mi się w całość  
Jak połączyć moje fantazje erotyczne z emancypacją kobiet?  
Dlaczego mam z tego rezygnować  
Z wszystkiego każą rezygnować ograniczać się dali ci poglądy  
Nie uszczęśliwiły  
To zmieniłem też nie uszczęśliwiły  
A co ja się tu szarpać mam tracić życie na poglądy na te dętę spory  
Co ja bym chciał mieć w życiu?  
Spokój mieć i trochę pieniędzy [...]

\*

#### JEZUS NOWY

Nie rezygnuj z tego co jest może będzie lepiej  
Ej no nie rezygnuj  
Ja w was wierzę ludzie  
W tę sumę małych drobnych gestów które się składają w to że ten świat  
Może być jeszcze możliwy harmonijny  
W małe uprzejmości wiecie w wielkie gesty woli  
Naprawdę to mówię że jak płaczesz to ci ktoś da chusteczkę  
Poproszę  
Chusteczkę  
W umysł ludzki jakie to jest super narzędzie ludzie w te historie  
które sobie opowiadacie o sobie po  
Ileś tam razy  
I to są historie w których czujecie się dobrze  
A my słuchamy no bo przecież lubimy was i lubimy was w tych  
heroicznych sytuacjach







## TUŻ PRZED KOŃCEM

Z jednej strony rok 1989 w Polsce to moment ekstatycznego otwarcia, wspaniałego początku, niebywałych perspektyw. Z drugiej jednak, to także moment przyspieszającego kurczenia się czasu. W jakiejś mierze nasz początek zaczął się od końca – bo ledwo społeczeństwo wydostało się na brzeg wolności, a już zaczęliśmy się przekonywać, że wszystko dzieje się zbyt szybko, aby ktokolwiek mógł nad tym zapanować. Na własnej skórze można więc było doświadczyć, czym jest demokratyczno-kapitalistyczne turbodoładowanie, a także – co wchodzi w skład upadku komunizmu.

Upadek komunizmu oznaczał przecież nie tylko koniec planowania dziejów, lecz także kres historii tworzonej przez podmioty zbiorowe, takie jak lud czy partia. Przejście od komunizmu do demokracji liberalnej prowadzi także do zaniku dotychczasowych reguł solidarności, bo w miejsce trwałych więzi wspólnotowych, potrzebnych do tworzenia historii lub do walki o zabrane prawa, weszły więzi doraźne. Potężna zbiorowość rozczłonkuje się na jednostki, które samodzielnie wyznaczają sobie cele życiowe i samodzielnie do nich dążą. W tak zindywidualizowanej zbiorowości nie ma już trwale wspólnych działań, choć istnieje wspólna wola, aby nikt nikomu wspólnych celów nie narzucał. To, co wspólne, potrafi zatem dzielić – i to także jest koniec (pewnej) historii.

Jeśli jednak nie istnieje cel, który byłby dla wszystkich wspólny, to znaczy – jak o tym pisał Francis Fukuyama w tekście *Czy koniec historii?* (1988)<sup>1</sup> – że nie istnieje kierunek, w którym wszyscy zgodnie chcieliby zmierzać. Oczywiście, uznajemy, że nikt nie powinien być dyskryminowany z racji

<sup>1</sup> F. Fukuyama, *Czy koniec historii?*, „Polityka” 17.2.1990.

przymiotników wrodzonych – rasy, płci, upośledzeń fizycznych, wieku bądź z racji cech wybranych, takich jak preferencje seksualne, poglądy czy wyznanie religijne. Oczywiście, uznajemy, że wszystkie te przymioty są godne akceptacji i ochrony, pod warunkiem, że nie zagrażają życiu innych ludzi i nie ingerują w ich wolności. Ale państwo liberalno-demokratyczne deklaruje, że wszystkie dotychczas upośledzone grupy włączy do porządku prawnego i nada im pełną podmiotowość polityczną. To zaś oznacza, że wygasa historia napędzana przez walkę o równość praw. Tym samym z liberalnej ugody cywilnoprawnej wyłania się kolejny koniec historii – polegający na stworzeniu porządku politycznego, który likwiduje wszelkie podstawy dyskryminacji. I porządek ten nabiera charakteru bezalternatywnego. Kiedy zaś ustaje ruch wytwarzania alternatyw, historia dobiega swego kresu: gdy wszyscy pragną tego, co osiągnąć można, słabnie myślenie o tym, co rozciąga się poza sferą możliwego.

Ale i to nie koniec końców. Bo jeśli uznajemy, że każdy z nas ma swoją prawdę i każdy z nas ma prawo ją mieć, to tym samym prawda jedna – ostateczna i absolutna – znika. Nikt z nas – jak przekonywał Jean-François Lyotard w pamiętnym esej *Kondycja ponowoczesna* (1979)<sup>2</sup> – nie może powołać się na wartość uniwersalną, która poręczałaby za prawdziwość stwierdzeń i służyła za gwaranta słuszności. Bierzymy udział w nieustającej walce na języki i polityczne koncepcje, choć zarazem ostatecznym zwycięzcą w tych potyczkach pozostaje porządek polityczny. Nasze walki to swego rodzaju rytuały, rządzone przez nadrzędną zasadę, która mówi, że układ musi pozostać ruchomy. Ktokolwiek wygra wybory, musi liczyć się z tym, że wkrótce przegra – jego prawda, choćby powoływał się na Boga, nie ma charakteru nadrzędnego.

Przeżyliśmy zatem koniec historii, czyli zanik wymyślania utopii; mamy za sobą koniec polityki, czyli przemianę władców w osoby zarządzające problemami społecznymi; na naszych oczach zniknęła prawda absolutna, która rozproszyła się w wielość narracyjnych gier społecznych. Do tej listy dołącza zanik rzeczywistości. Profeta tego końca Jean Baudrillard – przekonuje w książce *Symulakry i symulacja* (1981)<sup>3</sup>, że żyjemy w świecie znaków, które

2 J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997.

3 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.

nie odsyłają już do rzeczy. Modele stwarzają rzeczywistość, nie mając realnych odpowiedników; znaki nie referują świata, lecz same siebie. Wymiana, którą do tej pory człowiek prowadził, oparta na ekwiwalencji symbolu językowego i rzeczy, skończyła się wielkim kolapsem. Nasza rzeczywistość doznała implozji i nie możemy już spierać się o to, co jest, a co nie jest rzeczywiste. A skoro tak, to nie ma sensu spierać się o sens.

## Szeherazada późnej nowoczesności

Wszystkie te koncepcje – a dodać do nich można jeszcze diagnozy zaniku przestrzeni i czasu formułowane przez Paula Virilio – sprawiły, że u schyłku XX wieku zewsząd wyzierał koniec. Literatura mogłaby się tym nie przejmować, gdyby nie fakt, że najważniejsze decyzje polityczne, gospodarcze i kulturowe są w nowej rzeczywistości podejmowane właśnie z perspektywy końca, czyli z perspektywy konieczności zachowania istniejącego układu. To zaś oznacza, że żadne wydarzenie nie może powstrzymać kapitalistycznej cyrkulacji pieniądza, nie może podważyć liberalnej zasady wolności jednostki i nie może zakwestionować równości praw.

Historia kończy się więc nie dlatego, że nic już się nie zdarzy, lecz dlatego, że coraz trudniej przychodzi nam wymyślanie zdarzeń, które otwierałyby inną rzeczywistość. Znaczące jest przecież, że w ciągu ostatnich dwóch dekad poznaliśmy dziesiątki filmów i książek o gwałtownym ociepleniu, które zabija całą biosferę ziemską, o gwałtownym oziębieniu, które przynosi zagładę gatunkowi ludzkiemu, o inwazji obcych istot, które wycinają w pierś ludzkość, a równocześnie niewiele książek i filmów przedstawiało inny ustrój niż demokracja i inny system ekonomiczny niż kapitalizm. Wniosek z tego wynika prosty – że łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec wolnego rynku. Na straży systemu politycznego stoi zatem nie wojsko czy policja, lecz nasza wyobraźnia.

Przemysław Czaplinski, *Język historii, w: Historia w sztuce*, red. M. A. Potocka, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2011, s. 51–53.



## BETONOWE BUTY

ROZMOWA Z PAWŁEM DEMIRSKIM

**AGATA DĄBEK:** Serial teatralny *Klątwa, odcinki z czasu beznadziei* to, mówiąc ogólnie, spektakl o niemożności wyrażenia niezadowolenia z otaczającego nas świata. Z czego wynika ta niemożność?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Przede wszystkim z naszego uwikłania w demokrację i kapitalizm, przy czym samo to uwikłanie ma kilka poziomów. Pierwszym jest organizacja samej państwowości, czyli fakt, że są dwie dominujące partie w Polsce i na naszej scenie politycznej brakuje ruchu. Nawet tak zwane partie antysystemowe, które się teraz pojawiają, są nie tyle rodzajem nowej propozycji, ile dostawką do tych właśnie partii. Dlatego nowy rodzaj myślenia jest w ogóle nieobecny i wydaje się prawie niemożliwy: trudno sobie wyobrazić jakkolwiek wpływ na świat poza obecnym rozkładem sił politycznych.

Drugi poziom naszego uwikłania ma wymiar globalny. Myślę tu przede wszystkim o Negocjacjach Transatlantyckiego Partnerstwa w dziedzinie Handlu i Inwestycji (TTIP) między Stanami Zjednoczonymi a Unią Europejską, które trwają od 2013 roku. Kiedy zostanie podpisane porozumienie umożliwiające korporacjom procesowanie się z państwami, to będziemy mieć do czynienia z takim poziomem nierówności sił pojedynczego człowieka wobec machin korporacyjnych, że zyskają one niemal boskie oblicze. Już dziś korporacje decydują o tym, co robimy i co myślimy. Może brzmi to trochę jak wyznanie nastoletniego pankowca, ale mamy w sobie jakiś rodzaj niemocy. Na przykład dużo rozmawiamy na temat wydarzeń w Syrii czy na Ukrainie, ale tak naprawdę nic o nich nie wiemy, wciąż używamy starych kalek myślowych do zupełnie nowych sytuacji. Kiedy z Moniką

zaczynaliśmy pracę nad *Klątwą*... byliśmy głęboko przekonani, że jako społeczeństwo mamy betonowe buty: wydaje się nam, że gdzieś idziemy, a w rzeczywistości stoimy w miejscu, nie jesteśmy w stanie zrozumieć tego, co się dzieje naprawdę.

**AGATA DĄBEK:** Dlatego w *Klątwie*... wykonaliście radykalny gest uśmiercenia parlamentarzystów? By, mimo wszystko, spróbować zacząć wszystko od nowa?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Najprościej jest uderzyć w tę pierwszą warstwę – w sejm, w polityków. Ale to *de facto* nic nie zmienia, bo za tym, co widzimy, stoją siły niemalże na skraju magii. Jeżeli prześledzić historię statusu prawnego korporacji od mniej więcej końcówki XIX wieku, to widać wyraźnie, jak obrastały one w siłę, ile praw zyskały. Jeżeli dojdzie do tego, że korporacja faktycznie zyska możliwość sądenia się z państwami, to te ostatnie cały czas będą w stanie napięcia między własnym ustawodawstwem a jakimiś prawami handlu. To spowoduje już totalną niemożność innego myślenia niż korporacyjne czy – jak ktoś woli – neoliberalne.

**AGATA DĄBEK:** Wspomniałeś o ukrytych siłach rządzących historią – w materiałach promujących *Klątwę*... pojawiła się zapowiedź demaskacji sił wpływających na naszą historię. Jakie to są siły?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Nie można zapominać, że nasz spektakl jest też fantazją. Chcieliśmy wyjść poza standardowe, racjonalistyczne rozumienie mechanizmów historycznych, dlatego wprowadziliśmy w *Klątwę*... silną oś magiczną, moc Sabatu Dobrego Domu, która trzyma spektakl. Prawda jest taka, że od początku naszym światem rządzi kilka wysoko urodzonych „czarodziejów” lub „czarodziejek” – oni napędzają historię. Czy w tle znajduje się monarchia, czy jakiś rodzaj demokracji, to nie ma znaczenia, bo zawsze ponad nimi są siły, które inaczej rozdają karty.

**AGATA DĄBEK:** Zgoda, ale w *Klątwie*... utrzymanej przecież w konwencji *political fiction* polski kontekst historyczny też jest silnie obecny. W spektaklu znajduje się choćby scena egzorcyzmów duchów opozycji, która gdzieś odsyła widzów do historii Solidarności, a mnie osobiście przypomina

o spektaklu *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, który zrealizowałaś z Michałem Zadarą w Teatrze Wybrzeże w 2005 roku. W tamtym przedstawieniu odczuwało się jeszcze pragnienie czerpania z etosu Solidarności, wraz z Michałem niemal wprost pytałeś, co ów etos może dać młodym ludziom w nowej Polsce. W *Klątwie*... mamy do czynienia jakby z mechanizmem odwrotnym, mechanizmem wyparcia.

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Opowieść o współczesnej Polsce, ale też opowieść o PRL-u, silnie obecna w debacie publicznej, przeważnie jest opowieścią byłych opozycjonistów. I to indywidualne doświadczenie emocjonalne z perspektywy obecnej rzuca na PRL jakiś bardzo specyficzny cień. Nie chce, żeby teraz wszyscy mówili o PRL-u jako o krainie Mordoru albo krainie Stanisława Barei, w której jest albo strasznie ciemno, albo strasznie śmiesznie – a tak właśnie się dzieje. Używa się przecież takich sformułowań jak „szara rzeczywistość PRL-u” – dla mnie to czysta abstrakcja, mieliśmy ogromny skok cywilizacyjny, który dokonał się w latach sześćdziesiątych, ludzie jakoś normalnie wtedy żyli, mieli jakiś świat.

Opowieść o naszej historii jest z grubsza zakłamana, dlatego jako społeczeństwo tak łatwo „przełknęliśmy” wszystkie nowe pomysły na naprawienie świata, które pojawiły się po 1989 roku. Wystarczy spojrzeć, co działo się w związku z Ukrainą. Jeszcze niedawno wszyscy krzyczeliśmy: łączymy się z Majdanem, wolność, wolność! Koniec końców prezydentem Ukrainy został oligarcha, który wprowadził tam zasady funduszu walutowego. Kraj miał zatem zarabiać na prywatyzacji swojego przemysłu. Wcześniej to samo działo się w Polsce, bo PRL był niby tak bardzo zniechęcony. Na początku, jak ktoś mówił, że za nim tęskni, to go piętnowano, teraz to się powoli uspokaja, co widać choćby na forach internetowych. Zdają sobie sprawę z tego, że w PRL-u działy się rzeczy straszne, że działała Służba Bezpieczeństwa, ludzie byli katowani podczas przesłuchiwań, natomiast wydaje mi się, że również teraz są takie grupy społeczne, które mają bardziej na pieńku z policją niż inne. A co do naszego dobrobytu, o którym tyle się mówi: jak jest naprawdę, do końca nie wiadomo. Można powołać się na statystyki, ale wątpię, że dojdziemy w tym temacie do porozumienia.



**AGATA DĄBEK:** Pod względem ideowym *Kłątwa...* jest próbą stworzenia teatralnego laboratorium społecznej wyobraźni. Wierzysz w ideę teatru politycznego, który jest w stanie wpływać na rzeczywistość? Znajdujesz w teatrze miejsce dla działania utopijnego?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Legenda głosi, że na Titanicu kapela grała do końca. Wydaje mi się, że jak nasz świat jest już u progu tych wszystkich katastrof, o których się tyle słyszy (a czasem się nie słyszy), to po to są artyści, żeby muzyka grała dalej, żeby coś robić. Czy teatr ma wpływ na rzeczywistość? Nie wiem. Ludzie przychodzą do teatru, coś sobie tam myślą, czasem coś się zmienia. Słyszałem wielkie legendarne opowieści o tym, że ktoś poszedł w wieku siedemnastu lat na spektakl Jerzego Grzegorzewskiego i coś to w nim zmieniło, otworzyło etc. W tym sensie teatr na pewno zmienia świat. My też mamy taką grupę paru młodych osób, które jeżdżą z nami na wszystkie przedstawienia – w ich optyce one wpływają na ich rzeczywistość, więc to działa.

**AGATA DĄBEK:** *Kłątwa...* też ma wydźwięk raczej optymistyczny. W zakończeniu pojawia się jakby przyzwolenie na to, byśmy byli tacy, jacy jesteśmy jako społeczeństwo, z naszymi wadami, obsesjami, z drugiej strony, niemal wprost mówi się: róbcie, po prostu róbcie coś i nie bójcie się.

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Bo jest tak, że dopóki jesteśmy, faktycznie można coś zrobić dalej. Jak oglądałem seriale w internecie i patrzyłem na ich strukturę, zobaczyłem tam parę takich patentów, które się powtarzają niemal w każdej opowieści – na przykład taki, że w końcu bohaterowi się coś udaje i zaczyna kolekcjonować sukcesy. Podobne momenty widownia bardzo lubi. Kolejny patent to ukazanie pewnej zbiorowości, która się ze sobą godzi, albo coś razem celebruje. To są długie sekwencje, które sprawiają nam przyjemność, bo my się pod nie podłączamy, identyfikujemy się ze wspólnotą, którą oglądamy. Te momenty, kiedy ona się formuje, kiedy jej członkowie dzielą ze sobą doświadczenia, są kluczowe i dają siłę. Nie inaczej dzieje się w *Kłątwie...*

**AGATA DĄBEK:** Kwestie, które chcieliście podjąć, zdecydowały o tym, że nadalicie *Kłątwie...* formę serialu teatralnego?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Serial był dla nas kolejnym wyzwaniem, wcześniej zrobiliśmy już coś dla nas nietypowego, mam tu na myśli musical *Położnice szpitala św. Zofii*. Tym razem chcieliśmy zobaczyć, co jesteśmy w stanie zrobić z tak dużą, nawarstwiającą się i kontynuującą się historią. Nie wszystkie nasze założenia udało się wcielić w życie, ale teatr to jest teatr, a nie telewizor, czy laptop, medium jest zupełnie inne.

**AGATA DĄBEK:** Jak przebiegała praca w tym nowym trybie, od odcinka do odcinka?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** Z Moniką zawsze pracujemy tak, że mamy pewną pulę pomysłów na starcie i potem, kiedy są już aktorzy, i widzimy, jak spektakl dalej się układa, w naturalny sposób z tej puli pomysłów wybieramy rzeczy, które działają najlepiej – przy *Kłątwie...* było podobnie. Natomiast w takim trybie pracy, od odcinka do odcinka, specyficzne i zarazem trudne było to, że po kolejnych premierach nie zrzucaliśmy z siebie ciężaru, lecz musieliśmy kontynuować opowieść z tymi samymi bohaterami. To stanowiło ciężkie zadanie, ale aktorom było jakby łatwiej, znali już swoje postacie i nie musieli za każdym razem uczyć się o nich myśleć od nowa.

**AGATA DĄBEK:** Przy pisaniu kolejnych odcinków sugerowałeś się opiniami dotyczącymi wcześniejszych części?

**PAWEŁ DEMIRSKI:** To jest trochę złuda tego, że widzisz, co działa na widowni. Jeśli jakiś wątek się przyjmuje, to siłą rzeczy w niego idziesz. W czasie pisania drugiego odcinka – *Lekcji religii*, musiałem uważać, żeby za bardzo nie dać się uwieść temu, co napisałem wcześniej, raczej starałem się to jakoś zantytezować, jakoś temu w kolejnym przedstawieniu przeciwstawić inną siłę, która by to trochę zbuforowała i zrównoważyła. Na tym właściwie ten proces pisania polegał, żeby „nie mrugać” całym odcinkiem do widza.



## POLITICAL FICTION

*Political fiction* jest odmianą gatunkową współczesnej powieści popularnej. Formalnie wywodzi swoje początki z literatury *science fiction*, z której wyłoniła się na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, a w ciągu kolejnych dziesięcioleci ewoluowała jako samodzielny nurt literacki, by osiągnąć swoją szczytową popularność na przełomie XX i XXI wieku. Jej tematyka związana jest z ważnymi wydarzeniami świata polityki, do których należały w przeszłości zimna wojna, kryzys kubański, zabójstwo prezydenta Johna F. Kennedy'ego czy afera Watergate. W szerszym znaczeniu termin jest rozumiany jako zbiór konwencji traktujących o wydarzeniach niebyłych, nieprawdopodobnych, ściśle powiązanych z aktualnym kontekstem politycznym. Kampania wyborcza, śmierć głowy państwa, atak terrorystyczny czy zamach stanu to niektóre wiodące motywy eksponowane przez autorów *political fiction*, nie tylko w literaturze, ale również w innych formach artystycznego wyrazu: w filmie, muzyce, teatrze, sztukach plastycznych czy grach komputerowych. [...]

Warunkiem sine qua non decydującym o tym, czy daną kompozycję można zaklasyfikować do kręgu *political fiction*, jest **bieżący kontekst polityczny** utworu i **osadzenie jego akcji w teraźniejszości**. Można mówić w tym sensie o dochowaniu przez tekst literacki zasady synchroniczności względem świata realnego, znanego czytelnikowi, tudzież ekstrapolacji tegoż świata w nieodległą przyszłość.

[...] w *political fiction* nie istnieje jak w powieści historycznej konwencjonalny rozdział między pełniącymi rolę kontekstu „faktami historycznymi” i „fikcyjnymi wydarzeniami”. Zamiast tego *political fiction* już na poziomie narracji kreuje obraz oparty na swoistej ontologii domysłu, niwelującej sztywne

dychotomiczne rozgraniczenie historii i fabuły. Jest to możliwe dlatego [...], że powieść historyczna zawsze opierać się będzie na konstrukcji świata zamkniętego dla teraźniejszości (nie wyklucza to naturalnie faktu, że mogą powstawać w kostiumie historycznym utwory odwołujące się do bieżącej sytuacji społecznej czy politycznej). Tymczasem w *political fiction*, nawet kiedy mamy od czynienia z powrotem w przeszłość, to ma to na ogół bezpośredni związek z czasem aktualnym. Krótko mówiąc, powieść historyczna niejako „strukturalnie” musi przedstawiać rzeczywistość z dużego dystansu; *political fiction* – odwrotnie – prezentuje swój świat (niezależnie od czasu jego umiejscowienia) jako bezpośrednie przedłużenie czasu czytelnika<sup>4</sup>. [...]

Odpowiedź na pytanie, po co pisać *political fiction*, nie jest jednoznaczna, motywację autorów można bowiem ujmować wielorako. Zasadniczymi powodami powstawania powieści z tego kręgu są:

1. Wskazanie innej możliwej wersji przebiegu wydarzeń na scenie politycznej (czy też rozwoju ustroju państwowego w szerszym kontekście) od tej faktycznie zaistniałej, będącej – z uwagi na aktualny kontekst – prawdopodobną i możliwą do realizacji w nieodległej przyszłości [...].
2. Alternatywna droga wyjaśnienia tajemniczych wydarzeń na szczytach władzy lub rozgrywających się wokół nich, często pozostających w sferze hipotez, między innymi dziennikarzy śledczych; bądź ustalenia faktów niemożliwych do stwierdzenia ze względu na wpływ czasu lub poszlakowy charakter sprawy czy niedostatki materiału dowodowego (np. zabójstwa ludzi władzy).
3. Próba potwierdzenia lub obalenia funkcjonujących w dyskursie publicznym tzw. teorii spiskowych, eksponowanych przez określone środowiska lub grupy społeczne gwoździ osiągnięcia partykularnych celów politycznych (wzrost zaufania do danej partii politycznej, umocnienie tzw. żelaznego elektoratu).
4. Forma, a zarazem przestrzeń do propagowania własnych, określonych poglądów politycznych [...].

<sup>4</sup> M. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 177.

5. Szczególna forma satyry politycznej: *political fiction*, z racji daleko posuniętej fikcjonalizacji świata przedstawionego, jest bezpiecznym instrumentem krytyki rządzących. [...]

## Opozycja rzeczywistość – fikcja versus prawda – fikcja

[...] fikcyjność utworu niekoniecznie musi oznaczać (i najczęściej nie oznacza) całkowitego oderwania tekstu literackiego od rzeczywistości, lecz osadzenie jego akcji w rzeczywistości alternatywnej – równoległej do świata znanego czytelnikowi – która jest odmienną realizacją powszechnie znanych nam realiów i wydarzeń. [...]

Tak też dzieje się w wypadku prozy fantastyczno-politycznej, której bohaterowie – będący uosobieniem postaci znanych czytelnikowi (polityków, dziennikarzy, wojskowych itd.) – tworzą alternatywną rzeczywistość polityczną, wzorowaną na tej autentycznej, inspirowaną choćby przekazami medialnymi. Przyjęty tu sposób ukazywania fikcji wprowadza jednak zamęt w głowie odbiorcy, który – straciwszy rozeznanie, co jest prawdziwe, a co zmyślone – zaczyna postrzegać byt fikcjonalny w kategoriach dokumentalnych, faktograficznych.

Łukasz Jan Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 7, 29–31, 75.





# PARADISO

Premiera: 21.06.2014

Produkcja: Teatr Łąźnia Nowa

Reżyseria: Michał Borczuch

Scenografia: Dorota Nawrot

Muzyka: Konrad Gęca

Dramaturgia: Tomasz Śpiewak

Reżyseria światła: Bartosz Nalazek

Multimedia: Michał Dobrucki, Magdalena Kownacka

Kurator projektu: Magdalena Kownacka

Obsada: Marta Ojrzyńska, Paweł Smagała, Dominika Biernat

Amatorzy: Michał Krzysztof Cichy, Kamil Mroczkowski,  
Albert Jeżowski, Mariusz Zemanek, Grzegorz Wołkowicz,  
Stanisław Lampa, Maria Bozowska-Bolak

**PARADISO** w reżyserii Michała Borczucha na motywach *Raju* – ostatniej części *Boskiej Komედii* Dantego Alighieri, to spektakl zrealizowany z osobami autystycznymi z ośrodka Farma Życia oraz profesjonalnymi aktorami. Przedstawienie stanowi próbę stworzenia płaszczyzny dla wyłonienia rzeczywistości, w której fragmenty teatru, raju i autyzmu wzajemnie się przenikają i tworzą świat nowy, różnorodny, zaskakujący. Ramą dla działań aktorów i amatorów staje się przestrzeń hotelu, gdzie osoby z autyzmem pełnią określone funkcje zgodnie z własnymi predyspozycjami charakterologicznymi, talentami i doświadczeniami. Spektakl opiera się na improwizacjach tych osób – które nie rozumieją języka metafory – wspólnie z profesjonalnymi aktorami celowo używającymi metaforycznego języka inspirowanego poezją Dantego.

Osoby z autyzmem poruszają się po hotelowym świecie *Paradiso* swobodnie, niczego nie odzwierciedlają, nie wcielają się w role, często zapominają tekstu. Dla profesjonalnych aktorów to nowe doświadczenie i zarazem wyzwanie, muszą reagować na scenie według zmienionych i często nieprzewidywalnych zasad narzucanych im w bezpośrednim kontakcie przez autystyków.



Grzegorz Wołkowicz, Marta Ojrzyńska. *Paradiso*, reż. Michał Borczuch. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. T. Wiech

## FRAGMENTY SCENARIUSZA



Paweł Smagała, Mariusz Zemanek. *Paradiso*, reż. Michał Borczuch. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. T. Wiech

\*

GŁOS / *do uczuła*  
 m'escusi signiora...  
 z łaski swojej niech mi pani powie którędy do...  
 niech mi pani powie  
 halo  
 słyszy mnie pani  
 m'escusi  
 m'escusi  
 pani śpi?  
 pani śpi?  
 niech mi pani powie którędy...

\*\*\*

*do kierownika*  
 ile można  
 ile można pytam  
 dlaczego nikt nie odbiera  
 może mam zły numer?  
 12  
 słyszy pan?

634 875 słyszy pan?  
432 890 456 909 567 890 555 544 110 455 892 345 000 000 000 000 105  
słyszy pan?  
mam powtórzyć?  
niech pan powie czy dobry  
12 634 875 432 890 456 909 567 890 555 544 110 455 892 345 000 000 000  
000 000 105  
mam powtórzyć?  
halo?

\*

KIEROWNIK

panie dyrektorze?

panie dyrektorze?

pukam cicho bo wiem że nie lubi pan jak mu się przeszkadza w pracy

a ja nie chcę przeszkadzać

bo wiem że jest pan zajęty

więc z góry przepraszam, że zakłócam spokój

ale jeśli miałby pan akurat wolną chwilę

bo nawet człowiek który pracuje tak ciężko jak pan ma czasem chwilę przerwy

to zamieniłbym z panem jedno słowo

to ważne

to bardzo ważne

inaczej bym panu nie przeszkadzał

bez powodu nie wjeżdżałbym na dziewiąte piętro

bo wiem że pan tego nie lubi

nie lubi pan jak bez potrzeby zakłóca się panu spokój

to jak?

mogę wejść?

Mogę? [...]

jest pan tam?









## PARADISO

*Paradiso* Michała Borczucha nie jest opowieścią o tym, jak Beatrycze złamała serce Dantego. W gruncie rzeczy ani Dante, ani Beatrycze, nie są w tym świecie ważniejsi od innych postaci: pianisty, aktorki, dyrektora hotelu... Podstawową motywacją dla stworzenia *Paradiso* jest przecucie, że fragmenty teatru, raj i autyzmu uzupełnią się wzajemnie i stworzą świat nowy, zaskakujący i autentyczny. Spektakl oparty jest na odbywających się na żywo improwizacjach osób z autyzmem z aktorami. Budulcem *Paradiso* jest fantazja na temat logiki świata osób ze spektrum autyzmu. *Paradiso* bada, w jaki sposób widzą, czują i myślą. Przygląda się ich zajęciom i planom. Słucha tego, jak i co mówią. Karmi się cechami zaangażowanych w projekt osób. Swoją ramę buduje na fiksacjach, na uschematyzowanych reakcjach, a często na granicy możliwości wykonania powierzonych im zadań. W ten sposób konstruowana jest opowieść na motywach *Raju* – ostatniej części *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri.

„Przygotujcie się na tekst suchy, na mozolne dociekania, na uciążliwe cytaty i trochę greki oraz hebrajskiego. Tylko w ten sposób objaśnić można materię tak niejasną”. Tak rozpoczyna swój traktat o raju Huet w 1691 roku. Faktycznie. Piekło jest dużo bardziej obrazowe, ciekawe, bardziej nęcące. Pozwala na fantazjowanie i wizualną przewrotność. Raj jest sztywny. Wszystkie jego przedstawienia wydają się odległe i niedostępne. Raj jest abstrakcyjny. Ciężko o nim mówić, nie balansując na granicy patosu i kiczowatości. Przewrotność *Paradiso* wynika z tego, że w budowaniu kształtu tego abstrakcyjnego świata biorą udział osoby z autyzmem, czyli ludzie, którzy tej abstrakcji myślenia często są pozbawieni. Jednak wiele cech raju właśnie w nich się uosabia.

*Boska Komedia* jest ukoronowaniem średniowiecznej literatury wizyjnej, czyli tekstów opowiadających o podróżach w zaświaty. Ich bohaterowie podróżują do krain kar lub nagród. Oglądanie tych krain za życia możliwe jest tylko dla wybranych i nie zawsze mogą opowiedzieć o wszystkim, co zobaczyli. Niektóre informacje są tajne, tylko dla wybranych oczu i uszu. Kluczową postacią jest przewodnik, który ten świat pokazuje i objaśnia. To jego interpretacje i wskazówki stają się obowiązującą wykładnią. Literatura wizyjna ciekawa jest również z innego powodu. Jest niezwykle przypadkiem fuzji dwóch światów: średniowiecznej teologii i ludowej wyobraźni. Wizji doświadczały zazwyczaj ludzie prości, najczęściej niepiśmienni. Ich wyobraźnię kształtowały obrazy z kościołów, zachowane w baśniach i legendach pogańskie wierzenia, teksty kazań jako jedyne wygłaszane w językach narodowych. Ceremonie kościelne dla większości były niezrozumiałe. Były tajemniczymi rytuałami pełnymi dźwięków, gestów, kolorów i zapachu kadzidła. Wizje utrwalali w tekstach ludzie wykształceni. Tłumaczyli wizyjne opowieści na łacinę przesyconą biblijną frazą. Podkreślali ich zgodność z obowiązującymi dogmatami, ubierali w cytaty z ważnych dla epoki tekstów religijnych. Tekst *Paradiso* powstaje w trakcie improwizacji. Pisany jest językiem, który powstaje na styku dwóch światów: osób z autyzmem, które nie rozumieją języka metafory, i aktorów, którzy celowo używają metaforycznego języka inspirowanego poezją Dantego.

Można by przypuszczać, że przewodnikami po świecie *Paradiso* będą aktorzy. To oni tworzą ramę dla działań autystów, to oni zawiązują kluczowe elementy w strukturze spektaklu i realizują przebieg narracji. Jednak tylko osoby z autyzmem mogą być przewodnikami po alternatywnym świecie *Paradiso*, ponieważ ten świat zbudowany jest na ich zasadach. W ten sposób profesjonalści zostali postawieni w sytuacji uczenia się, podążania wyznaczoną przez przewodników trasą. To oni muszą ulec przemianie, aby odnaleźć się w *Paradiso*. Muszą przedefiniować swoją pozycję i rolę. Hierarchia między profesjonalistą a amatorem gubi się. Dwa obrazy świata nakładają się i obydwa podlegają modyfikacjom, a kierunek wpływów trudno jest ustalić.

Podstawową cechą autyzmu jest odmienne przetwarzanie bodźców. Mózg jedne doznania wyolbrzymia, niektóre pomija, jeszcze inne miesza. Każdy zmysł może działać osobno. Osoby z autyzmem bardzo się między sobą różnią. Wyobrażenia działa inaczej u każdej z nich. Niektórzy jej zupełnie nie mają. W umysłach innych tworzą się kolaże – zbiory informacji grupowane tematem, z powodów fonetycznych bądź przez wizualne skojarzenia. Panoramy tych myśli budowane są z fragmentów, są zlepkami sumującymi całość wiedzy. Fragmentaryczność tych obrazów przywodzi na myśl dadaistyczne fotomontaże albo działanie przeglądarki internetowej, które na podstawie jednego hasła układają tysiące stron i odnieszień, czasem zupełnie przypadkowych. Ich zestawienie jest często zaskakujące, wychodzące poza zwyczaje i normy codzienności. To jest taki rodzaj pracy z informacją, słowem, obrazem, którego nie jesteśmy sobie w stanie bez nich wyobrazić. Ta logika buduje *Paradiso*. Aktorzy muszą reagować według zmienionych zasad. Tymczasem osoby z autyzmem są amatorami doskonałymi. Nic nie odgrywiają. Nie wcielają się w rolę. Nie pamiętają tekstu. Pomimo tego, a może właśnie dlatego, na scenie są partnerami – nie tłem.

Logika naszego rozumu jest dla nas logiką świata. To, jak postrzegamy rzeczywistość, jest cechą nas, nie świata. To mózg i rodzaje połączeń między jego częściami odpowiadają za nasze wyobrażenia o charakterze rzeczywistości. Raj jest jedną z tych koncepcji, które objawiają naszą bezsilność. Umysł osoby z autyzmem staje się inną możliwą opcją patrzenia, rzeczywistością równoległą, opisem stworzonym innymi narzędziami.

Rzeczywistość autyzmu składa się z prostych, bardzo czytelnych gestów. Pod tym względem jest uproszczeniem skomplikowanej struktury świata. Sama w sobie jest pewnego rodzaju abstrakcją, wyabstrahowanym schematem – jak plan metra w Londynie, który zawiła i niejednorodną sieć połączeń i tuneli sprowadza do prostych i czytelnych linii. Esencją istnienia stają się powtarzalne czynności. To one określają świat. Tworzą ramy. Dają poczucie bezpieczeństwa. Proste działania stają się przez to monumentalne. Funkcjonują jak zatrzymane gesty z obrazów Vermeera, gdzie nalewanie mleka staje się czynnością czystą, transcendentną, symbolem



wieczności. I tak jak u Vermeera, w świecie autystów niwelowana jest przypadkowość świata i przypadkowość emocji. Dominują wewnętrzne skupienie i uwaga. Koronczarka plecie koronki. Kobieta nalewa mleko do miski, waży perły. Praca staje się czynnością uszlachetniającą, plastyczną codzienności. Daje szczęście, spokój i satysfakcję. Nie jest nastawiona na efekt końcowy, a na kierunek, na czynność samą w sobie. Osoby z autyzmem, które dają podstawy *Paradiso*, tak właśnie pracują – z uwagą i skupieniem. Kamil jest stażystą w jednym z krakowskich hoteli. To jego doświadczenie dało *Paradiso* formę pokoi hotelowych. Michał od 30 lat gra na pianinie. Wszyscy pracują w ogrodzie Farmy Życia, pod Zabierzowem, 15 kilometrów od Krakowa.

Farma Życia to siedem hektarów ziemi w Więckowicach. Są tam dwa domy mieszkalne, sad, warzywniak. Farma Życia to jedyny w Polsce ośrodek stałego pobytu dla dorosłych osób z autyzmem. Farma jest realizacją „raju na ziemi”. Związane z Farmą osoby z autyzmem pracują w Gospodarstwie Ekologicznym. Praca na farmie jest procesem samodoskonalenia, rodzajem terapii.

W realne istnienie biblijnego ogrodu Eden, raju na Ziemi, wierzone aż do XVI wieku. Ówczesni kartografowie umieszczali go na wschodzie. Otoczony był oceanem lub znajdował się na szczycie góry. Niedostępny z powodu straszliwej kary, ale możliwy do odzyskania, istniał w świadomości ludzi i stanowił część sposobu widzenia i rozumienia świata. Gdzieś na wschodzie, w pobliżu źródeł czterech rzek, istnieje miejsce oczekiwania, gdzie dusze „pogrążone są we śnie lub żyją życiem pomniejszonym, niczym embrion w łonie matki”. Eden był nie tylko pierwotnym terenem ludzkich dziejów lecz także ich geograficznym kresem. „Mapy świata” jeszcze w XV wieku nie przestają podtrzymywać tej upartej wiary.

Jednak raj przede wszystkim odzwierciedla ludzkie marzenia o szczęściu. Historia tych marzeń stanowi część historii ludzkości i wyjaśnia wiele z naszych postępów. Przyglądając się marzeniom, identyfikujemy miejsca defektu. Raj jest światem, gdzie doczesne wady są korygowane, a słabości doskonalone. Ma jednak skłonność do przesady. Fiksuje się

na wadach, wyolbrzymiając cnoty. Dlatego raj jest jednocześnie światem idealnym i przyczyną cierpienia. Jest czymś, do czego tęsknimy, co istnieje tylko w wyobraźni – rodzajem mglistego wspomnienia, zawieszeniem w przeszłości. Obrazem, który mógłby istnieć albo istniał kiedyś.

U Dantego wyobrażenie raju bardzo mocno powiązane jest z ideą miłości. Po niebiańskiej krainie prowadzi go Beatrycze, florencka donna, symbol platonicznej miłości i teologii. To właśnie platoniczna miłość, idealna i bezcielesna staje się podstawową substancją Boga, a Beatrycze jej uosobieniem i nośnikiem. Tymczasem historia Dantego i Beatrycze sprowadzać się może do przelotnego spotkania w wieku dziecięcym, podczas przyjęcia w domu Portinarich. Beatrycze miała wówczas kilka lat. Od tamtego czasu spotkał ją zaledwie kilka razy. To była miłość młodzieńcza, kaprys pisarza, konwencja nakazująca poecie wielbić kobietę. Być może Dante ją sobie wymyślił. Możliwe, że ona nigdy nie istniała. Zamieszkująca *Paradiso* Beatrycze przywołuje dziecięce wspomnienie pamiętnego spotkania. Wciąż powraca do przeszłości i do Florencji, której obraz staje się uosobieniem Edenu. Pamięć Beatrycze, jak marzenie senne, buduje rzeczywistość z rozsypanych elementów realnego świata.

Podążając za *Paradiso*, przemieszczamy się z pokoju do pokoju, gdyż historia Beatrycze rozgrywa się w hotelu „Paradiso”. Poszczególne hotelowe pomieszczenia, uszeregowane jak średniowieczne mansjony, stają się miejscami scen. Te poszczególne stacje narracji tworzą węzły scenariusza, są przestrzeniami dla sytuacji, które potencjalnie tam mogą się wydarzyć. Fragmentaryzacja wynika z logiki *Paradiso*. Rozczłonkowana jest w nim przestrzeń, czas, fragmenty opowieści, elementy świata. Spotkanie z *Paradiso* jest przechodzeniem pomiędzy stacjami, pomiędzy pokojami, niebami, zmysłami i bohaterami. Rytmy wyznaczają kolejne przebliski wspomnień. Kapryśne metrum wyznacza momenty przechodzenia z jednej sytuacji do następnej. Wątki i tematy wracają jak refreny. Rytm jest budulcem świata, jak rytuały codzienności, jak klaskanie autysty, jak echolaliczna mowa. Świat autyzmu postrzegany jako chaotyczny często jak kryształ odzwierciedla strukturę modułów, podziałów, etapów i powtórzeń.



*Paradiso* to seria drobnych konfrontacji, współzależności pomiędzy osobami i mechanizmami działania. Wszystkie sytuacje mają w sobie wpisane ryzyko. Każdy mansjon staje się odrębną próbą. Odrębnym rzutem monetą w liczeniu prawdopodobieństwa. Kolejną materializacją możliwości, grą, sprawdzeniem. Jednak *Paradiso* to przede wszystkim opowieść o spotkaniu dwóch światów. To opis płaszczyzny, na której to spotkanie jest możliwe. W każdym z epizodów *Paradiso* wydarza się na nowo. Autentyczne sytuacje realizują się w ramach wymyślnego świata. To ta relacja buduje podstawowe napięcie i sens tego projektu.

Magdalena Kownacka, *Paradiso*, „Dwutygodnik.com” 2014, nr 135.



## OBJAŚNIAJĄC NIEPOJĘTE

ROZMOWA Z MICHAŁEM BORCZUCHEM

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Jak po skończeniu pracy myślisz o autyzmie? Czego się o nim dowiedziałeś?

**MICHAŁ BORCZUCH:** [...] Wydaje mi się, że autyzm polega na przesunięciu lęków i doświadczeń, które każdy z nas ma, zwykłego sposobu odbierania bodźców, z poziomu oswojenia na poziom, na którym te czynniki są czymś nowym, czymś, co nas atakuje. Potrafimy sobie radzić z dźwiękami, upływaniem czasu, z tym, że nic się nie wydarza, z emocjami, umiemy wytłumaczyć, skąd się biorą i potrafimy je zrozumieć. Osoby autystyczne nie mają tego buforu bezpieczeństwa. Dla nich wszystko jest nowym doświadczeniem, nieoswojonym, przez to o wiele intensywniejszym i wywołującym silniejsze reakcje (zwykle lęku albo zagubienia). Na próbach byliśmy infekowani perspektywą naszych autyków. [...] Próbowaliśmy postrzegać rzeczywistość tak jak oni. Miałem wrażenie, że udawało nam się złapać coś, co prawdopodobnie jest tylko jakąś specyfiką autyzmu, bo nikt z nas nie wiedział, czym jest autyzm, poza informacjami, które dawały wstępne przygotowanie.

**KATARZYNA WALIGÓRA:** W jaki sposób te odmienne perspektywy, które zaobserwowałeś i o których teraz mówisz, wpłynęły na proces twórczy?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Pracowaliśmy w dwóch etapach. Najpierw był miesiąc prób w styczniu. Polegał on na poznawaniu autyków i na szukaniu kluczy komunikacyjnych do porozumienia z nimi. To, co zaczęło się wtedy wylaniać, stało się materiałem pierwszej, styczniowej odsłony projektu. Kiedy wróciliśmy do pracy nad *Paradiso*, poczuliśmy, że jesteśmy gotowi

zapropnować im fikcyjne sytuacje (częściowo inspirowane tym, co wydzrzało się na próbach, tym, co mówili, tym, czym się zajmują w życiu), w które oni wchodzili na zasadzie improwizacji. Postawiliśmy na improwizację, bowiem autycy mieli problem z nauczeniem się tekstu na pamięć.

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Te różnice między etapami pracy spowodowały, że pokazy styczniowe i czerwcowe były tak bardzo różne?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Tak. Początkowo byliśmy bardzo zadowoleni z tego pierwszego etapu. W styczniu wyznaczyłem sobie cel wprowadzenia widzów w nasz sposób pracy z grupą autyków. Uznaliśmy, że chcemy publiczności przybliżyć to, co z nimi robimy i co w nich uznajemy za interesujące, piękne, silne. Potem była trzymiesięczna przerwa, w czasie której obejrzelśmy materiał nagrany na styczniowych pokazach. I nagle zdaliśmy sobie sprawę, że ten materiał jest słaby. Poczuliśmy, że wiele scen ujawniało nasz zaprogramowany sotsunek do autyków, naiwny i autorytarny. Zrozumieliśmy, że nie chcemy iść w tym kierunku, że nie interesuje nas ustawianie się w pozycji osób, które pochylają się nad autykami.

Odrzuciliśmy więc materiał, który powstał w styczniu, i zaczęliśmy myśleć o projekcie zupełnie inaczej. Zastanawialiśmy się, jak stworzyć taką rzeczywistość, która nie będzie naginała się do osób autystycznych, czy raczej do naszego wrażenia o nich. Aktorzy grający w spektaklu musieli zacząć poważnie traktować to, co wydarzało się w improwizacjach. [...] Zależało mi na tym, żeby potraktować autyków (z całą ich specyfiką) absolutnie profesjonalnie. Przy drugim podejściu skasowaliśmy myślenie, że pracujemy z „osobami specjalnej troski“, czyli to, co zobaczyłem na nagraniu ze stycznia. Dowodem na to, że wykonaliśmy zdecydowany ruch, były wątpliwości Marii, opiekunki z ośrodka Farma Życia, która z nami współpracowała. Maria była zachwycona pracą w styczniu – warsztatami, na których wymyślaliśmy gry i zabawy. Przy drugim etapie miała problem ze zrozumieniem zmian, na które się zdecydowaliśmy. Może wolała w nas widzieć animatorów zajęć teatralnych z autykami? [...] Rozmawialiśmy z nią o tym, a pod koniec prac nad drugim etapem Maria poczuła sens tego, co robimy – poczuła to także jako terapeutka. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Mam wrażenie, że przestaliście myśleć o autykach jak o osobach chorych, że dokonał się jakiś rodzaj emancypacji.

**MICHAŁ BORCZUCH:** Nie da się całkiem zapomnieć o tym, że to są osoby chore czy też inaczej funkcjonujące. Słowo „choroba“ nigdy nie padało w naszych rozmowach, zresztą terapeuci z Farmy Życia też go nie używają. Nigdy nie mówiliśmy o autyzmie jako chorobie, ale wielokrotnie traktowaliśmy autyków jak osoby specjalnej troski. Na drugim etapie zdarzało się to dużo rzadziej. Czasem w ogóle nie. Wywoływało to w improwizacjach sytuacje, w których pojawiały się tematy seksualności albo przemocy. [...] Wydaje mi się, że były takie sytuacje, kiedy równe traktowanie osób autystycznych w improwizacjach zbliżało się do rodzaju przemocy wobec nich. Ale nigdy nie przekroczyliśmy tej granicy. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** O jakiego rodzaju przemoc tu chodzi?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Kiedy aktorzy improwizują, mogą wzajemnie się prowokować, testować, sprawdzać swoją wytrzymałość. Profesjonalni aktorzy sami kontrolują nienaruszalność granic. Chodzi o to, żeby nie skrzywdzić drugiej osoby, nie powiedzieć czegoś, co będzie zbyt osobiste, co spowoduje ból. Kiedy taką improwizację przeprowadza się z osobą autystyczną, nie wiemy, jaka jest jej tolerancja, gdzie są jej granice. A ta osoba nie ma narzędzi, żeby się bronić. [...] Fascynowało mnie to, że oni nie potrafili separować sytuacji fikcyjnych od realnych. Ale przez to musieliśmy się pilnować. Braliśmy odpowiedzialność za to, co w nich uruchamiamy. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Czego nauczyli się profesjonalni aktorzy od autyków?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Na pewno cierpliwości. Ale także tego, że partner sceniczny może być nieprzewidywalny. Dominika Biernat ma w spektaklu ważną, intymną scenę z Kamilem. Kamil ze swoim poczuciem rytmu scenicznego (a właściwie niezrozumieniem, czym jest rytm sceniczny) i ze swoją wyobraźnią stał się dla niej trudnym partnerem, musiała cały czas być czujna i napięta. Scena miała się udać nie dlatego, że Kamil zagrał świetnie. Miała się udać, bo pomiędzy nimi był kontakt. Dominika jest jedyną strażniczką

tego kontaktu i pilnuje, żeby utrzymać temat sceny. Tego nie ma w pracy profesjonalnych aktorów. W *Paradiso* Marta, Paweł i Dominika musieli być cały czas w stanie gotowości, musieli też kontrolować swoje aktorstwo. Ważne, żeby pamiętali, że nie są na pierwszym planie, że autycy muszą mieć swoją przestrzeń, że my wchodzimy w ich świat, żeby się z nimi skomunikować. To wymaga ogromnej samokontroli aktorskiej i myślę, że każdy z nich się jej nauczył. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Nie baliście się konfrontacji z publicznością? Momentem, kiedy osoby z zewnątrz wejdą w świat, który budujecie?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Bardziej baliśmy się tego w styczniu niż w czerwcu. W styczniu nie wiedzieliśmy, jak autycy się zachowają, ale okazało się, że obecność widzów bardzo dobrze na nich działa. Wtedy przestaliśmy się bać. [...] Myślę, że to aktorzy byli bardziej zestresowani i spięci sytuacją konfrontacji z widzami niż autycy. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** W obu odsłonach projektu pojawiły się sceny, w których aktorzy działali w zapętłonych sekwencjach ruchów, wykonywali prace mieszczące się w logice świata scenicznego. Logice chyba niedostępnej dla widza. Wydało mi się to fascynujące, ale też hermetyczne. Jaka była przyczyna umieszczenia takich sekwencji w spektaklu?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Te sceny wzięły się bezpośrednio z doświadczeń styczniowych. Próby wyglądały wówczas jak warsztaty w domu kultury. Każdy z nas przygotowywał zadania albo zabawy: rzucanie piłką, wydawanie dźwięków, pokazywanie obrazków, rysowanie, ćwiczenia ruchowe. Robiliśmy już wtedy małe improwizacje, ale ogromną energię wkładaliśmy w ćwiczenia z autykami. Zobaczyliśmy w tym sposób ich funkcjonowania. Farma Życia jest domem, w którym osobom autystycznym organizuje się czas. Niekiedy zadania, które się tam wykonuje, są bardzo monotonne: można, na przykład, przywozić nawóz pod drzewa. [...] Autykom potrzebna jest aktywność, która uświadamia im, że w życiu trzeba pracować. Braliśmy udział w spotkaniach w Farmie: dostawaliśmy kombinezony i pchaliśmy taczki. Robiliśmy to, co oni. Te konkretne zadania są, w gruncie rzeczy, pracą dla

samej pracy. Żeby ten hotel funkcjonował, trzeba działać: ktoś musi go cały czas sprzątać, ktoś musi nosić walizki, nawet jeśli nie ma gości, ktoś odbierać telefony, nawet jeśli nikt nie dzwoni. Praca pozbawiona logiki. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Kto przychodził z pomocą, kiedy nie wiedzieliście, co robić? Kto pomagał wymyślać tematy warsztatów?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Przez cały czas była z nami Maria Bozowska-Bolak. To ona uświadamiała nam, że na próby musimy przychodzić punktualnie, bo autycy się denerwują: że musimy im dawać konkretny plan. Absolutnie to rozumiem, choć w czerwcu toczyliśmy swoistą walkę z tym systemem. Po trzech miesiącach przerwy nie mieliśmy ochoty na gry ani zabawy, chcieliśmy zobaczyć tych ludzi na scenie, w wymyślonych sytuacjach, poznać ich. Maria wychodziła z inicjatywą, kiedy czuliśmy się bezradni. [...]

**KATARZYNA WALIGÓRA:** Co z tego projektu zabierasz dla siebie? Czy *Paradiso* wpłynęło na twoją dalszą pracę?

**MICHAŁ BORCZUCH:** Bardzo chciałbym pracować z aktorami tak, jak pracowałem z osobami autystycznymi. To praca, która jest szczerą, autentycznym szukaniem. Szukaniem nieobciążonym żadnymi oczekiwaniami co do tego, co się znajdzie i co pojawi się na końcu. Autycy i aktorzy pracujący z autykami bez problemu i bez zadawania pytań wchodzili w najdziwniejsze improwizacje, które potem zostały wyrzucone albo nie były rozwijane. To było bardzo cenne, ale trudno uruchomić coś takiego w pracy z zespołem profesjonalistów, bo aktorzy chcą wiedzieć, czemu służy to, co robią. Po tygodniu prób do nowego przedstawienia czuję, że jest w nich model generowania sytuacji, które potencjalnie mogą nie wejść do spektaklu. Model wyniesiony z pracy nad *Paradiso*.

*Objaśniając niepojęte. Z Michałem Borczuchem rozmawia Katarzyna Waligóra, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 6–9.*



# NAJWYRAŹNIEJ NIGDY NIE BYŁ PAN 13-LETNIĄ DZIEWCZYNKĄ

Premiera: 19.07.2014

Produkcja: Teatr Łaźnia Nowa

Scenariusz i reżyseria: Iga Gańczarczyk

Warsztaty edukacyjne: Agata Otrębska

Choreografia: Dominika Knapik

Scenografia, światła: LATALAdesign  
(Dagmara Latała, Jacek Paździor)

Muzyka: Daniel Pigoński

Obsada: Olga Arendarczyk, Tallulah Bradshaw,  
Julia Grzybowska, Marta Grzyska, Martyna Gurgul,  
Uma Hajdo, Paulina Kostaś, Magdalena Krawczyk,  
Weronika Łuczowska, Maria Mizerska, Olga Pabisek,  
Wiktoria Parnham, Paulina Pławińska, Weronika Słowińska,  
Dominika Uliszak, Maja Wcisło, Marta Wypiór



**NAJWYRAŹNIEJ NIGDY NIE BYŁ PAN 13-LETNIĄ DZIEWCZYNKĄ**, projekt Igi Gańczarczyk zrealizowany w ramach ministerialnego programu „Lato w teatrze”, składa się z serii narracji dla dziewczynek z ich udziałem, które dają im możliwość wyrażenia siebie, opowiedzenia o swoim życiu i o otaczającym świecie. Jego inspiracje stanowią liczne eseje i opowiadania Virginii Woolf, a także pokrewne opowieści i filmy, afirmujące potencjał żeńskich historii i relacji: siostr, przyjaciółek, koleżanek.

Scenariusz *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką* w znacznej mierze opiera się na improwizacjach, uwzględnia opowieści młodych uczestniczek projektu oraz efekty ich pracy wykonanej na warsztatach z choreografką Dominiką Knapik i animatorką kultury Agatą Otrębską. Fascynującej podróży przez różne dziewczęce narracje (pamiętniki, złote-mysli, zeszyty typu „wpisz-się”) towarzyszą niewerbalne próby wyrażenia własnych odczuć i emocji za pośrednictwem ciała: w ruchu scenicznym i w tańcu.



## FRAGMENTY SCENARIUSZA



*Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką*, reż. Iga Gańczarczyk.  
Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. B. Siedlik

### PUNKT WYJŚCIA

Ponieważ istniejące portrety dotyczą niemal wyłącznie płci męskiej, z większą mocą wkraczającej na scenę, to warto, jak sądzę, wziąć za model jedną z licznych kobiet, które przycupnęły w cieniu. Nieznane osoby grają bowiem rolę łudząco podobną do tej, którą w tańcu marionetek odgrywa ręka lalkarza: jego palec dotyka ich serca. To prawda, przez wiele lat naiwne oczy wierzyły, że postaci tańczą z własnej woli, tak jak sobie zamyślą, tymczasem powieściopisarze i historycy zaczęli od jakiegoś czasu rozjaśniać ciemne i tłoczne przestrzenie za sceną, co ujawniło, ile tam trzymany w niewidocznych rękach drucików, których ruchy i szarpnięcia decydują o tańcu całej figurki. Niniejszy wstęp wiedzie nas do punktu wyjścia: zamierzamy przyjrzeć się możliwie najspokojniej grupce osób żyjących w tej chwili; z powodów, które zaraz ujawnimy, wydaje nam się, że uosabia ona cechy wielu podobnych grupiek.

\*

## SEKRETNY DZIENNIK ADRIANNY MOL

### Piątek

Czuję się paskudnie. Dziś zmarnowałam jedyną w życiu szansę, żeby z Adrianny-Panny Niewidzialnej stać się Adrianną-Szkolną Gwiazdą. Ale po kolei. Choć mama jak zwykle mi to odradzała, postanowiłam wziąć udział w szkolnym biegu na długi dystans. Chciałam im wszystkim pokazać, że też potrafię wygrywać. Robię pierwsze okrążenie i czuję, jak wiatr mi wieje we włosach. Robię drugie i czuję, że frunę. Jestem po prostu na szczycie świata. Przy trzecim wywaliłam się jak długa na dziurze w tartanie. Tak więc nie tylko nie zostałam Adrianną Super Biegaczką, ale zostałam „Tą Adrianną, która się wywaliła podczas biegu”. [...]

### Poniedziałek

Tak bardzo bym chciała, żeby żadna dziewczynka nie słyszała tego, co ja słyszałam w szkole, kiedy miałam lat 9, gdy jedynym dozwolonym terminem na intymne sfery było „tam na dole”. Pani powiedziała, że dziewczynki „tam na dole” są z natury brudniejsze i trzeba się strasznie często myć, bo brzydko pachnie. Były to zajęcia wspólne, więc potem chłopcy z klasy za nami chodzili z zatkanym nosem i wołali „śmierdzi ci tam na dole”, po czym wybuchali śmiechem. Po tej lekcji miałam ochotę umrzeć. Postanowiłam, że już nigdy więcej nie pojawię się w szkole. Doszło do tego, że jako dziewięciolatka nie chciałam chodzić w jednej parze bielizny i zakładałam trzy. Jedna pani postraszyła mnie kiedyś w parku, że jak się nie trzyma nóżek razem, to dziewczynce wchodzi wielki robal i zjada ją od środka. Czy chłopcom ktoś mówi podobne rzeczy? [...]

### Sobota

Jestem chora przez te wszystkie zmartwienia, zbyt słaba, żeby dużo pisać. Nikt nawet nie zauważył, że nie jadłam śniadania. Może kiedy stanę się sławna i mój dziennik zostanie odkryty, ludzie uświadomią sobie tortury zapomnianej intelektualistki w wieku 13 i 3/4 roku.

\*

## SZLABAN

Czasy nasze, jak powiada moja matka, mniej są bezpieczne i mniej szczęśliwe niż te, kiedy ona była dziewczynką, dlatego w zasadzie nie wolno nam opuszczać domu. Ja czasami zachowuję się bezczelnie i niecierpliwie, i здаje mi się, że czuję napór tych wolnych i pięknych miejsc, które jak morskie fale uderzają w nasze żelazne bramy, rozbijają się o nie i wycofują, i rozbijają ponownie, i tak przez całą długą czarną noc. A tak właściwie, to dlaczego nie możemy wyjść?

\*

## PO DRUGIEJ STRONIE

[...] Nie zawsze Kraina Czarów jest taka, jak nam się wydaje. Nie zawsze wygląda tak, jak u Walta Disneya. Nie zawsze po drugiej stronie są efekty specjalne. Nie tylko dlatego, że ktoś nie miał pieniędzy. U Disneya wszystko jest przewidywalne i trochę nudne, a świat to przecież wielki znak zapytania. Takie przynajmniej jest moje zdanie. Mam chyba do niego prawo?

\*

## MANIFEST „KTO NAM PODSKOCZY?”

My, dziewczyny, zgrana paka  
Zniszczymy chłopski ród  
Zlekceważymy chłopaka  
Gdy podskoczy, damy w dziób  
Bo chłopaki to dzidziusie  
Im potrzebne są mamusie  
By do snów ich utulały  
I pieluszki im zmieniały  
Weź za rękę chłopca swego  
Idź nad rzekę, utop jego  
I zawołaj „Hej!”  
O jednego głupka mniej.

\*

## PIOSENKA-HYMN

Lubię swoje oczy  
bo pomagają mi widzieć różne rzeczy  
Lubię swoje dłonie  
bo pomagają mi pisać różne rzeczy  
Lubię swoje stopy  
bo pomagają mi chodzić i bawić się  
Lubię swoje ciało  
bo jest zaczarowane  
Podoba mi się, że mogę poruszać ustami  
Podoba mi się, że mogę potrząsać włosami  
Lubię swoje oczy  
Bo mogę nimi wszystko zobaczyć  
Lubię swoje ręce  
bo pomagają mi dosięgnąć różnych rzeczy  
Lubię swoje nogi  
Bo są długie i mogę szybko biegać  
Lubię swoje ciało  
bo jest zaczarowane [...]









## PRZESTRZEŃ, GDZIE SIĘ JEST „Z”

ROZMOWA Z IGĄ GAŃCZARCZYK, DOMINIKĄ KNAPIK,  
AGATĄ OTRĘBSKĄ I DZIEWCZYNAMI

**AGATA DĄBEK:** Co lubicie w spektaklu *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką*?

**DZIEWCZYNY:** Mnie się bardzo podoba to, że możemy dorosłym powiedzieć, co się dzieje w życiu dziewczynek w wieku od dziewięciu do trzy-nastu lat.

Jak ja chcę coś powiedzieć rodzicom w domu, to się często wstydzę, ale tutaj, jak inni są przy mnie, w ogóle nie czuję wstydu.

A mnie, że dorośli mogą zrozumieć nasze problemy i nasze potrzeby.

Mnie się podoba, że można być sobą i nie trzeba się bać.

Możemy pokazać, co czujemy, co nas dęczy i mówić o problemach, które dotyczą naszego wieku. Fajnie, jak dorośli, patrząc na nas, przypomnieli sobie, jak to wyglądało, kiedy sami byli młodzi.

Pokazujemy dorosłym, że oni nie są pępkiem świata i że my nie jesteśmy jego brzuszkiem, na którym on się opiera. Że tak naprawdę dzieci powinny być najważniejsze.

Fajne jest też to, że możemy się trochę ponabijać z chłopaków.

AGATA DĄBEK: Lubicie chłopaków?

DZIEWCZYNY: Nie!

Nie, nie!

Taak!

Nie...

Moim zdaniem chłopcy są niepotrzebni i raczej są nudni.  
I w ogóle – po co mieć chłopaka.

Jedyny chłopak, jakiego kocham, to mój tata.

Nie liczy się płeć, liczy się człowiek.

Myszę, że gdyby chłopcy zmienili się w roboty, to by byli nawet całkiem znośni.

Niektórzy są słodcy i fajni.

AGATA DĄBEK: A jaki powinien być fajny chłopak?

DZIEWCZYNY: Powinien bronić dziewczyny jak lew.

Powinien nie beczeć więcej ode mnie, czyli w ogóle.

AGATA DĄBEK: Wszystko nam o sobie powiedziałyście w spektaklu?

DZIEWCZYNY: Według mnie można by jeszcze coś dodać.

Mogłybyśmy dodać jeszcze więcej elementów, ale to by za długo trwało.  
Poza tym bez sensu by było, gdybyśmy wszystko o sobie powiedziały, powiedziałyśmy część – i dobrze.

AGATA DĄBEK: Kłamałyście trochę?

DZIEWCZYNY: Tak, ja na przykład kłamałam w tym filmie.

Ja też.

Nie, ja nie kłamałam. Ja jestem Indianką.

AGATA DĄBEK: Igo, to kolejny projekt, który realizujesz z młodymi ludźmi w Łaźni – niedawno oglądaliśmy twój spektakl *Piccolo Coro dell' Europa*. Dlaczego tak chętnie oddajesz im głos w teatrze?

IGA GAŃCZARCZYK: Myszę, że dzieci i nastolatki nie mają przestrzeni, gdzie mogliby porozmawiać np. o problemach z rówieśnikami, czy o trudności z utrzymaniem przyjaźni. Takim miejscem nie jest ani szkoła, ani dom, z kolegami i koleżankami czasem trudno o szczerą rozmowę. Sama tego doświadczyłam. Kiedy byłam dzieckiem, miałam poczucie, że brakowało mi przestrzeni na wypowiedź, zwłaszcza taką, która byłaby na granicy rzeczywistości i fikcji. Przestrzeni, w której mogłabym powiedzieć coś istotnego, ale nie byłoby wiadomo, czy to mówię ja, czy może jakaś wymyślona postać. Pierwszy łaźniowy projekt chyba bardziej dotyczył właśnie tej fantazji, a mianowicie, co by było, gdyby dzieci rządziły światem, i jak wyglądałaby przestrzeń publiczna, gdybyśmy oddali im głos. Mam wrażenie, że wtedy, pomimo tych założeń, przestrzeń oddana dzieciom była mniejsza, wszystko odbywało się w ramach świata fantazji i może właśnie dlatego ten świat był dla dzieci bardziej obcy. Na przykład wyspę wymyśliliśmy wspólnie, ale sama socjologiczna fantazja obecna w tym spektaklu mogła być dla dzieci trudna. Przy *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką* było mi łatwiej wejść w temat, bo sama kiedyś byłam 13-letnią dziewczynką i różne rzeczy mnie denerwowały.

AGATA DĄBEK: Jak publiczność reaguje na zaproponowaną przez ciebie formułę teatru?

IGA GAŃCZARCZYK: Na ostatnie spektakle przyszło bardzo dużo młodzieży, nie tylko znajomi dziewczyn z klas. Dla mnie było niezwykle ważne, kiedy powiedzieli, że nigdy w teatrze nie spotkali się z sytuacją, że ktoś improwizuje



na scenie i mówi o jakichś istotnych rzeczach, ale w ramach pewnego wymyślonego świata. W przedstawieniu są sceny wyreżyserowane, ale jest też na przykład improwizowana dziesięciminutowa dyskusja. Wtedy ja jako reżyserka naprawdę się denerwuję, bo myślę sobie: to będzie katastrofa, zaraz się to wszystko posypie, dziewczyny tego nie utrzymają! Ale one świetnie sobie radzą. Zawsze interesował mnie teatr inny niż ten, z którym mamy do czynienia najczęściej – nie teatr „dla dzieci” robiony przez dorosłych, ale teatr z dziećmi, przeznaczony dla nich samych i dla dorosłych. Robiąc spektakle w Łażni, która ma swoją publiczność, głównie dorosłą, chciałam, żeby dzieci mogły się skonfrontować z innymi osobami i im coś powiedzieć. Nie jest jednak tak, że skoro dzieci są na scenie, to ten spektakl jest interesujący tylko dla dzieci, czy tylko dla rodziców i znajomych.

**AGATA DĄBEK:** Punktem wyjścia do spektaklu były warsztaty realizowane w ramach ministerialnego projektu „Lato w teatrze”. Jak wpłynęły one na przedstawienie?

**AGATA OTRĘBSKA:** Na warsztatach dziewczyny przygotowały mnóstwo materiałów plastycznych, literackich, muzycznych, wszystkie nie weszły do spektaklu, ale pomagały nam ponazywać pewne rzeczy. Proces warsztatowy i proces pracy *stricte* nad spektaklem uznaję za procesy równoległe i przenikające się. Warsztaty to taki czas, kiedy możemy popracować nie tyle nad przyszłym spektaklem, ile nad tym, jak w ogóle nam jest w życiu: o co nam chodzi, co jest dla nas ważne. Myślimy nad wartościami i lepiej się poznajemy. Oczywiście, to nie wygląda tak, że siedzimy i główkujemy: o Boże! Jakie dla nas są ważne wartości?! – to się dzieje w działaniu. Możemy ze sobą pobyc, powyglądać się, porobić wspólnie parę rzeczy. Na przykład robiłyśmy maski, które miały znaczenie symboliczne, ale z drugiej strony była to po prostu zabawa w obklejanie się gipsem. Wszystkie działania na warsztatach były pretekstem do tego, żeby poczuć, co jest dla nas istotne, bo przecież ten spektakl jest o rzeczach istotnych. Miały pomóc dziewczynom być naprawdę, żeby nie udawały i nie wchodziły w jakąś taką przestrzeń teatralną, która jest tylko cudzysłowem – chodziło o połączenie i cudzysłowu, i realu. Żeby życie i spektakl się przenikały, ale też rozchodziły. Sądzę, że to się udało.



Rozmowa z Igą Gańczarczyk, Dominiką Knapik Agatą Otrębską i dziewczynami po spektaklu *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką* w reż. Igi Gańczarczyk. Teatr Łażnia Nowa 2014.

**IGA GAŃCZARZYK:** Trzeba też zaznaczyć, że w tym projekcie brało udział aż siedemnaście dziewczyn, które prawie w ogóle się nie znały, może dwie, trzy osoby poznały się wcześniej w szkole albo na obozie. Zatem warsztaty były potrzebne również po to, aby dziewczyny wspólnie wykonały dużo różnych zadań i ćwiczeń grupowych i później mogły zbudować spektakl, w którym przez ponad godzinę są razem na scenie i sobie pomagają – w tym spektaklu mamy bardziej skomplikowaną scenografię niż w *Piccolo Coro dell' Europa*. Dziewczyny wszystko robią same, nie pomagają im żaden pan techniczny. Oczywiście, ekipa techniczna jest w gotowości, ja również jestem czujna, ale jeszcze nigdy nie zdarzyło mi się interweniować w jakiejś sytuacji, bo widzę, że dziewczyny sobie radzą. Na przykład któraś z nich zapomina o ścianie, elemencie scenografii, że ma być podniesiona albo opuszczona – kolejne osoby podchodzą i ratują sytuację. Tego się nie zauważa podczas oglądania spektaklu, ale dziewczyny naprawdę super ze sobą współpracują. Myślę, że ta współpraca bez warsztatów byłaby po prostu niemożliwa. Nieprawdopodobne jest też to, że gramy kolejne przedstawienia, a dziewczyny nadal czują się ze sobą bardzo swobodnie na scenie, mogą poszaleć w improwizacjach. Sceny ruchowe na początku



były ustawione, wiadomo było mniej więcej, jak mają wyglądać, ale teraz zaczynają żyć własną energią. Dziewczyny jak gdyby wzięły za ten spektakl odpowiedzialność, same go prowadzą.

**AGATA DĄBEK:** Dziewczyny, kiedy ogląda się spektakl, doskonale widać, jak bardzo się zżyłyście. Spotykacie się ze sobą również poza teatrem?

**DZIEWCZYNY:** Tak.

Nie za bardzo.

Spotykam się.

Ja po tych warsztatach czuję się tysiąc razy lepiej, w ogóle – w teatrze czuję się znacznie lepiej niż w szkole.

A kto by się nie czuł.

I mam tutaj lepszych ludzi. To nie znaczy, że są lepszymi przyjaciółmi, bo osoby w szkole znam dłużej, ale tam nie odważyłabym się ubrać jakoś inaczej, bo zostałabym wyśmiana – tu nie.

Na tych warsztatach zaprzyjaźniłam się z Wiktoria, dzięki nim się poznałyśmy.

Ja zaprzyjaźniłam się z Julką, spotykamy się poza teatrem, nawet dwa razy byłam już u niej w domu.

**IGA GAŃCZARCZYK:** Poczekajcie! Teraz przedstawiamy taki sielski obrazek, że jest super, lubimy się, wszystko się udało, ale to owoc naprawdę bardzo ciężkiej pracy. Ja nie znałam wcześniej dziewczyn, bo sobie założyłam, że nie chcę pracować z grupą, z którą już zrobiłam inny spektakl, żeby tych osób nie faworyzować. Dążyłam do tego, żeby relacja po obu stronach sceny dla wszystkich była taka sama. To był ogromny stres, bo od początku nie miałam scenariusza i nie wiedziałam, czy mi się uda coś z dziewczyn wyciągnąć, czy będą chciały mi powiedzieć coś, co wejdzie do spektaklu. Przecież były takie stresujące sytuacje w stylu, czy ja dostanę większą rolę, czy

może ktoś inny. Były różne napięcia. Ja uspokajałam i mówiłam, że wszystkie dziewczyny będą na scenie i dołożę starań, żeby każda mogła coś zrobić, jakoś się pokazać, zaistnieć. Myślę, że dziewczyny długo nie umiały sobie wyobrazić tego spektaklu, bo cały czas pytały: kiedy będzie scenariusz? Kiedy dostanę rolę? – pytały o takie konkretne rzeczy, do których jesteśmy w teatrze przyzwyczajeni, ale mimo ich braku jakoś nam zaufały. Odnalazły się w tej rzeczywistości wykreowanej przez nas.

**AGATA DĄBEK:** A jak z twojej perspektywy, Dominiko, jako choreografki wyglądała praca z dziewczynami? Dość złożona jest sfera ruchowa w tym spektaklu, dziewczyny wydają się bardzo utalentowane.

**DOMINIKA KNAPIK:** Miałyśmy razem wspólny moment, żeby zbudować zaufanie, robiłyśmy rozmaite ćwiczenia ruchowe. Dziewczyny są w różnym wieku, więc to była interesująca sytuacja, zwłaszcza jeśli chodzi o wstyd – on różnie rozkłada się w grupie. Nieustannie szukałam balansu między ustawianiem sytuacji a improwizowaniem. Jest taka scena, kiedy dziewczyny bardzo dynamicznie tańczą, pewnie publiczność tego nie zauważa, ale one „piszą” wtedy głowami swoje własne imiona. Zdarzenie wygląda tak, jakby było zaplanowane, ale w rzeczywistości każda z nich realizuje je dowolnie. Dzięki temu widzimy coś, co wydaje się bardzo żywiołowe. Starałam się też uniknąć takiej sytuacji, że ktoś ma bardzo dużo występów, a ktoś inny stoi z tyłu. Żeby nie było podziału, że ktoś umie tańczyć albo nie. Wyciągałam z dziewczyn to, co sprawiało, że każda z nich mogła poczuć się fajnie i naturalnie na scenie.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Czy szybko się otworzyłyście, zaczęłyście mówić o sobie?

**DZIEWCZYNY:** Oczywiście.

Od razu.

**IGA GAŃCZARCZYK:** Ja myślę, że jednak to nam zajęło dużo czasu. Dziewczyny wcale nie chciały dużo opowiadać. Zrobiłyśmy taką jedną próbę, która okazała się przełomowa. Olga opowiedziała historię o zarazie i po niej

poszła cała seria opowieści. Nagle powstała sytuacja, która nie była występem, tylko jakimś wspólnotowym doświadczeniem. Wcześniej dziewczyny chciały po prostu robić improwizacje, chciały, żebym im przyniosła kolejne sceny i powiedziała: ty grasz to, a ty grasz to. Ale ja nie miałam scenariusza, bo nadal nie wiedziałam, o czym one same chciałyby opowiedzieć. Możemy parodiować Pipi, Alicję, nawet je zagrać, ale dla mnie tamto doświadczenie otwarcia było najważniejsze.

**DZIEWCZYNY:** Mnie się bardzo podobało to, że pani Iga układała scenariusz, ale my też dokładaliśmy sporo rzeczy, które robiłyśmy na warsztatach, więc po części również go tworzyłyśmy.

**IGA GAŃCZARCZYK:** Jasne, wypowiedzi, które padają na początku, kiedy dziewczyny wchodzi do pokoiku, to są rzeczy napisane przez nie same. Prosiłam na warsztatach, żeby je pisały według jakiegoś klucza, ale nie ingerowałam w ich treść. Mnóstwo jest takich sytuacji w spektaklu, które są właśnie spisane z warsztatów.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Po spektaklu *Piccolo Coro dell' Europa* moja przyjaciółka powiedziała, że pani Iga wykonała kawał dobrej roboty. I że powinien to być spektakl obowiązkowy nie tylko dla rodziców, ale również dla nauczycieli. Bo my niby już to wszystko wiemy, już się tego nauczyliśmy, że dzieci to partnerzy, że jesteśmy równi sobie, że mama nie powinna krzyczeć, tylko coś wytłumaczyć, porozmawiać. Ale o takich rzeczach szybko się zapomina. Oba spektakle mają właściwie to samo przesłanie – podobnie zresztą myślał Korczak – że dzieci to też ludzie, tylko trochę mniejsi. Byłoby cudownie, gdyby każdy nauczyciel przyszedł i zobaczył ten spektakl. Człowiekowi się wydaje, że jest taki wyrozumiały dla swoich dzieci, a rzeczywistość wygląda różnie. Mnie ten spektakl wiele dał jako matce, myślę, że się jeszcze bardziej otworzyłam, chociaż moja córka ciągle uważa, że nie, bo jest córką strasznie wymagającą.

**AGATA OTRĘBSKA:** Bardzo cieszę się, że pani poruszyła tę kwestię. Ja dużo przebywam z młodymi ludźmi i stale słyszę, jak się mówi, że robi się coś dla nich, a nie z nimi. Dlatego cieszę się, że w Łaźni za sprawą Igi powstała

taka wyjątkowa przestrzeń, która jest wspólna, gdzie się jest „z”. Druga rzecz: nie byłabym sobą, gdybym nie powiedziała, że to jest o dziewczynach. To jest głos dziewczyn i głos kobiet, który cały czas jest potrzebny i nieusłyszany.

**DZIEWCZYNY:** Czy ktoś ma kartkę papieru? Może napiszemy petycję do prezydenta, żeby to był obowiązkowy spektakl dla dorosłych? Dorośli też muszą mieć coś do oglądania.

Jak ze Shreka ty i te twoje pomysły!



## SOCJALIZACJA – DROGA DO KOBIECOŚCI I MĘSKOŚCI

### Mechanizmy socjalizacji

Zwolennicy tezy o społeczno-kulturowym podłożu różnic płciowych podkreślają wagę procesu socjalizacji w kształtowaniu męskiej i kobiecej tożsamości jednostek. Przystawianie ról płciowych odbywa się bowiem w określonym środowisku społecznym i podlega ogólnym prawom socjalizacji. „Socjalizacja w rozumieniu psychologicznym oznacza kształtowanie w jednostce – na podstawie uogólnienia doświadczeń w środowisku społecznym i przekazywania w toku procesów komunikacji społecznej – określonych, zdeterminowanych społecznie i kulturowo, wewnętrznych regulatorów czynności i zachowań wraz ze schematami czynności, a także wzorców i reguł poznawczego ujmowania, opracowywania i interpretowania doświadczenia indywidualnego oraz jego emocjonalnego przeżywania i wartościowania”<sup>1</sup>. Jednostka nie jest biernym odbiorcą wpływów, ale wchodzi w interakcję ze środowiskiem, co wyraża się w równoległym i współzależnym udziale dwóch procesów: uspołeczniania i indywidualizacji<sup>2</sup>. Dzięki uspołecznieniu człowiek może dzielić wraz z innymi normy i wartości własnego kręgu kulturowego, uczyć się odpowiednich zachowań, porozumiewać się z innymi i wypełniać role społeczne, dzięki indywidualizacji zaś może wykształcić własną, niepowtarzalną tożsamość osobistą i społeczną. [...]

- 1 M. Tyszkowa, *Badania nad uspołecznieniem i osobowością dzieci jedynych i mających rodzeństwo*, w: *Rozwój dziecka w rodzinie i poza rodziną*, red. M. Tyszkowa, UAM, Poznań 1985, s. 13.
- 2 K.J. Tillmann, *Teorie socjalizacji. Społeczność, instytucja, upodmiotowienie*, PWN, Warszawa 1996, s. 9.

## Wpływ języka na przyswajanie ról płciowych

W niektórych językach, między innymi słowiańskich czy romańskich, wyróżnia się rodzaje gramatyczne: męski i żeński, które nadają ostrość wyodrębnianiu płci i postrzeganiu świata w kategoriach dychotomii płciowej. Czasem rozróżnianiu temu towarzyszy ukryte wartościowanie. Na przykład w języku polskim wyróżnia się w liczbie mnogiej rodzaj męskoosobowy, odnoszący się do rzeczowników męskich osobowych, oraz niemęskoosobowy, odnoszący się do pozostałych rzeczowników [...]. Ten pierwszy rodzaj dotyczy kobiet o tyle, o ile współwystępują z osobnikami męskimi. Wystarczy, aby wśród stu kobiet znalazł się mężczyzna, a czynności wykonywane przez kobiety będą wyrażane w rodzaju męskoosobowym. [...]

W wielu językach pojęcie człowieka jako reprezentanta gatunku jest tożsame z pojęciem mężczyzny, gdy pojęcie kobiety wyraża się odrębnym słowem. Na przykład w języku angielskim *man* oznacza człowieka i mężczyznę, a *woman* kobietę [...]. Takie zróżnicowanie potwierdza tezę [...] o istnieniu pryzmatu andropocentryzmu, który utożsamia mężczyznę z istotą ludzką *sensu stricto*, a kobietę traktuje jako „inną”<sup>3</sup>.

Wiele związków frazeologicznych podkreśla odmiennosc cech męskich i kobiecych, deprecjonując często właściwości kobiet przez określenie „babskie”. Na przykład: męska decyzja, męska przyjaźń, babskie gadanie, babska histeria. [...]

W języku wyznaczone zostały ramy aktywności mężczyzn i kobiet przez istniejący zasób słownictwa. Wiele wymownych przykładów dostarcza język polski, jeśli pod uwagę weźmiemy nazwy zawodów, tytułów, stanowisk. [...]

Nawet w tak pobieżnym przeglądzie zjawisk językowych widać, że język jako źródło wiedzy o rzeczywistości sugeruje określony świat płci. [...] Płeć męska jawi się jako dominująca, bo to, co męskie, jest normą, do której odnosi się i porównuje to, co kobiece. To, co ogólnoludzkie, dotyczy albo obu płci, albo – gdy istnieją jakieś odmiennosci między płciami – tylko mężczyzn; kobiecość w tym sensie jest wyjątkiem od reguły, mniejszością. [...]

3 S.L. Bem, *Męskość. Kobiecość. O różnicach wynikających z płci*, GWP, Gdańsk 2000, s. 16.

## Oczekiwania rodziców

Od momentu, gdy dziecko narodzi się i otrzyma imię (zazwyczaj typowo męskie lub kobiece), etykieta określonej płci odgrywa ważną rolę w jego życiu. Rodzice inaczej ubierają chłopców i dziewczynki. W wielu krajach zróżnicowanie to odnosi się już do niemowląt: dla chłopców zarezerwowany jest kolor niebieski, dla dziewczynek różowy. [...] Również zabawki, jakie rodzice kupują dzieciom (poza okresem niemowlęcym), są zróżnicowane płciowo. [...]

## Aktywność własna dzieci

Chłopców pozwala się przebywać poza domem bez opieki, podczas gdy dziewczynki zwykle pozostają na zewnątrz tylko w towarzystwie starszych osób. Niewątpliwie większy lęk rodziców o dziewczynki ogranicza ich swobodę, możliwość eksploracji otoczenia i dowolność w wyborze zajęć. [...] Choć zarówno chłopcy, jak i dziewczynki pomagają w pracach domowych, istnieją pewne różnice między nimi. Zdecydowanie więcej dziewczynek niż chłopców zmywa naczynia, sprząta, nakrywa do stołu, a wyłącznie córki piorą i cerują. Synowie z kolei częściej niż córki dokonują drobnych napraw, pracują w ogrodzie i myją samochody. Wynika z tego, że dziewczynki znacznie częściej wykonują prace codzienne, gdy chłopcy – okazjonalnie. [...]

Dziewczynki bardzo wcześnie przygotowywane są do tego aspektu roli kobiecej, który wiąże się z prowadzeniem domu. Odmiennosc zabaw i zajęć ma duże znaczenie dla rozwoju osobowości chłopców i dziewczynek. Różne rodzaje aktywności sprzyjają rozwijaniu odmiennych zdolności i umiejętności, na przykład podczas typowych dla chłopców zabaw ruchowych i konstrukcyjnych ćwiczy się wyobraźnię przestrzenną i pomysłowość, a podczas charakterystycznych dla dziewczynek zabaw tematycznych czy innych, opartych na współpracy, rozwija się umiejętności interpersonalne i nastawienie prospołeczne. Zachęcanie dzieci do takich lub innych zabaw jest drogą do rozwijania określonych zdolności i cech osobowości. [...]



## Warunkowanie

Dzieci przyswajają role płciowe nie tylko przez naśladowanie zachowań rodziców czy dzięki podejmowaniu aktywności zgodnych z kulturowymi wzorcami kobiecości i męskości, ale również reagując na wyrażane wprost wskazania, jak mają się zachowywać. Naciski, jakie otoczenie wywiera na dzieci, są trudne do systematycznego zbadania, ponieważ uwarunkowane są sytuacyjnie i rzadko stanowią przedmiot świadomej refleksji. Należą do nich wypowiedzi typu: „Kto to widział, żeby dziewczynka tak się wybrudziła?”, „Zachowujesz się jak chłopaczysko!” – kierowane do dziewczynki, a do chłopca: „Jaki dzielny z ciebie mężczyzna!”, „Beczysz, jak baba, bądź mężczyzną”. [...]

## Kultura grup rówieśniczych

Większość dzieci chętniej bawi się z rówieśnikami tej samej płci niż przeciwnej, interakcje w ramach grup jednopłciowych wydają się bogatsze niż w grupach mieszanych. [...] Wraz z wiekiem nasila się zarówno segregacja, jak i antagonizm między płciami. W wieku 9-12 lat chłopcy nie dopuszczają dziewczynek do swoich zabaw i odwrotnie. Każde odejście od separatyistycznych norm jest zauważane i złośliwie komentowane. [...]

W miarę postępującej „specjalizacji” umiejętności dzieci różnej płci stają się dla siebie nawzajem mało atrakcyjnymi partnerami w zabawie. Stąd tendencja do łączenia się w grupy jednopłciowe, wzmacniana przez normy wzajemnego lekceważenia. [...]

Na przykładzie amerykańskich badań prowadzonych wśród dziesięcioletków widać, że dzieci bardziej stereotypowo postrzegają płęć przeciwną niż własną. Chłopcy uważali, że dziewczynki są schludne, wrażliwe, grzeczne, ostrożne, obowiązkowe, ciche, słabe, skłonne do płaczu, gdy dziewczynki wcale tak o sobie nie myślały. W innym badaniu okazało się, że chłopcy, odpowiadając na pytanie, dlaczego nie chcieliby być dziewczynkami, używali argumentów związanych z kulturą interpretacją ról płciowych, na przykład „Chłopcy są silni i mogą się bronić, a dziewczynki tylko stoją i piszczą”,

„Nie chciałbym bawić się w takie dziewczęce zabawy jak *Stoi różyczka* i nie chciałbym mieć długich paznokci”, „Dziewczynki zawsze są czyste i muszą pomagać mamie w domu i nie pozwala im się chodzić po drzewach”. [...]

## Literatura dziecięca i mass media

Dziecko bardzo wczesnie styka się z przekazami wiedzy o świecie za pomocą kultury symbolicznej, która – wraz z rozwojem – towarzyszy mu coraz intensywniej w dalszym życiu. Do najlepiej zbadanych dziedzin należą książki dla dzieci oraz programy telewizyjne. [...]

Utwory dla dzieci (od najmłodszych po dorastające) odbijają polaryzację płci w krzywym zwierciadle – zarówno jeśli chodzi o proporcję postaci męskich i żeńskich, jak i obraz życia oraz ról płciowych. Ani kobiety nie poświęcają całego swojego czasu tylko na prowadzenie domu, gdyż ich udział w społecznym podziale pracy jest znaczący, ani życie mężczyzn nie jest aż tak ekscytujące i pełne przygód. Z przekrojowych badań literatury dziecięcej wynika, że mimo dokonujących się zmian społecznych, przedstawiane w książkach stereotypy kobiecych i męskich ról cechuje duża trwałość [...]. Podobne tendencje można zauważyć w programach telewizyjnych, adresowanych zarówno do dzieci, jak i do ludzi dorosłych. [...]

Dorota Pankowska, *Socjalizacja – droga do kobiecości i męskości*, w: teże, *Wychowanie a role płciowe*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 65–66, 69–73, 75–77, 79–80, 82–83.



# MISJA LIPOWIEC

**Premiera:** 25 maja 2014

**Produkcja:** Teatr Łaźnia Nowa

**Reżyseria:** Bartosz Szydłowski

**Scenariusz:** Jolanta Janiczak

**Scenografia:** Małgorzata Szydłowska

**Choreografia:** Cezary Tomaszewski

**Muzyka:** Michał Litwiniec

**Multimedia:** Przemysław Fik

**Dramaturgia:** Jolanta Janiczak

**Prowadzenie warsztatów:** Steen Haakon

**Współpraca dramaturgiczna:** Bartek Harat

**Reżyseria światła i kostiumy:** Małgorzata Szydłowska

**Obsada:** Krzysztof Zarzecki/Mateusz Janicki, Radosław Krzyżowski, Jan Peszek, Włodzimierz Bareła, Mariusz Cichoński, Krzysztof Głuchowski, Mateusz Janicki, Jakub Kotyński, Wiktoria Kulaszewska, Grzegorz Łukawski, Maciej Sajur, Dominik Stroka

**Miłośnicy filmu „Misja”:** Maria Bareła, Barbara Dziedzic, Stanisław Dziedzic, Jadwiga Jamińska, Ewa Michałowicz, Hanna Napora, Ewa Nowakowska-Włodek, Tadeusz Siudak, Łukasz Szczepan Szczepanik, Dominika Śniegocka, Urszula Tylek, Agnieszka Wierny, Józefa Brzezoń, Natalia Hołownia, Sławomir Drążkiewicz, Katarzyna Mik-Ohłaszeny, Jolanta Fortuna, Tadeusz Dąbek, Teresa Bigaj, Sebastian Sienkiewicz, Anna Stryczek, Bartosz Talowski, Urszula Bigaj, Janina Podgórska, Teresa Malik, Krystyna Mazgaj, Edward Górecki



**MISJA LIPOWIEC** w reżyserii Bartosza Szydłowskiego to spektakl zrealizowany z profesjonalnymi aktorami i amatorami w oryginalnej plenerowej przestrzeni ruin zamku w Lipowcu. Realizacji projektu przeświecała idea zacieśnienia więzi lokalnej społeczności z historycznym miejscem w okolicy poprzez stworzenie sytuacji, w której przeszłość dawnej siedziby biskupów krakowskich ożyje, będzie można jej bezpośrednio doświadczyć, poczuć i w efekcie – ośwoić, uznać za własną.

Łącznik między lokalną społecznością a miejscem wpisanym w jej najbliższe otoczenie stanowił scenariusz wcześniejszego spektaklu *Łaźni Klub miłośników filmu „Misja”*, bazujący na fabule filmu *Misja* w reżyserii Rolanda Joffé. Scenariusz spektaklu w wielu miejscach przypomina historię lipowskiej twierdzy. Monumentalną budowlę fortyfikacyjną zamieszkiwali ludzie „wykluczeni”, niepoprawni buntownicy, wolnomysłcieli, bojownicy o wolność, nieprzystający do ram obowiązującego porządku religijnego i społeczno-politycznego. Wielu z nich, podobnie jak bohaterowie *Klubu miłośników filmu „Misja”*, orędowno za „naprawą Kościoła” w duchu reformacji, za życiem według zasad Ewangelii, o których zdarzało się zapominać dawnym władzom kościelnym.



## FRAGMENTY SCENARIUSZA

Jan Peszek. *Misja Lipowiec*, reż. Bartosz Szydłowski. Lipowiec 2014. Fot. T. Wiech

\*

### GABRIEL

Nie mam żadnej wątpliwości, że mój cel jest słuszny. Za sobą zostawiłem wszelkie przywiązania. [...] Jezus nauczał, że Królestwo Boże jest bliskie współczesnej rewolucji, drzemającej w zakamarkach ludzkich serc. Waszych serc. Czyż nie chcemy wyrwać się z upadającej, niewolniczej codzienności, z zaprogramowanych godzin pracy, ze zdalnie sterowanych rozrywek? Do miejsc, gdzie wolność nie jest kwestią ceny? Moja wiara i Wasza energia spotykają się w tym jednym pragnieniu. Inny świat jest możliwy, możliwe jest życie, doświadczanie życia, a nie tylko uświęconych, opłaconych stylów życia, zorganizowanych wycieczek pod nadzorem władców naszych sukcesów, naszych przyjemności, naszych frustracji i naszych żalonych starań. Na jaki stać Cię „lifestyle”? Gdzie są granice Twojej wyobraźni? W banku, w bankomacie, w katalogu, w muzeum. Nie widzicie, że inny świat jest konieczny. Inny czas jest konieczny. Inny Kościół jest konieczny. Inny Bóg jest konieczny. Możesz być nieograniczony. Daj mi rękę! Chodź ze mną ruszyć harmonogramy. Nie musimy nic wiedzieć. Musimy współpracować. Oddaję się Wam, bracia i siostry. Możecie ze mną zrobić wszystko. [...]



Na pierwszym planie: Jan Peszek, Mateusz Janicki. *Misja Lipowiec*, reż. Bartosz Szydłowski. Lipowiec 2014. Fot. T. Wiech

\*

#### GABRIEL

Nic bardziej nie zagraża etyce niż przyzwyczajenie do wydawania rozkazów. W końcu musi to zdemoralizować nawet najmądrzejszych, najszlachetniejszych i najbardziej bezinteresownych ludzi. [...] Przecież życie nie może być ufundowane na żadnej powinności. Na żadnym rozkazie. Musimy słuchać Jezusa w sobie. Jezus jest ponad prawem, ponad moralnością. Tylko miłość jest jedynym i doskonałym wypełnieniem prawa. Miłość jest ponad organizacją, ponad strukturą, właściwie jest jedyną strukturą. Nie ma różnicy między Nim a Tobą, między Grekiem a Żydem, między Indianinem a mną. Ludzkość wtedy otrzyma wolność i tylko wtedy prawdziwe interesy wszystkich grup społecznych, wszystkich organizacji miejscowych i wszystkich jednostek, które tworzą społeczeństwo, będą mogły znaleźć pełne zaspokojenie, kiedy zniszczymy mityczne podziały, kiedy Państwa przestaną istnieć. Państwo jest jak obszerna rzeźnia, jak olbrzymi cmentarz, jest najbardziej jaskrawym i cynicznym zaprzeczeniem tego, co ludzkie. [...]

\*

#### WÓDZ INDIAN

Lud może być tylko wtedy szczęśliwy i wolny, kiedy sam stworzy swoje życie, kiedy sam zorganizuje się od dołu ku górze poprzez samodzielne i całkowicie swobodne zrzeszenia. [...]

\*

#### GABRIEL

Wszyscy jesteśmy współpracownikami Boga. [...] Wszystkim dzielimy się po równo, każdy ma tyle samo. Wszystkie prace wykonujemy razem. Nie ma zwierzchnictwa, nie ma hierarchii, wszystkie decyzje podejmujemy wspólnie. Nie ma rywalizacji, nie ma zawiści. Jestem pewien, że Bóg nieprzypadkowo umieścił ten wielki kontynent między dwoma oceanami. Stwórca chciał, aby stał się on domem dla wszystkich kochających wolność, gotowych porzucić swoje miejsce urodzenia i tworzyć od nowa siebie i przestrzeń wokół siebie. Pracując wspólnie, żyjąc razem we wspólnocie, dzieląc się wszystkim, wiedzą, talentami, pracą. Ucząc się od siebie nawzajem, stajemy się nowym gatunkiem ludzi. Rozprzestrzeniaemy się na całej ziemi, budując osady i misje bez pomocy programów rządowych, bez broni. Stworzyliśmy całkowicie nowy porządek w relacjach międzyludzkich. Wierzę, że można organizować się i żyć inaczej. [...]





Scena zbiorowa. *Misja Lipowiec*, reż. Bartosz Szydlowski. Lipowiec 2014. Fot. T. Wiech





## SITE-SPECIFIC PERFORMANCE

(dosł. widowisko w miejscu specyficznym, szczególnym) – widowisko zaaranżowane w miejscu znalezionym, którego twórcy wykorzystują przestrzeń znajdującą się poza tradycyjnym budynkiem teatralnym, ich zdaniem najodpowiedniejszą dla podjętych zamiarów artystycznych. Specyfika miejsca (np. architektoniczna, historyczna, społeczna, polityczna) ma przy tym szczególnie ważne znaczenie dla przesłania owego widowiska i na ogół w intencji jego twórców ma podkreślać ich otwartą postawę wobec widzów. Artyści decydujący się na tworzenie tego typu przedstawień wybierają zazwyczaj miejsce (w przestrzeni bądź publicznej, bądź nie dla wszystkich dostępnej) pełniące uprzednio zdecydowanie pozateatralne funkcje, związane z życiem codziennym i pracą, np. dziedzińce, ulice, place, stare fabryczne hale, spichlerze browarnicze, hangary, podwórka, centra handlowe; bywają to też przestrzenie prywatne (opuszczone mieszkania), znacznie rzadziej sakralne (dawne kościoły, synagogi, pomieszczenia klasztorne). Twórcy takiego widowiska zwykle wykorzystują naturalne walory danego miejsca, niewiele zmieniając w architekturze zastanej, a także podkreślają związek otoczenia z podejmowaną w widowisku tematyką. Głównym celem tego rodzaju działań – podejmowanych od czasów Wielkiej Reformy Teatru, a zintensyfikowanych w drugiej połowie XX wieku – jest stworzenie odmiennych niż w tradycyjnym teatrze relacji pomiędzy wykonawcami, przestrzenią spektaklu i publicznością, gdzie ta ostatnia niejednokrotnie współtworzy widowisko lub akcję w sposób bardziej bezpośredni aniżeli w teatrze tradycyjnym.

[Magdalena Gołaczyńska]

*Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. 683–684.



## ANKIETA

### DLACZEGO WZIĘLI PAŃSTWO UDZIAŁ W PROJEKCIE *MISJA LIPOWIEC*?

**JÓZEFA BRZEZOŃ:** Lubię nowe wyzwania.

**NATALIA HOŁOWNIA:** By przeżyć przygodę i wypełnić życie pasją.

**SŁAWOMIR DRAŹKIEWICZ:** Jestem częstym gościem Łaźni Nowej. Zawsze chciałem spróbować swoich sił w aktorstwie. Do tej pory nie miałem takiej okazji.

**KATARZYNA MIK-OHLASZENY:** Żeby poznać nowe środki wyrazu i przekonać się o pracy na scenie.

**JOLANTA FORTUNA:** Lubię nowe wyzwania, czas ucieka!

**TADEUSZ DĄBEK:** Miałem ochotę zagrać w niezłym przedstawieniu.

**TERESA BIGAJ:** Kocham wyzwania! Lubię chwile zapomnienia.

**SEBASTIAN SIENKIEWICZ:** Chciałem wziąć udział w projekcie, ponieważ interesuje mnie, jak zachowują się na scenie profesjonalni aktorzy.

**ANNA STRYCZEK:** Działam w teatrze na UTW, śpiewam w chórze na UTW, śpiewam w zespole też na UTW. Po prostu mnie to cieszy i lubię wyzwania.



**BARTOSZ TALOWSKI:** Próbowałem już swoich sił w wielu amatorskich przedstawieniach i jednym większym projekcie. Teatr jest tym, co lubię. W przyszłości chciałbym zdawać do PWST.

**URSZULA BIGAJ:** Miałam ochotę wziąć udział w tym przedsięwzięciu. Jestem słuchaczką UTW, lubię występować, śpiewać.

**JANINA PODGÓRSKA:** Chciałam przeżyć coś wyjątkowego, zdobyć nowe doświadczenie w realizacji spektaklu.

**TERESA MALIK:** Jestem członkinią KGW-Zagórze. Biorę udział w różnych obzędach, występach. Ponadto piszę wiersze, teksty piosenek, biorę udział w konkursach literackich, zdobywam wyróżnienia. Pragnę spróbować swoich sił jako aktorka, zrobić coś, co mnie interesuje.

**KRYSZYNA MAZGAJ:** Działam w teatrze amatorskim i korzystam z wszystkich okazji na nową przygodę.

**EDWARD GÓRECKI:** Wziąłem udział w projekcie *Misja Lipowiec*, bo bardzo lubię teatr i film, sam gram w w Teatrze Tradycja, ostatni nasz spektakl to *Spo-wiedź w drewnie*. W grupie teatralnej UTW występowałem już w *Zemście* Fredry i *Weselu* Wyspiańskiego.

## TWORZYĆ RADOŚĆ WOKÓŁ SIEBIE

ROZMOWA ZE STEENEM HAAKONEM HANSEMEM

**IGOR STOKFISZEWSKI:** Często pracujesz z tak zwanymi amatorami, nie-profesjonalnymi aktorami...

**STEEN HAAKON HANSEN:** To daje mi ogromną przyjemność, bo mogę bezpośrednio wpływać na ich życie. Stosuję różne techniki pracy z amatorami, na przykład sztukę improwizacji. Nie muszę grać w spektaklu, żeby to robić. Na warsztatach mogę improwizować, zmieniać scenariusz, jeśli nie idzie on w tym kierunku, w którym bym chciał. Gdyby to był tradycyjny spektakl, nie mógłbym sobie na to pozwolić. Czerpię przyjemność z pracy z osobami niezwiązanymi z teatrem. Szanuję aktorów, ich technikę, ale oni mają zawsze określony pomysł na to, jak pracować. Nie chodzi o to, że boję się takiego trybu pracy. Muszę po prostu cały czas poznawać nowych ludzi, poszukiwać nowych stron samego siebie – takich, których dotąd nie znałem. To mnie najbardziej interesuje.

**IGOR STOKFISZEWSKI:** Teatr dał ci możliwość bycia sobą, a jednocześnie bycia otwartym na innych ludzi i na zmiany, które przynosi świat. Myślisz, że to, co robisz, to rodzaj pracy społecznej?

**STEEN HAAKON HANSEN:** Tak właśnie myślę. Nie mam co do tego wątpliwości. Ale muszę powiedzieć, że nie jestem osobą zbyt polityczną. Jednym z głównych problemów polityki jest to, że tracisz przy niej swoją duchowość. Ważnym aspektem mojej pracy jest pozbywanie się strachu przed utratą kontroli. Ta rzecz wewnątrz mnie, która boi się stracić kontrolę, to rodzaj społecznego ego. Ludzie narzucili mi, jak mam się zachowywać i ja



się na to zgodziłem. Ale zdałem sobie sprawę, że jest część mnie samego: mój mózg, pamięć mojego ciała i wszystko, czego w życiu doświadczyłem, czemu muszę pozwolić działać. Wybierając siebie, a nie głos społecznego ego, osiągnę dużo lepsze wyniki w tym, co robię. To działa, kiedy pracuję z grupami improwizacyjnymi. Nie muszę wtedy kurczowo trzymać się scenariusza, tekst sam się pojawia, jakby ewoluuje.

**IGOR STOKFISZEWSKI:** Czy nazwałbyś siebie kimś w rodzaju specjalisty do spraw kreowania dobrych relacji między ludźmi?

**STEEN HAAKON HANSEN:** Kiedy prowadziłem warsztaty w Danii, ich uczestnicy mówili mi często: zmieniłeś moje życie. Bartosz Szydłowski twierdzi, że nie zdaję sobie sprawy, jak ważne jest to, co robię. Odpowiadam, że to prawda, że nie wiem. Nie nazwałbym siebie specjalistą, bo wówczas zacząłbym się bać. Gdy ktoś prosi mnie o wykonanie jakiejś pracy i staje się z tego powodu szczęśliwy, to mi wystarcza. Nie chcę nazywać siebie „specjalistą”.

**IGOR STOKFISZEWSKI:** Zauważyłem, że podczas twoich warsztatów teatralnych ludzie się odblokowują, sprawia im to wiele radości. Tworzysz dobre, otwarte relacje. Nie chcesz, żeby nazywano cię specjalistą, ale nim jesteś! Specjalistą od dobrych relacji.

**STEEN HAAKON HANSEN:** Tak, zdecydowanie wolę być nazywany takim specjalistą niż specjalistą od teatru. Jeśli chcesz robić teatr improwizowany, musisz pozbyć się strachu. Strachu przed publicznością, strachu przed współpracą. Jedynym sposobem, żeby sobie z tym poradzić, jest tworzenie więzów przyjaźni, bo kiedy jesteś z przyjaciółmi – nie boisz się. Z przyjaciółmi nie boisz się mówić głupich rzeczy; nie boisz się stracić twarzy i wyglądać głupio w oczach innych ludzi, bo po takiej idiotycznej sytuacji możecie się z tego wspólnie śmiać. Oni nie śmieją się z ciebie – oni śmieją się z tobą. To pewnego rodzaju siła duchowa. Chodzi o to, żeby nie bać się popełniać błędów.

**IGOR STOKFISZEWSKI:** Wielu ludziom brakuje takiej osobistej godności. A przecież godność jest w nas. Ty podejmujesz próbę powiedzenia im, że ich szanujesz, że sami są swoją własną godnością.

**STEEN HAAKON HANSEN:** Przychodzę do nich jak swojego rodzaju mistrz i próbuję wyjaśnić: „Słuchajcie! Jeśli ja nadaję wartość temu, co właśnie robicie, powinniście zrobić to samo. Powinniście szanować to, co robicie, szanować to, kim jesteście, i być z tego powodu szczęśliwi. Bądźcie szczęśliwi! A jeśli nie umiecie, będziecie mieli szansę się tego nauczyć”. Gdyby ludzie wszystko o sobie wiedzieli, po co byłyby te warsztaty? Cały czas im powtarzam: „Wiem, że to jest trudne, że to oznacza długą pracę. Powiedzcie «tak» samym sobie”. Wierzę, że każdy człowiek jest twórczy, bo wszyscy żyjemy twórczym życiem. Mam na myśli to, że nie jesteśmy robotami, maszynami poruszającymi się na kółkach. Ludzie są kreatywni, ale nie zdają sobie z tego sprawy: „Nie, nie, ja tylko się wygłupiam” – mówi ktoś. A ja odpowiadam: „Nie, ty coś tworzysz”. A on odpowiada: „Nie, ja po prostu nie miałem wystarczająco dużo masła, więc dodałem olej”. I to właśnie jest kreatywność, to jest improwizacja! Więc proszę: „Weź ten ołówek, weź kawałek papieru. Zrób coś”. On pyta: „Ale co mam zrobić?”. „Po prostu zrób – narysuj coś na kartce i zobaczymy, co się stanie”. „Ale nie wiem co!”. Wtedy odpowiadam: „Ja też nie wiem”. I robimy ćwiczenie – proszę go, żeby spojrzął na kartkę i odpowiedział na pytanie, czy coś na tej kartce widzi. On odpowiada: „Tak, kwadrat”. Na co ja: „Ok, więc narysuj kwadrat. A jest tam coś więcej?”. On odpowiada: „Tak, tam jest oko”. A ja na to: „W takim razie dorysuj oko”.

Nasz umysł cały czas poszukuje możliwości, bo jest tak skonstruowany, że dąży do budowania historii i nadawania rzeczom sensu. Więc jeśli dasz ludziom czystą kartę papieru i pozwolisz im tworzyć, natychmiast zobaczą różne rzeczy na tej kartce. Ludzie cały czas coś tworzą w swoich umysłach. Pablo Picasso powiedział, że dziecko to artysta, a problemem starzenia jest to, jak mimo upływu czasu pozostać artystą. Jesteśmy źle wychowywani, bo już na starcie ogranicza się naszą kreatywność. Mówi się dzieciom: „Nie rysuj tak, krowa wygląda inaczej” albo „Źle! Niebo musi być niebieskie!”. Ale kiedy spojrzysz w niebo, to ono przecież nie jest niebieskie przez cały czas.



Misja Lipowiec, reż. Bartosz Szydłowski. Lipowiec 2014. Fot. T. Wiech

## PRZESTRZEŃ JAKO SKŁADNIK TOŻSAMOŚCI W ŚWIECIE GLOBALIZACJI

Poczucie odrębności stwarzające tożsamość oparte jest na szeregu czynników wyróżniających daną zbiorowość spośród innych, wśród których niewątpliwie jest przestrzeń, pozwalająca jednostce dokonywać identyfikacji w oparciu o stałe elementy w zmieniającej się rzeczywistości. Przestrzeń jest nie tylko miejscem interakcji, tłem dla zdarzeń, lecz także elementarnym składnikiem tożsamości. Wpływając na odrębność ontologiczną jednostki, jak i zbiorowości zajmującej dany obszar, tożsamość zostaje

legitymizowana przez przestrzeń, na którą składają się miejsca pamięci znaczące dla danej zbiorowości; pomniki upamiętniające lokalnych (narodowych) bohaterów, charakterystyczne budowle, pejzaż. Wszystkie te elementy współtworzą właściwy danemu miejscu krajobraz etnoprzestrzenny przekazywany w opowiadaniach, pieśniach, obrazach, stanowiący podstawę do określenia własnego *Ja* jednostki. Przestrzeń, dzięki obecności miejsc symbolicznych, stanowi świadectwo dziejów danego regionu, konstytuując zbiorowość wokół obszaru, w którym odbywają się interakcje. Tożsamość (zarówno lokalna, jak i narodowa) jest nie tylko wytwarzana poprzez „odgrywanie” form zachowań właściwych dla danej kultury, takich jak święta, zwyczaje, ale również poprzez obecność miejsc szczególnych dla zbiorowości. Miejsca szczególne dla danej społeczności sakralizują przestrzeń, która w obliczu procesów globalizacyjnych nabiera szczególniego znaczenia — nadaje tożsamość jednostce. [...]

### Miejsce tworzy tożsamość

Przestrzeń jest niezbędna dla własnej identyfikacji. W aspekcie zbiorowym, dla podtrzymywania własnej odrębności poprzez tradycję, w której opisane zostają elementy danego krajobrazu. W aspekcie jednostkowym przestrzeń jest przeżywana przez jednostkę jako element konsolidujący ją ze zbiorowością wokół wspólnych elementów nacechowanych symbolicznie i podzielanych w czasie interakcji z innymi jednostkami: „Jeśli wiedza społeczna, jej kategorie czy typizacje są dla społeczeństwa konstytutywne, to na równi z nimi także zbiorowe uczucia i temporalność, w tym pamięć zbiorowa, które też są symbolicznie wytwarzane. Ich tworzywem i wytworem zarazem jest symbolizm dyskursywny, symboliczne obiekty i zachowania”<sup>1</sup>. Symboliczny charakter miejsc jest nieustannie podtrzymywany poprzez wspólnotowy wymiar zachowań odnoszących się do wyróżnionych lokalizacji. Wydarzenia, które rozgrywały się w wyróżnionych symbolicznie przestrzeniach, są ważne dla zbiorowości ze względu na historyczny charakter miejsc, bowiem przeszłość stanowi legitymizację dla odrębności jakiegokolwiek zbiorowości. W wypadku odkrywania symbolicznego charakteru przestrzeni,

1 E. Hałas, *Symbol w interakcji*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 31.

wyróżnione miejsca nieustannie przypominają o ciągłości społeczeństwa poprzez ahistoryczny wymiar pamięci odtwarzanej przez jednostki. Ahistoryczny, niepoddający się zmianom, o stałym znaczeniu rozumianym przez zbiorowość, ponadczasowy. Znaczenie miejsca jako przestrzeni interakcji oznacza wspólnotowy wymiar wartości miejsc pamięci poprzez rozumienie ich nierozzerwalnie z kulturą danego regionu. [...]

## Tradycja a miejsce

Poczucie przynależności, jako niezbędne do konstruowania własnej tożsamości, znajduje swoje uzasadnienie nie tylko w jednostkowym konstrukcie autodefinicji jednostki względem otoczenia, ale również w tradycji, będącej formą przekazu wartości budujących poczucie własnej odrębności: „Tradycja rości sobie prawo do posiadania uprzywilejowanego rozumienia czasu; ma jednak skłonność do czynienia tego samego wobec przestrzeni. To właśnie uprzywilejowana przestrzeń pozwala na zachowanie różnic między tradycyjnymi wierzeniami i praktykami. Każda tradycja jest zawsze w jakimś sensie zakorzeniona w kontekście miejsca, z którego się wywodzi, lub miejsc mających dla niej szczególne znaczenie”<sup>2</sup>. Przestrzeń jest nierozzerwalnie związana z jej użytkownikami; więź ma charakter emocjonalny i polega na nieustannym odtwarzaniu łączności jednostki z miejscami, z którymi jest związana, w sposób niezależny od niej samej, imperatywny (miejsce urodzenia, miejsce spędzonego dzieciństwa, szkoły, spotkań z przyjaciółmi z sąsiedztwa). Jednostka poprzez kontakt z miejscami pamięci ważnymi dla zbiorowości dokonuje wewnętrznej kategoryzacji (nadawania znaczeń), określającej jej przynależność względem najbliższego otoczenia, jak i względem dalszych przestrzeni. Kategoryzacja nie zachodzi w obrębie jednostki, ale ma charakter wykraczający poza jednostkowe definiowanie – zachodzi dzięki interakcjom w zbiorowości, poprzez które następuje określanie znaczenia własnego *Ja*. Zgodnie z teorią tożsamości społecznej Henriego Tajfela (ang. Social Identity Theory – SIT) część własnej autodefinicji jednostki pochodzi z członkostwa w grupie społecznej oraz

2 U. Beck, A. Giddens, S. Lash: *Modernizacja refleksyjna: polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 110.

jego związku z wartościami i emocjonalnym znaczeniem nadawanym przez nie. Wynika z tego, że relacje między jednostką a przestrzenią nie mogą być rozpatrywane bez uwzględnienia pozostałych użytkowników danej przestrzeni. Tworzenie własnej tożsamości odbywa się poprzez kontakt z innymi; dzielenie wspólnych wartości, emocjonalny charakter relacji oraz niezależność jednostki w obrębie zbiorowości<sup>3</sup>. Podobnie twierdzi Ała Kyrdon, która również zwraca uwagę na emocjonalne (duchowe) znaczenie więzi dla tożsamości: „Samoidentyfikacja związana jest z procesem kulturalnego i duchownego scalania narodu, dla dokonania którego potrzebne jest połączenie czynników wewnętrznych oraz kierunku rozwoju zewnętrznego”<sup>4</sup>. Mimo przymusowego charakteru, łączność przestrzeni i jej użytkowników jest postrzegana jako naturalna (bo taka w istocie jest) i pożądana. Jednostki są świadome zakorzenienia w danej przestrzeni: „Szerokie, inkluzyjne rozumienie symbolizacji jako tworzenia i funkcjonowania znaczeń w praktykach społecznych pozwala ujmować znaczenia realizujące się między biegunami doświadczenia treści i działania wobec znaczących obiektów [...]”<sup>5</sup>. Poczucie świadomości własnego miejsca jest stanem nie tyle jednostkowym, co wielostronnym, obejmującym swym zasięgiem jednostkę, obiekty/miejsca doświadczeń oraz społeczność żyjącą na danym obszarze, utwierdzając w przekonaniu o doniosłości przestrzeni w wytwarzaniu tożsamości.

Tomasz Burdzik, *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 11, s. 13, 16–17, 18–19.

3 H. Tajfel, *Social Psychology of Intergroup Relations*, „Annual Review of Psychology”, 1982, vol. 33, s. 1–39.

4 A. Kyrdon, *Wyzwania tożsamości narodowej w warunkach nowoczesnego kryzysu ukraińskiej państwowości*, „Kultura – Historia – Globalizacja”, 2010, nr 8, s. 103.

5 E. Hałas, *Symbole w interakcji...*, s. 37.





# FONTANNA PRZYSZŁOŚCI

Projekt Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich

Grolsch ARTBOOM Festival

**Lokalizacja:** pl. Centralny im. Ronalda Regana (6–9 czerwca 2014)

al. Róż (10–13 czerwca 2014)





**FONTANNA PRZYSZŁOŚCI** Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich to fluorencyjna figura Lenina niewielkich rozmiarów wzorowana na brukselskiej figurce Manekken pis (Siusiąjącego chłopca), którą zaprezentowano w ramach festiwalu ArtBoom najpierw na placu Centralnym, a potem w alei Róż w Nowej Hucie, mieście do dziś stanowiącym emblemat historycznego triumfu reżimu komunistycznego, a następnie jego upadku.

Tonacja humorystyczna *Fontanny Przyszłości* oznaczała chęć włączenia historii w teraźniejszość na nowych zasadach – zamiast zerwania z podniosłym tonem mówienia o nowohuckiej historii i nawiązania z nią żywego dialogu. Była też wyrazem potrzeby rewizji mrocznych narracji narosłych wokół Nowej Huty, która umożliwiłaby lokalnym mieszkańcom uporanie się z demonami przeszłości. W wymiarze ogólnym parodystyczny charakter rzeźby-fontanny Lenina stanowił akt niezgody na stereotypowe postrzeganie Nowej Huty jako dzielnicy szarej, smutnej, melancholijnej, przesiąkniętej społecznym marazmem. Takiemu jej postrzeganiu Łaźnia Nowa przeciwstawia się od początku swojej działalności.

Obecnie nowohucki Manekken znajduje się we foyer teatru.



Odsłonięcie pomnika *Fontanna Przyszłości* Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich. Plac Centralny im. Ronalda Regana, Nowa Huta 2014. Fot. T. Wiech

## DYNAMIKA ODDZIAŁYWANIA

ROZMOWA Z MAŁGORZATĄ I BARTOSZEM SZYDŁOWSKIMI

**PAWEŁ BROŻYŃSKI:** Skąd pomysł na wasz projekt?

**MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA:** To jest temat, który jest ciągle żywy i wracał do nas już kilkakrotnie. Już wcześniej zastanawialiśmy się nad tym, jak odnieść się do postaci Lenina...

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Wiesz, od dziesięciu lat człowiek siedzi i pracuje w Nowej Hucie – dla mnie Lenin był zawsze jakimś punktem odniesienia. Czekałem na moment, w którym będziemy mogli wokół tego symbolu, właściwie wokół czegoś, co jest bardzo obecne, a jednocześnie nieobecne fizycznie – a co niesie w sobie jakąś niezwykłą zupełnie historię – sprowokować rewizję pewnej narracji, która była związana z samym stawianiem tak mrocznego i symbolicznego znaku. Kiedy nadarzyła się okazja, bo ArtBoom pojawił się w Nowej Hucie, po prostu zrealizowaliśmy nasz dawny pomysł. Dla mnie nie jest to akcydentale działanie, a naturalny ciąg działań, które prowadzimy w Nowej Hucie od lat. Ma oczywiście inny charakter od tych, które robiliśmy dotychczas, ale jest elementem stałej refleksji nad skomplikowaną tkanką i historią dzielnicy. Punktem wyjścia był również brak efektywnej debaty publicznej nad zagospodarowaniem przestrzeni. Sprowokowanie realnej debaty wymagało dobrego i emocjonalnie nośnego pomysłu. Dynamika oddziaływania społecznego okazała się fenomenalna.

**MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA:** Okazała się w sumie taka, jakiej oczekiwaliśmy. Bo gdy się obserwuje życie publiczne, widać, że narracje obowiązujące lub też dominujące w tej sferze mają charakter opresyjny i nie odzwierciedlają

stanu świadomości czy woli ludzi. To uzurpacje, stereotypy, wypychające w biało-czarny obraz świata. Spędzając tyle czasu w Nowej Hucie, wyczuwamy jakby trochę podziemny nurt rozumienia rzeczywistości, który tu działa i który ma niewiele wspólnego z obiegowymi opiniami o samej dzielnicy i o historii. Ludzie przecież są z krwi i kości, a nie z obiegowych opinii.

**PAWEŁ BROŻYŃSKI:** Jaka ma być przyszłość pomnika-instalacji?

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Wciąż obserwujemy sytuację. Przeprowadziliśmy ankietę, która bardzo nas zaskoczyła, ponieważ w 95 procentach pomysł był przyjmowany z dużym entuzjazmem. To mnie zachęciło, żeby projekt ciągnąć dalej, prowadzić debatę publiczną i zawalczyć, żeby ten pomnik stanął w znaczącym miejscu w dzielnicy. Pewnie plac Centralny nie wchodzi w rachubę, tam są już jakieś plany zagospodarowania, ale na przykład w parku Ratuszowym... Jeżeli jednak cała machina urzędnicza stanie na głowie, aby nic się nie mogło wydarzyć z umiejscowieniem pomnika, to na stałe stanie w otoczeniu teatru Łąźnia Nowa.

**MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA:** Debata dotyczyła nie tylko pomnika, ale przede wszystkim fontanny przyszłości. Inicjatywa wzięła się również stąd, że chcieliśmy spełnić obietnice radnych i wybudować albo przynajmniej stworzyć plan fontanny dla placu Centralnego. Oczywiście postać Lenina bardzo wzmocniła projekt, dzięki niej odnosi się on do historii, trudnej historii Nowej Huty.

**PAWEŁ BROŻYŃSKI:** Myślicie, że to działanie może otworzyć dla Łąźni nowy rozdział?

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Myślę, że jest to działanie zdecydowanie ważniejsze, niż wydawało się nam na początku. Zupełnie zaskoczyła nas recepcja tego projektu – cały czas przyjeżdżają do nas turyści oglądać Lenina! To pokazuje potencjał gry z przeszłością wobec poszukiwania nowej identyfikacji Nowej Huty. Niewątpliwie najbardziej nośny jest przekaz niezgody na spżowoy i nieustająco serio ton rozmowy o przeszłości. Nasz nowohucki Manneken buduje dystans do nas samych, zaplątanych i rozgrywanych narracjami martyrologicznymi. Przecież po 25 latach wolności możemy się



Happening polityków partii PiS. Fontanna Przyszłości Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich.



Fontanna Przyszłości Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich. Plac Centralny im. Ronalda Regana, Nowa Huta 2014. Fot. T. Wiech

wyzwolić od demonów, które jeszcze w latach osiemdziesiątych wydawały się wieczne. To mocno polemiczna perspektywa, ale przecież właśnie to jest bardzo ekscytujące.

**MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA:** Ciekawe było też to, że w wypadku tego projektu uniknęliśmy nuty sentymalnej dotyczącej nowohuckiej historii. Bardzo dążyłam do tego, żeby instalacja była oparta na dużych kontrastach i wyrazistości, zaskoczeniu. I okazało się, że w stu procentach się to sprawdziło.

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Ważne były oczywiście też doświadczenia teatralne. Ten pomnik jest cały czas konfrontacyjny, a teatr buduje się przecież na przestrzeniach dialektycznych. Musi dialogować – nie żyje bez reakcji widza. Jest wiele projektów, które w ogóle nie przebijają się w przestrzeni publicznej, po prostu znikają. Dla nas ważna była intuicja kreowania zdarzenia. To jest niesamowite, jak z tego zaczął się rozwijać spektakl, kiedy zobaczyłem reakcje ludzi – byłem zachwycony chlapiącymi się dziećmi, ludźmi, którzy siadali dookoła, śmiali się i kłócili, no i niezbyt mądrą, ale barwną akcją pravicowych polityków.

*Dynamika oddziaływania. Z Małgorzatą i Bartoszem Szydłowskimi rozmawia Paweł Brożyński, w: Grolsch ARTBOOM Festival w Krakowie 06-22.06.2014. Nowa Huta, redefinicja, s. 62–64.*



## ANKIETA

### CO MYŚLISZ O DEMONACH PRZESZŁOŚCI?

To już historia.

Nic.

Ludzie szybko zapominają.

W myśl szeroko pojętego pluralizmu (akurat minęła 25. rocznica jego miłościwego panowania w Polsce) demony mają rację bytu.

Nie boją. W NH nie poszalały tak, jak w innych miejscach. Od początku zdrowy, chłopski duch sobie z nimi radził :) (mniej lub bardziej).

Wysłać do piekła, gdzie ich miejsce i oswoić poprzez humor i satyrę.

Pokonałem je!!! :)

Lenin? Wiecznie żywy? W Nowej Hucie? Sikający, nie sikający... nieważne Lenin jest!

Zakazać zapominać, karać za propagowanie.

Podaj definicję demonów przeszłości.

Nowa Huta ma być żywa.

Nie chcemy ich znać na ziemiach naszych dziadów!!!

Straszą.

Takie postacie jak Hitler czy LENIN nie powinny być prezentowane publicznie ani chwalone.

Należy historią budzić u ludzi miłość do ojczyzny, patriotyzm.

Są podobne jak demony przyszłości.

Kosić przy blokach trawę, bo jest duża i żywopłot, a nie zajmować się głupotami.

Gorsze są demony przyszłości.

I believe that whatever helps with the healing process of the historic damage they made to diverse societies is always welcome.  
It's good to remember them sometimes.  
Important to remember, to not allow negative history to happen again.  
It's important to remember, but it's also good to not take it too serious any longer.  
Już ich nie ma.  
Żyją i mają się bardzo dobrze. Jednego z nich niedawno pochowaliśmy na Powązkach. Dlatego takie fontanny powinny stać wszędzie, by przypominać, że nic nie jest takie, jak się wydaje. Uciekliśmy spod Lenina, który był groźny, do takiego, którego nic nie obchodzi i na wszystko leje. Nie wiem, który jest groźniejszy.  
Już nie straszą!  
Nie wiem, co to.  
Nie możemy zapominać, że to ludzie, którzy wyrządzili szkodę milionom ludzi. Wyparcie ich jest złe.  
Żart to czasem dobry pomysł.  
Dobrze, że to już przeszłość. Aczkolwiek teraz zdarzenia niektóre wspomina się z sentymentem, np. kolejkowe znajomości, itd.  
Dobrze, że to już za nami, i aby się nie powtórzyły.  
Jeden tu stoi.  
Myślę, że dały nam w kość, ale trzeba to przypominać dla potomnych.  
Jest co wspominać.  
Niech nas już więcej nie straszą.  
Istnieją.  
Niech nie straszą.  
Są nieobliczalne.  
Staram się o nich nie pamiętać, choć czasem niestety wracają...  
Lepiej się śmiać niż smucić i umartwiać.  
Niestety, dalej straszą.  
Nie myślę.  
Każdy ma swoje.  
Prześladuje mnie ZOMO.  
Były, ale już ich nie ma.

Nie są mi straszne. Każda przeszłość to nasze „dziedzictwo”. Najgorszy demon to „zapominanie” i poprawianie pamięci o przeszłości. PRL też był. Myślę, że nie zostały do końca „przepracowane”: ten projekt pozwala przewyciężyć niektóre uprzedzenia oraz traumy.  
Nic!  
Będą one nas nawiedzać i towarzyszyć nam wszystkim i musimy robić wszystko, aby nie pozwolić im znowu zaistnieć.  
Nie mam zdania.  
Demony nie pomagają nam w historii.  
Dobrze, że ich już nie ma.  
Były, są i będą.  
Demon Lenin – będzie atrakcją turystyczną.  
Jako demony „oswojone” i tylko przeszłość – niech będą.  
Smutne wspomnienia.  
Straszą rozmiarem zła!  
Cieszę się, że zniknęły, ale można je przypomnieć ludziom.  
Nie nastrajają optymistycznie.  
Nie przeszkadzają mi.  
Powinny zostać osądzone.  
Nie boję się ich.  
Likwidować!  
Uważam, że prześmiewcze podejście pomoże się z nimi skutecznie uporać.  
Nic takiego we mnie nie ma.  
Minęły.  
Są potrzebne.  
Są takie?  
To nasza historia i już jej nie zmienimy, powinniśmy brać przykład z Czechów.  
W dzisiejszym świecie dobrze jest je przedstawiać w sposób karykaturalny.  
Co niektóre były bez inwektyw – czyli niezłe.  
Straszą.  
Było; minęło – mamy dość współczesnych!  
Nie mam zdania na ten temat.  
Należy o nich uczyć i przypominać, żeby nie przyszły nowe.



Demony przeszłości nie pozwalają doceniać tego, co jest dobre i co pozostało z dawnych czasów.

Jedyne, co może pokonać demony, to poczucie humoru.

Powinny wrócić na miejsce jako atrakcja turystyczna.

Należy o nich pamiętać, ale nimi nie żyć.

Odchodzą w przeszłość z czasem, pamiętają o nich świadkowie wydarzeń.

Były i niech już tylko tak zostanie.

Demon to demon.

Ciągle żywe.

Demony przeszłości straszą ludzi słabych, „czerwonych”.

Też są potrzebne. Czasem fajnie wrócić do przeszłości nawet z DEMONAMI.

Lepiej nie wspominać!

Akceptuję wspomnienia z dużym sentymentem. Nie straszą mnie.

Czas je przestraszyć!

Nic nie myślę. Męczą mnie demony przyszłości... Putin, Ławrow, Pieskow...

Są potrzebne.

Dobrze, że to już za nami i aby się nie powtórzyły.

Trzeba je oswajać i demitologizować.

Są śmieszni.

Wiecznie żywe.

Myślę, że o demonach należy pamiętać.

Moja młodość :)

Wciąż w naszej świadomości są i rodzą się następcy.

Nie podobają się.

Wielu należy pamiętać, innych po prostu zapomnieć.

Należy o nich pamiętać ku przestrodze, ale nie demonizować przeszłości.

Nie mam zdania.

Mogą odejść.

Byli, istnieją. Mam z nimi kontakt.

Nazbyt wcześnie na takie kreacje w tym miejscu W TYM STYLU!

Takich już nie ma. Dawno odeszły.

Myślę, że to nie powinno zniknąć. Bo to przecież historia tego miasta.

Wciąż nas prześladują – zapomnijmy.

## MEDIA O FONTANNIE PRZYSZŁOŚCI

**Pomnik sikającego Lenina, który stanął w krakowskiej Nowej Hucie, podzielił nie tylko mieszkańców i polityków Krakowa, ale też zagraniczną prasę. W rosyjskich gazetach możemy przeczytać, że instalacja to „kpi-  
na z rewolucji październikowej”, ukraińska uważa pomnik za „dobry żart”, a zachodnia docenia walory artystyczne neonowego Lenina.**

Instalacja nazwana „Fontanną Przyszłości” zrobiła sporo zamieszania, nie tylko w Krakowie. Jak pisaliśmy na TVN24.pl, radni PiS grozili twórcom pomnika sądem, ponieważ ich zdaniem „sikający Lenin mógł zarażać komunizmem”. Zupełnie odmiennego zdania byli twórcy i organizatorzy festiwalu, którzy utrzymywali, że Lenin ma charakter prześmiewczy i powinien „oddemonizować Nową Hutę”.

### Rosja obrażona, Ukraina rozbawiona

Podobny podział panuje w zagranicznych mediach, które rozpisują się na temat małej figurki z placu Centralnego. – To kpina z Rewolucji Październikowej – pisze rosyjski portal lenta.ru, którego zdaniem figurka upokarza Lenina. I zauważa, że to właśnie dzięki decyzjom władz komunistycznych powstała Nowa Huta.

Ukraińców instalacja rozbawiła. – Zabawne odwołanie do przeszłości – piszą na portalu tsn.ua.

## Debaty i kontrowersje

Zachodnie media doceniły walory artystyczne instalacji. – Instalacja ma na celu wspieranie debaty na temat tego, co powinno znajdować się w mieście – pisze brytyjski „The Independent”. Dziennik również odwołuje się do historii. Skupia się jednak głównie na tym momencie, kiedy w podkrakowskiej wtedy dzielnicy postawiono gigantyczny pomnik Lenina, który szybko został znienawidzony przez mieszkańców.

Instalację podobnie ocenia „The Daily Telegraph”, który dopatruje się dużego potencjału artystycznego figurki i podkreśla, że to właśnie w Nowej Hucie odbywały się strajki przeciw władzom PRL.

Obecność fluorescencyjnej rzeźby zauważyły też media w innych krajach. Jej obecność odnotowano m.in. na Litwie, Białorusi, w Gruzji i Armenii.

## „Prześmiewczy gadżet” teraz w Łazni

Miniaturowa rzeźba Lenina stała na placu Centralnym podczas trwającego ArtBoom Festival. „Fontanna Przyszłości” – jak nazwali ją twórcy – wykonana została przez Małgorzatę i Bartosza Szydłowskich.

— W żadnym razie nie chcieliśmy przywoływać duchów komunizmu – wyjaśnia Małgorzata Gołębiewska, dyrektor ArtBoom Festival. W jej opinii eksponowanie Lenina to happening. — To taki prześmiewczy gadżet – uważa dyrektor ArtBoomu.

Lenin został już zdjęty z placu Centralnego i przeniesiony do teatru Łaznia Nowa. Zmiana lokalizacji rzeźby to wynik wcześniejszych ustaleń z miastem. — Mieliśmy ściśle ustalone dni na prezentowanie Lenina – podsumowuje Gołębiewska.

[www.tvn24.pl](http://www.tvn24.pl), 16 czerwca 2014

## ARTYSTYCZNE INTERWENCJE W PRZESTRZEŃ MIEJSKĄ

### Bruce Lee w Mostarze

W 2003 roku, w wyniszczonym wojną domową, podzielonym między Bośniaków i Chorwatów oraz wciąż nadzorowanym przez międzynarodowe siły pokojowe Mostarze, narodził się pomysł postawienia pomnika Bruce’a Lee. Miejsce narodowych bohaterów Bośni i Hercegowiny, którzy mogli tylko pogłębić istniejące w Mostarze etniczne, religijne i narodowe podziały, zajął bohater kultury popularnej, chińsko-amerykański aktor symbolizujący walkę o lepszy, bardziej sprawiedliwy świat. Pomnik przedstawiać miał naturalnych rozmiarów postać Bruce’a Lee, odlaną w brązie i ustawioną wprost na ulicy, na niewielkim cokole z podpisem „Bruce’owi Lee 1940–1973 – Mostar”<sup>1</sup>.

Kiedy dwa lata później, w listopadzie 2005 roku, odslaniano pomnik Bruce’a Lee, a informację o tym wydarzeniu zamieszczono w Internecie w wersji anglojęzycznej, wszystkie główne stacje telewizyjne, z CNN i BBC włącznie, poinformowały swoich widzów o tym, że mieszkańcy Mostaru wzniesli pomnik legendzie kina akcji, Bruce’owi Lee, wyprzedzając o kilka dni Hongkong, gdzie w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin aktora stanął podobny pomnik. Co ciekawe, światowe media nie podały tej informacji w tonacji zabawowej, jako pomysłu, który zrodził się w głowach fanatycznych zwolenników kung-fu, lecz potraktowały ją jako wyraz głębszych problemów związanych z poszukiwaniem własnej tożsamości przez mieszkańców byłej Jugosławii. Mostar był

<sup>1</sup> Por. M. Grzanic, *The Bruce Lee Monument in Mostar. A Discussion with Dunja Blazević, Nebojša Jovanović, Nenad Malešević, Bojana Pejić, Nino Raspudic and Šefik Seki Tatlić*, w: *Leap into City*, red. K. Klingan, I. Kappert, Cologne 2006.

dla tych problemów dobrym, a nawet modelowym przykładem. Miasto, podzielone po zakończeniu działań wojennych na zachodnią, chorwacką część i część wschodnią, bośniacką, podlegało intensywnemu procesowi znakowania, symbolicznego zawłaszczania przestrzeni miejskiej. Chorwaci podkreślali wszystkie katolickie i austriackie elementy przestrzeni miejskiej, dowodząc, że Mostar zawsze był częścią zachodniej, chrześcijańskiej kultury; Bośniacy przeciwnie, wydobywali islamską, orientalną przeszłość miasta. Każda ze stron chciała narzucić miastu własną ideologiczną szatę<sup>2</sup>. Odbudowa miasta po wojennych zniszczeniach tylko ten proces zintensyfikowała, obie strony dążyły bowiem do przywrócenia miastu jego prawdziwego, czyli dawnego oblicza. Pomnik Bruce'a Lee miał być próbą wyrwania się z tej manichejskiej dialektyki – jeśli coś było katolickie, to było od razu antyislamskie, i odwrotnie – a jednocześnie próbą przywrócenia przestrzeni miejskiej zwykłym mieszkańcom. Nie chcieli się oni angażować w spór o prawdziwe oblicze miasta, lecz – jak przystało na południowców – spędzać wolny czas w otwartej, publicznej przestrzeni, gdyż Mostar jest jednym z najcieplejszych i najbardziej nasłonecznionych miast byłej Jugosławii. Pomnik Bruce'a Lee pomyślany był jako gest sprzeciwu wobec etnicznych konfliktów, a przywołanie bohatera dzieciństwa miało przypominać zwaśnionym stronom o tym, co wspólne, co łączy, a nie dzieli – pozostaniemy Bośniakami, Chorwatami, Serbami, ale jest coś, co nas łączy, tym czymś jest bohater naszego dzieciństwa, Bruce Lee.

Bojana Pejić, znana serbska krytyczka, mieszkająca i pracująca w Berlinie, popierając ideę pomnika Bruce'a Lee w Mostarze, wysunęła jedno ciekawe zastrzeżenie. Szkoda, powiada Pejić, że idea pomnika nie wyszła od artysty (chorwacki rzeźbiarz Ivan Fijolić był tylko wykonawcą rzeźby)<sup>3</sup>. Jakie to ma znaczenie i dlaczego jest takie ważne? Przede wszystkim dlatego, że mielibyśmy do czynienia z artystycznym projektem w przestrzeni publicznej (*artist public project*), a to przenosiłoby dyskusję w inny wymiar – wymiar artystyczny, jak w wypadku *Palmy* (2002) czy *Dotleniacza* (2007) Joanny Rajkowskiej. Co oznacza przeniesienie dyskusji w wymiar artystyczny? Po pierwsze, przedmiotem dyskusji staje się sama idea pomnika, a po drugie – umożliwia to wprowadzenie do dyskusji rozmaitych artystycznych referencji,

2 Na temat ideologicznej szaty, por. F. Zieliński, *Szata ideologiczna miasta – architektura i strój, w: Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007.

3 M. Grzinić, *The Bruce Lee Monument in Mostar...*, s. 284.

wybiegających daleko poza tematykę pomnika. Pejić przywołuje cykl obrazów grupy Art & Language *Portret W.I. Lenina w czapce w stylu Jacksona Pollocka* (1980) i proponuje spojrzeć na mostarski projekt jak na pomnik Bruce'a Lee w stylu Lenina, a więc jak na głos w dyskusji na temat pomników i tego, co one rzeczywiście, w głębokim, psychoanalitycznym sensie wyrażają. Można oczywiście powiedzieć, że takie projekty, których autorami nie są artyści, mogą być w ten sposób odczytywane. To zapewne prawda, ale komitety działające na rzecz umieszczenia jakiegoś znaku w przestrzeni publicznej, bez względu na to, czy chodzi o pomnik ofiar zbrodni katyńskiej, pomnik pomordowanych na Wołyniu czy figurę siedzącego na ławeczce Juliana Tuwima<sup>4</sup>, nie są takimi odczytaniem zachwycone, celem jest bowiem zawsze wprowadzenie w miejski pejzaż jakiegoś konkretnego przekazu. To prowadzi nas do kwestii zasadniczej, do pytania o rolę działań artystycznych w przestrzeni publicznej. Jaka jest rola artysty i na czym polega artystyczna interwencja w przestrzeń miejską? Czym różni się taka interwencja od innych, nieartystycznych interwencji w przestrzeń miejską? [...]

## Sztuka publiczna

Miwon Kwon, opisując zmiany poglądów na tak zwaną sztukę publiczną w Stanach Zjednoczonych, wyróżnia trzy podejścia, w których widzi trzy paradygmatyczne sposoby myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej<sup>5</sup>.

Pierwsze podejście, dominujące w latach sześćdziesiątych, Kwon określa jako sztukę w miejscach publicznych – *art in public places*. Była to sztuka, głównie rzeźba, modernistyczna umieszczana w zewnętrznej, otwartej przestrzeni miast. Prace te służyły celom estetycznym, ozdobnym, wzbogacaniu i uatrakcyjnianiu przestrzeni publicznej, a jednocześnie popularyzowaniu sztuki nowoczesnej i nowoczesnej wrażliwości wśród szerokiej, niezainteresowanej sztuką publiczności. Była to tak zwana sztuka publiczna (*public art*),

4 Rzeźba Tuwima miała zapoczątkować galerię wielkich łodzian, których figury miały stanąć na głównej ulicy miasta, ulicy Piotrkowskiej. [...]

5 M. Kwon, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities* (1997); <http://www.art-omma.org>. Por. również: M. Kwon, *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge Mass. 2002.

wypierająca dawne pomniki. Tak pojmowana sztuka publiczna była bardzo często zwykłą pracownianą rzeźbą, powiększoną i odlaną w bardziej trwałym materiale, przeniesioną w przestrzeń miejską, jak we włoskim Spoleto, gdzie latem 1962 roku wystawiono prawie 100 rzeźb wybitnych współczesnych rzeźbiarzy, od klasyków, Hansa Arpa, Alexandra Caldera i Henry'ego Moore'a, po Kennetha Armitage'a, Lynn Chadwick, Eduardo Childe, Lucio Fontanę, Arnalda Pomodoro i Marino Marinię<sup>6</sup>. Podobny cel miały trzy pierwsze edycje elbląskiego Biennale Form Przestrzennych (1965, 1967, 1969) – tu również celem było umieszczenie w przestrzeni miejskiej rzeźb zaprojektowanych przez czołówkę polskich artystów nowoczesnych, a wykonanych przez pracowników Zakładów Mechanicznych Zamech. „Zrealizowane prace stworzyły otwartą galerię form związanych z miejskim otoczeniem” – pisała Bożena Kowalska<sup>7</sup>. Miejsce ideologii, której nośnikiem jest każdy pomnik, zając miały wartości czysto artystyczne, jak w *La Grand Vitesse* (1969) Alexandra Caldera. Z drugiej strony, nowo projektowane pomniki w coraz mniejszym stopniu miały być nośnikiem ideologicznej wizji, a w coraz większym przypominać rzeźbę publiczną, jak *The Vietnam Veterans Memorial* (1982) autorstwa Mayi Lin w Waszyngtonie<sup>8</sup>.

Drugi paradygmat określa Kwon jako *art as public space* – sztuka jako przestrzeń publiczna. To podejście kładzie większy nacisk na wybór miejsca, w którym usytuowana ma zostać praca. Miejsce nie jest już tylko przestrzenią ekspozycyjną, neutralną wobec prezentowanej rzeźby; zaczyna odgrywać coraz większą, coraz bardziej aktywną rolę. Artysta bierze pod uwagę miejsce i dopasowuje swoją pracę do wybranego miejsca, które staje się jej integralną częścią. Można tu mówić o *site-specific works*, pracach dopasowanych do społecznego i historycznego kontekstu miejsca. Artysta nie kończy swojej pracy z chwilą zaprojektowania rzeźby w pracowni, lecz podejmuje dialog z socjo-historycznymi

6 Por. W. Grasskamp, *Art in the City – An Italian-German Tale*, w: *Public Art*, red. F. Matzner, Ostfildern-Ruit 2004.

7 B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 132. Wśród prac zrealizowanych na pierwszym Biennale w 1965 roku znalazły się realizacje Zbigniewa Dłubaka, Zbigniewa Gostomskiego, Lecha Kunki, Kajetana Sosnowskiego, Henryka Stażewskiego.

8 Proces zastępowania pomników rzeźbą publiczną rozpoczął się, przynajmniej w zachodnim świecie, twierdzi Robert Barstow, w latach pięćdziesiątych, wraz z oficjalną, a więc ideologiczną akceptacją sztuki nowoczesnej. Por. R. Barstow, *Butler's Competition Project for a Monument to „The Unknown Politics Prisoner”*, *Abstraction and Cold War Politics*, „Art History” 1989, December [polski przekład: Rocznik „Rzeźba Polska” 1989, Orońsko 1989].

wymiarami i kulturową pamięcią miejsca. Możemy tu mówić nie tyle o rzeźbie w przestrzeni publicznej, co o projekcie publicznym realizowanym przez artystę we współpracy z różnymi miejskimi partnerami, architektami, projektantami, administracją, czego efektem jest końcowe dzieło. Przykładem takiego podejścia jest projekt Mary Jane Jacob *Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston* (1991) z udziałem 19 zaproszonych artystów. Tak rozumiana sztuka publiczna nie rozszerza przestrzeni muzealnej poza granice muzeum, lecz stara się zerwać z pojęciem przestrzeni muzealnej, podsuwając nowe kryteria oceny i wartościowania proponowanych przez artystę projektów.

Trzecim paradygmatem jest *art in the public interest*, sztuka realizowana w interesie publicznym, a więc w interesie różnych zamieszkujących miasto grup. Prace zaliczane do tej kategorii przybierają często nietrwałą, interwencyjną postać i służą upublicznieniu problemów ważnych dla codziennego życia mieszkańców. Artysta staje się tu pośrednikiem, pozwalającym w atrakcyjnej i przyciągającej uwagę formie wyrazić problemy, z którymi borykają się grupy marginalizowane, upośledzone, pozbawione prawa głosu w publicznym dyskursie, bezdomni, bezrobotni, imigranci, maltretowane kobiety, narcomanki, prostytutki, więźniowie itd.

Schemat Miwon Kwon nie jest oryginalny, łatwo odnaleźć podobny schemat u Suzanne Lacy. Kwon odwołuje się zresztą do tekstu Lacy<sup>9</sup>, utożsamiając *art in the public interest* z *new genre public art*. Można zatem powiedzieć, że jest to wypracowany na gruncie amerykańskim i akceptowany przez amerykańskich badaczy (badaczki) schemat ewolucji myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej, pokazujący zarazem, jak ściśle przemiany sztuki publicznej wiążą się ze zmianą myślenia o praktyce artystycznej: przejściem od problemów estetycznych do problemów społecznych, od sztuki jako obiektu do sztuki jako procesu czy zdarzenia, od trwałej instalacji do czasowej interwencji, od prymatu produkcji jako źródła znaczeń dzieła do prymatu recepcji, od autonomii autora do współpracy z różnymi grupami społecznymi<sup>10</sup>. Znakomitym potwierdzeniem opisywanej przez Kwon

9 Lacy posługuje się triadą: *public art, site-specific art i new genre public art*. Por. S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, w: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, red. S. Lacy, Seattle 1995.

10 M. Kwon, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities...*



ewolucji jest twórczość Krzysztofa Wodiczki, jego monumentalne projekcje, „mówiące pomniki”, od projekcji na budynku ambasady RPA w Londynie (1985) po projekcję na budynku Centrum Kultury w Tijuanie (2001)<sup>11</sup>. [...]

## Fundatorzy dyskursywności

Obraz miasta tworzą różne podmioty, od władz miejskich i wyspecjalizowanych agencji zajmujących się promocją miasta (jak Drezden Tourismus GmbH) po zwykłych mieszkańców. Czym wyróżniają się na tym tle interwencje artystów? Co różni interwencje artystów od interwencji nieartystów? Powracamy w ten sposób do pytania Bojany Pejić; dlaczego miało dla niej takie znaczenie, aby projekt pomnika Bruce'a Lee w Mostarze był projektem artysty?

Artyści mogą pełnić – i pełnią – różne funkcje. Mogą być wykonawcami lub współtwórcami prowadzonej przez miasto polityki, mogą uczestniczyć w organizowanych przez miasto konkursach lub być zapraszani przez miasto do realizowania swoich projektów w miejskiej przestrzeni. Mogą negocjować z władzami miasta swoje wizje artystyczne lub przeciwstawiać się oficjalnej polityce miasta swoimi subwersyjnymi projektami. „Artyści zachodni bardzo dobrze znają swoje miejsce i swoją rolę w społeczeństwie, a także swoich «wrogów», a tutaj, w Europie Wschodniej, wszystko pozostaje nieokreślone. Artyści nie wiedzą, jakie jest ich miejsce w społeczeństwie, a jednocześnie utracili to, co kiedyś posiadali” – powiada bułgarska kuratorka Iara Boubnova<sup>12</sup>. Sytuacja nie jest taka prosta. Artysta, który nie jest wykonawcą konkretnego zamówienia społecznego, nigdy nie wie, jakie jest jego miejsce w społeczeństwie, a nawet jeśli pracuje na zamówienie, to i tak nie może przewidzieć, jak jego projekt zostanie przyjęty, jaką wywoła reakcję i czy w ogóle zostanie

- 11 „W latach dziewięćdziesiątych zacząłem stosować w moich projektach technologię wideo. Nabrały one charakteru narracyjnego i coraz bardziej opierały się na współpracy. Od tego czasu moja praca łączy się nie tylko z ideą interwencji w przestrzeń publiczną, ale także z koncepcją Obcego, Świadectwa, Pomnika, Cierpienia, Uzdrawienia i tego, co Chantal Mouffe nazywa «agonistyczną demokracją», a Michael Foucault określał jako «mowę nieustraszoną», przywołując greckie pojęcie *parrhesia*”. K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, w: *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, s. 35.
- 12 R. Bittber, *Capital Cityscapes. A discussion with Iara Boubnova, Luchezar Boyadjiev, Ivailo Ditchew, Alexander Kiossev, Christiane Mennicke and Milla Mineva*, w: *Leap into City*, red. K. Klingan, I. Kappert, Cologne 2006, s. 150.

zaakceptowany. Każdy artysta szuka swojego miejsca w społeczeństwie, nikt go bowiem nie upoważnił do reprezentowania społeczeństwa ani jakiegokolwiek jego części. Artysta może narzucać innym swoją własną, osobistą wizję lub podporządkować się społecznym oczekiwaniom. Z reguły jego działalność sytuuje się gdzieś pośrodku. Ale istnieje inna możliwość i tę możliwość ma na myśli Bojana Pejić – artysta może być fundatorem dyskursywności (*founder of discursivity*). Pojęcie to przed wielu laty wprowadził Michel Foucault na określenie tych autorów, którzy tworzą coś więcej niż własny tekst<sup>13</sup>. Fundatorzy dyskursywności, pisał Foucault, stwarzają innym możliwość wypowiedzenia się. To ich odróżnia od klasycznych autorów, autorów powieści, obrazów, rzeźb, pomników, a także od założycieli nowych szkół czy kierunków artystycznych, których dzieła stają się wzorem do naśladowania czy rozwijania przez uczniów i następców. Dla Foucaulta wzorcowym przykładem fundatorów dyskursu są Marks i Freud dlatego, że wprowadzili pewne pojęcia, idee, koncepcje, które mogły zostać wykorzystane przez różnych autorów i zaaplikowane do różnych obszarów wiedzy. Działalność artysty w przestrzeni miejskiej polega na czymś podobnym; na inicjowaniu dyskusji na tematy, które do tej pory nie były przedmiotem publicznego dyskursu, oraz podsuwaniu pojęć, koncepcji, idei, które taką dyskusję mogą ułatwiać.

Artysta uczestniczy w grze o miasto, współtworzy obraz miasta, zabierając głos w sprawach publicznych. Działa w przestrzeni oznakowanej, wypełnionej znaczeniami, ale nie poprzestaje na wprowadzeniu w tę przestrzeń kolejnego znaku, jego celem jest rozbudzenie dyskusji. Jego artystyczna odpowiedzialność (*responsibility*) polega na umiejętnej odpowiedzi (*response ability*) na wypełniające miejską przestrzeń znaki<sup>14</sup>. [...]

Grzegorz Dziamski, *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską, w: Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. 285–288, 290–293, 304–306.

- 13 M. Foucault, *What is an Author?* (1971), w: *The Foucault Reader*, red. P. Rabinow, New York 1984, s. 114–116.
- 14 K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, w: *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu...*, s. 37.



# QUO VADIS WG HENRYKA SIENKIEWICZA

Premiera: 24.10.2014

Produkcja: Teatr Łaźnia Nowa i Teatr Powszechny im. Z. Hübnera

Adaptacja i reżyseria: Rafał Rutkowski

Opieka reżyserska: Bartosz Szydlowski

Scenografia: Małgorzata Szydlowska

Muzyka: Wiktor Stokowski

Teksty piosenek: Adam Krawczuk,  
Marcin Perchuć, Rafał Rutkowski

Obsada: Adam Krawczuk, Marcin Perchuć,  
Rafał Rutkowski, Maciej Wierzbicki

**QUO VADIS WG HENRYKA SIENKIEWICZA** aktorów Teatru Montownia to dowcipno-ironiczna interpretacja Sienkiewiczowskiego dzieła, w której na plan pierwszy wysuwają się kwestie wiary, polskiego katolicyzmu i tolerancji religijnej. W spektaklu montowniacy przewrotnie zwracają się ku korzeniom komediowej sztuki dramatycznej – starogreckiej komedii attyckiej, czerpią również z tradycji teatru elżbietańskiego. W scenicznej ramie „teatru w teatrze”, przy dźwiękach muzyki granej na żywo, w otoczeniu scenografii skromnej, lecz nabrzmiałej znaczeniem, warszawscy aktorzy wcielają się w kultowe Sienkiewiczowskie postacie znane publiczności z lektury i kina (również żeńskie), śpiewają i tańczą, bawią i prowokują dwuznacznymi pozami, minami, gestami.



Rafał Rutkowski. *Quo vadis wg Henryka Sienkiewicza*, reż. Rafał Rutkowski. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. B. Siedlik

## FRAGMENTY SCENARIUSZA



Adam Krawczuk, Rafał Rutkowski, Maciej Wierzbicki. *Quo vadis wg Henryka Sienkiewicza*, reż. Rafał Rutkowski. Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. B. Siedlik

### PROLOG

Szanowni Państwo, Przyjaciele Teatru! Za chwilę zaproponujemy wam sztukę trudną, skomplikowaną w odbiorze, wymagającą od widza maksimum skupienia i wyobraźni. Inscenizacja nasza oparta będzie bowiem o formułę teatru ubogiego z elementami śpiewogry! Dlaczego teatr ubogi – zapytacie? Aby powrócić w sztuce do korzeni, do początków, do pramatki. Dlatego (tak jak w teatrze greckim, a także sprzeciwiając się wszechobecnej goliźnie, seksualności w przestrzeni publicznej) wszystkie role odegrają mężczyźni. Dlaczego śpiewogra – zapytacie? Aby ułatwić odbiór sztuki ludziom młodym, przemówić ich językiem i ubogacić ich edukację!

Przyjaciele Teatru. Nie bez powodu na premierę naszej sztuki wybraliśmy to miejsce. Uciekając z Warszawy przeżartej komercją, pustką i brakiem wartości, znaleźliśmy bezpieczną przystań w Krakowie. Mieście poezji, inteligencji i niekończących się rozmów o sztuce i życiu aż do zamknięcia ostatniej knajpy! Dlatego tu w Krakowie, mieście noblistów i tenisa, chcemy naszą sztuką powrócić do wartości zasypanych przez cynizm, obojętność i pieniądze! Czas znowu zacząć zadawać ważne pytania: Kim jesteśmy, skąd przychodzimy, a przede wszystkim dokąd idziemy.



\*

#### DOKĄD IDZIEMY

Where are we going my friend?  
To pytanie dziś  
Wplećmy w życie ten trend  
Niech kielkuje ta myśl

Kuda my idiom druzja?  
Zastanówmy się tu  
Spytaj ty, spytam ja  
Zapytajmy we dwóch!

Dokąd idziesz człowieku?  
I gdzie drogi twej kres?  
Blisko iść czy daleko  
Kto ma mieć GPS!

Iść indywidualnie,  
Stadnie, grzecznie czy pod włos,  
Pytanie brzmi banalnie  
Lecz śpiewajmy je w głos!

Quo vadis, quo vadis, quo vadis...

\*

#### PIOSENKA NERONA

Deus, deus, kosmateus,  
Trele mele bomba,  
Zagram dzisiaj na fujarce,  
Że Jowisz to trąba  
Deo, deo, riki tiki  
Hocki, klocki lego  
Zdradzę wszystkim mały sekret  
Jowisz ma małego!

(ref.) Bo ja jestem proszę państwa zajebisty  
I nic na to moi mili nie poradzę  
Będziecie mnie uwielbiać wszyscy  
Bo ja mam proszę państwa władzę  
Ja waszego życia jestem reżyserem  
I gdzie zechcę was obsadzę  
Mogę zrobić cię mocarzem lub frajerem  
Bo ja mam proszę państwa władzę.

\*

#### PIOSENKA PIERWSZYCH CHRZEŚCIJAN

Jesteśmy prześladowani,  
Kryjemy się jak szczury,  
Lecz Bracia nie traćcie ducha,  
Gdyż wiara przenosi góry.

Choć teraz się ukrywamy,  
I traktują nas offowo,  
Miałem dziś wizję kochani  
Która wygląda różowo!

Bracie Emilu....

Wiem, że będzie przepięknie za dwa tysiące lat  
Będziemy żyć w pokoju, przyjazny będzie świat,  
Religia będzie w szkołach, kościoły w każdej gminie  
Chrystusa pomnik w Rio, pomnik w Świebodzinie.

Widzę przyszłość wspaniałą, więc zaufajcie mi,  
W Licheniu bazylika, Watykan złotem lśni  
Na samochodach widzę naklejki z rybami  
I wszyscy uśmiechnięci, tak będzie kochani!  
Na samochodach widzę naklejki z rybami  
I wszyscy uśmiechnięci, tak będzie kochani!

Na samochodach widzę naklejki z rybami  
I wszyscy uśmiechnięci, tak będzie kochani!

Kubki z rybami  
Naklejki z rybami  
Ryby z rybami...  
Tak będzie kochani

\*

#### PIOSENA LIGII

Co się ze mną stanie  
Czuję pożądanie  
Brak mi oddechu  
Skłaniam się do grzechu

\*

#### PIOSENKA URSUSA

Jestem Ursus wyśpiewam tę piosenkę całą  
Dla tych co mają za mało!  
Sfrustrowanych, zagubionych być może ośmielę  
Bo naprawdę mają źle, ci co mają za wiele!

Moi kumple w przedszkolu bawili się w kałuży  
Ja nie mogłem, bo byłem za duży.  
Edukację za szybko przed maturą zakończyłem  
Na studniówce za dużo wypilem.  
A to wszystko pewnie przez nieszczęścia faktor  
Bo dali mi na imię jak traktor.

Za duży, za duży to fakt  
Za duży, za duży o tak  
Za duży, za duży o nie!  
Za duży, za duży o yeah!

Kończę śpiewać moje smutki  
Ten statyw jest dla mnie za krótki!

\*

#### PIOSENKA LWA

Moi rodzice na sawannie,  
Uprawiali seks nieustannie,  
Kochali się wszędzie „jak leci“  
Bo bardzo chcieli mieć dzieci.  
Niestety matka natura,  
Czasami bywa ponura,  
Zrobiła żarcik niegodny  
Mój ojciec został bezpłodny!

Ref. Ja jestem z in vitro lew,  
Co skacze pośród drzew,  
Wesoło hop sasa  
Znacie takiego lwa?  
Ja jestem z in vitro lew,  
Mierzi mnie przemoc i krew  
Nie zjem was rzecz oczywista  
Bo jestem weganin buddysta!







## O ŚMIECHU

Czym innym jest zdolność do śmiechu, czym innym poczucie humoru. Zdolność do śmiechu jest powszechną i wyróżniającą cechą człowieka, o czym starożytni wiedzieli, o czym także Rebelais pisał. Poczucie humoru natomiast jest rzadkie, zakłada bowiem umiejętność osiągnięcia przez człowieka dystansu względem samego siebie, dystansu ironicznego. Każdy potrafi opowiadać zasłyszane kawały lub śmiać się z cudzych niepowodzeń, ale tylko nieliczni umieją się zdobyć na samoironię, co wymaga zarówno inteligencji, jak pewnej dyscypliny emocji; jakoż na pięćdziesięciu nadętych zdarza się jeden z poczuciem humoru, taki, co nie tylko, jak każdy, śmiać się potrafi, ale z samego siebie potrafi się śmiać. [...]

Zwierzęta pewnie nie potrzebują humoru, bo ich reakcje na niebezpieczeństwo są sterowane przez instynkt, ale ludzie wiedzą, że jest dystans między sytuacją a ich reakcjami, i jeśli sytuacja nie wpędza ich w całkowitą panikę, gdzie żaden namysł nie jest już możliwy, oswajają niebezpieczeństwo, czyniąc je śmiesznym. Śmiech jest więc bardzo dobrym wynalazkiem natury czy Pana Boga (bo Bóg, przynajmniej wedle Talmudu, ma poczucie humoru), jako że świat nie jest naprawdę nam przyjazny, lecz raczej wrogi, trzeba więc wrogość jego stępić humorem.

Leszek Kołakowski, *Mini-wykłady o maxi-sprawach*, Znak, Kraków 2000, s. 30, 36–37.

# FESTIWAL UCZUĆ URAŻONYCH

8.11. 2014

Czytanie sceniczne sztuki *Bydło* Przemysława Jurka  
**reż.** Jarosław Wójtowicz

W poszukiwaniu alternatyw.  
Rozmowa z Krystyną Duniec i Joanną Krakowską  
**Prowadząca:** Agata Dąbek

*Goła baba* **reż.** Agnieszka Glińska

Rozmowa z Joanną Szczepkowską  
**Prowadząca:** Joanna Krakowska

9.11.2014

*Gatunki chronione*  
**reż.** Anu Czerwiński, Rafał Urbacki

Rozmowa z twórcami i wykonawcami spektaklu  
**Prowadząca:** Agata Dąbek

Trening political body  
**Prowadzący:** Rafał Urbacki

Ciało w teatrze.  
Wykład performatywny Grzegorza Stępniaaka

Rozmowa o ciele z Radosławem Krzyżowskim  
i Krzysztofem Zarzeckim  
**Prowadzący:** Grzegorz Stępniaak

Występ zespołu Heartbreakers

## (FUU)

22.11. 2014

Czytanie sceniczne sztuki *Reduplikacja* Darii Kubisiak  
**reż.** Aśka Grochulska

Oswajanie „gender”.  
Rozmowa z Małgorzatą Sugierą, Ingą Iwasiów,  
i Agnieszką Gajewską  
**Prowadząca:** Agata Dąbek

23.11.2014

Czytanie sceniczne sztuki *Dziura* Jarosława Jakubowskiego  
**reż.** Justyna Kowalska

Teatr polski i jego publiczności.  
Rozmowa z Kaliną Zalewską, Jackiem Sieradzkim,  
Marcinem Kościelniakiem i Jarosławem Jakubowskim  
**Prowadząca:** Agata Dąbek

**FESTIWAL UCZUĆ URAŻONYCH (FUU)** to nowa inicjatywa Łaźni Nowej, która prowokowała do dyskusji na temat istotnych kwestii społecznych. Temat przewodni spektakli, dyskusji z udziałem zaproszonych gości oraz czytań scenicznych dramatów stanowiła polaryzacja i radykalizacja postaw społeczno-światopoglądowych w przestrzeni publicznej, która w ostatnim czasie odcisnęła piętno na polskim życiu teatralnym. (Wymownymi tego przykładami były: zakłócenie przez widzów spektaklu *Do Damaszku* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, przerwanie w tymże teatrze prób do *Nie-boskiej komedii* w reż. O. Friljicia oraz wycofanie z programu Festiwalu Malta w Poznaniu spektaklu *Golgota Picnic* w reż. R. Garcii, posądzanego o obrazę uczuć religijnych.)

Pierwszego dnia Festiwalu Uczuć Urażonych odbyło się czytanie sceniczne sztuki *Bydło* Przemysława Jurka w reż. Jarosława Wójtowicza. Sztuka ta jest jednym z nielicznych tekstów dla teatru, który ukazuje „wojnę polsko-polską” z perspektywy środowiska konserwatywnego, otwarcie krytykującego dyskurs lewicowy, silnie obecny w polskim teatrze. Jej publiczne czytanie uruchomiło rozmowę publiczności z Krystyną Duniec i Joanną Krakowską o obecnej kondycji społeczeństwa obywatelskiego: jego charakterze, mechanizmach działania, z uwzględnieniem polskiej historii. Pytano o możliwość społecznego porozumienia, a także o rolę teatru jako instytucji nie tylko odzwierciedlającej, ale również kształtującej i przekształcającej postawy społeczne.

Pierwszy dzień FUU zwińczył monodram *Goła baba* Joanny Szczepkowskiej, który stał się preludium do rozmowy aktorki z Joanną Krakowską na temat bezkompromisowości i nieustępliwości artystki w głoszeniu własnych poglądów. One stały się przyczyną wykluczenia Joanny Szczepkowskiej z warszawskiego środowiska artystycznego oraz jej poróżnienia z ruchami walczącymi o prawa mniejszości seksualnych.

Drugi dzień Festiwalu Uczuć Urażonych został poświęcony ciału – nagiemu, innemu, budzącemu kontrowersje w teatrze, stanowiącemu przedmiot częstych ataków widzów. Łaźniowa publiczność zobaczyła *Gatunki chronione*, performersko-filmowy projekt Anu Czerwińskiego i Rafała Urbackiego,

w którym osoby o alternatywnej motoryce prezentowały świat poprzez pryzmat własnych doświadczeń. Po rozmowie publiczności z uczestnikami projektu odbył się otwarty dla widzów pokaz treningu political body, w którym kandydaci na radnych w cielesno-ruchowej konfrontacji z osobami o alternatywnej motoryce próbowali przekonać do siebie publiczność. Po treningu Grzegorz Stępniać wygłosił wykład performatywny o nagim ciele w polskim teatrze i zaprosił do rozmowy aktorów rozbierających się na scenie – Radosława Krzyżowskiego i Krzysztofa Zarzeckiego. Drugi dzień festiwalowy zakończył pokaz zespołu chippendales – umowność ciała art, o której była mowa wcześniej, została zderzona z dosłownością ciała pop.

Dwa tygodnie później Festiwal Uczuć Urażonych dopełniły jeszcze dwa czytania dramatów i towarzyszące im dyskusje. Pierwszym tekstem zaprezentowanym łaźniowej publiczności była *Reduplikacja* Darii Kubisiak, sztuka unaoczniająca społeczny proces włączania kobiecej biografii w ramy normatywnego schematu kobiecości. Czytanie sceniczne *Reduplikacji* w reż. Aśki Grochulskiej stanowiło punkt wyjścia do dyskusji z zaproszonymi gośćmi: Małgorzatą Sugierą, Ingą Iwasiów i Agnieszką Gajewską na temat płci kulturowej, strategii konstruowania kobiecej tożsamości oraz ról społecznych kobiet we współczesnej polskiej rzeczywistości.

Drugą sztuką, z którą skonfrontowali się widzowie, była *Dziura* Jarosława Jakubowskiego – tekst ukazujący polską rzeczywistość jako pole walki między zwaśnionymi plemionami, stawiający pytanie o możliwość wyplątania się z matni toczącego się sporu. W warstwie tematycznej sztuka Jakubowskiego dotyczy wiary: prezentuje różne oblicza polskiego katolicyzmu i konfrontuje je z postawami lewicowymi. Czytanie *Dziury* uruchomiło rozmowę z zaproszonymi gośćmi – Jackiem Sieradzkim, Kaliną Zalewską i Marcinem Kościelniakiem – o powodach rozchodzenia się dróg polskiego teatru i szerego grona publiczności teatralnej (również twórców teatru).







## ROZCZAPIERZENI, SKANDALIŚCI I EDUKATORZY

W Polsce toczy się wojna kulturowa. Już nie spór i nie debata, jak w latach 90., nie awantura, jak w następnym dziesięcioleciu, ale wojna właśnie. Każda ze zwaśnionych stron ma nie tyle odrębną wizję historii, ile po prostu inną historię; nie tyle inny światopogląd, ile inny świat. Każdy z tych światów jest z perspektywy zamieszkujących go ludzi jedynym możliwym, każda opowieść o Polsce i polskości to ta jedyna prawdziwa. Ta druga Polska to ułuda, obłąd, pułapka, równia pochyła. W najlepszym razie – nieporozumienie wynikające z nieuctwa. Na tereny zamieszkane przez tamtych zapuszczamy się rzadko. Dziwnie u nich jest, dziwnie i obco, a my czujemy się tam nieswojo. Wie to każdy czytelnik tygodnika „Polityka”, któremu – z ciekawości, a może w poszukiwaniu mocnych wrażeń – zdarzyło się raz czy drugi sięgnąć po „Do Rzeczy” lub „wSieci”, każda czytelniczka „Wyborczej”, której przypadkiem wpadła w ręce „Gazeta Polska”. Czy wycieczki w przeciwnym kierunku dają podobne efekty? Nic pewnego nie mogę w tej sprawie napisać, bo od kilku lat nie ma już nikogo, kto zechciałby mi o tym opowiedzieć. Ostatnich znajomych z tamtej strony straciłam gdzieś w okolicach Smoleńska. Ja w ich mniemaniu stałam się współwinna mordu, oni zaś w moim – stracili kontakt z rzeczywistością.

Ta wojna ma coraz to nowe odsłony, niektóre spektakularne, wręcz teatralne. A niektóre... dzieją się w teatrze. W listopadzie 2013 roku kilkunastuosobowa grupa widzów zmusiła aktorów do przerwania spektaklu *Do Damaszku* Augusta Strindberga w reżyserii Jana Klaty, krzycząc: „Hańba!” i „Skandal!”. Słychać było gwizdy i obelgi, a ktoś z protestujących robił



zdjęcia jednej z aktorek, krzycząc: „Faustyno, ty kurwo, na zawsze zostaniesz w kadrze”. Chodziło – to ważne – o klasyczną sztukę wystawianą w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Powód protestów? „Zbyt odważne sceny erotyczne” – tak donoszą media, które jeszcze silą się na neutralność. Protestujący uważali, że Klata w roli dyrektora to „obraza dla moralności i ducha Narodowego Starego Teatru”. Można się domyślać, że tak naprawdę chodziło im nie tyle o teatr, co o Naród właśnie. Co zrobił Klata? Po prostu wyrzucił niesfornych widzów z teatru. Dwa tygodnie później dyrekcja Starego podjęła decyzję o przerwaniu prób do *Nie-Boskiej komedii* w reż. Olivera Frljicia. Część aktorów zdążyła już zrezygnować z udziału w spektaklu, a w oświadczeniu dyrekcji i pozostałych członków zespołu można przeczytać, że powodem są „zewnątrzne formy niechęci, wręcz nienawiści” wobec przedstawienia.

[...] na stronach „Dziennika Opinii” Krytyki Politycznej ukazał się felieton wybitnego reżysera teatralnego młodego pokolenia, Michała Zadara, który zestawia ciąg wydarzeń w Starym Teatrze ze spalaniem Tęczy Julity Wójcik przez uczestników Marszu Niepodległości i protestami przeciwko filmowi Jacka Markiewicza *Adoracja*, pokazywanemu w Centrum Sztuki Współczesnej.

Kluczowym elementem tych ataków – pisze Zadara – jest mianowicie to, że atakujący atakują dzieła, których przekaz jest dla nich niejasny. [...] Widzowie ci byli wściekli, że dzieje się coś, do czego oni nie mają dostępu. Krzycząc na aktorów, obciążali ich odpowiedzialnością za dzieło – nie wiedząc, że za treść i estetykę odpowiada reżyser, nie aktorzy, którzy odpowiadają tylko za wiarygodność ról. [...] podział na nowość/innowację i starość/tradycję jest tak bardzo nietrafiony: działając tak, jak działają, instytucje utwierdzają podziały istniejące w społeczeństwie, czyli są dogłębnie konserwatywne. Postępowa estetyka tylko przypomina wykluczonym, że nie rozumieją, co jest grane<sup>1</sup>.

Zadara uważa wszystkie te zmagania i protesty za dowód, że zwykłych ludzi interesuje polska sztuka nowoczesna, a jej prawdziwym problemem jest nie wrogość czy konserwatyzm, lecz brak kompetencji kulturowych masowego

1 M. Zadara, *Przemoc wokół kulturowa*, „Dziennik Opinii” Krytyki Politycznej, 4 marca 2014, [www.krytykapolityczna.pl/felietony/201404/przemocwokolkulturowa](http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/201404/przemocwokolkulturowa) (dostęp 10 marca 2014).

odbiorcy. Lekiem na całe zło byłaby więc edukacja. Czyżby? W ciągu kilku godzin pod tekstem pojawiła się seria ostrych w tonie komentarzy, zarzucających Zadarze paternalizm. Wyszło na to, że ludzie, którzy mają inne poglądy i wrażliwość, autor uważa za „mołoch”, zamiast zobaczyć w nich przeciwników politycznych. Na wojnie nie ma miejsca dla edukatorów. I chyba o coś więcej niż brak kompetencji kulturowych tutaj chodzi.

Zapewne jest ktoś bystry i utalentowany, kto robi szczegółowe notatki na podstawie opisów tych zdarzeń i ich analiz. Za kilka lat ten ktoś uporządkuje swoje archiwum i napisze o pęknięciu w polskiej kulturze zajmującą i barwną powieść. A może będzie to film lub dramat? Tak czy owak, trafi w nasze ręce dzieło wieloznaczne i wielowątkowe, a przy tym czytelne dla obu stron konfliktu, bo po bachtinowsku dialogiczne – opowieść popłynie z kilku nieprzystających do siebie, a jednak splecionych w jedną całość perspektyw. Będziemy to dzieło podziwiać i zadawać do czytania lub oglądania kolejnym pokoleniom uczniów, bo pozwoli im zrozumieć, co tu się właściwie stało.

Niestety, to wielkie dzieło, długo jeszcze nie powstanie. Póki co nie ma miejsca ponad pęknięciem. Nie ma takiej perspektywy, z której można zobaczyć całość sporu, a jeśli ktoś twierdzi, że w takim miejscu zasiada, to albo jest naiwny, albo kłamie. Dziś można pisać jedynie raporty z pola walki, siedząc w okopach. W najlepszym razie można zapuszczać się na tamte tereny, odwiedzać wroga w jego okopach, patrzeć na naszą stronę przez jego lornetkę, ale potem wracać, wracać prędko do swoich, opowiadać, jak było. [...]

Agnieszka Graff, *Rozczapierzeni, skandaliści i edukatorzy*, w: Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 5–7.





## DZIURA

### FRAGMENT

**DOBRY CZŁOWIEK:** Dobra, stop. Cisza! (*jest cicho*) Myślicie, że to koniec? Poklaszczemy i rozejdziemy się do domów? Nie ma lekko. Żarty się skończyły. Przecież to zakończenie nie trzyma się kupy. [...] Przecież redaktorek i wszystko, co sobą reprezentuje, nie zrezygnuje z walki z Ojcem Dyrektorem i jego imperium. Imperium! Słyszycie, jak to brzmi? To tak jakby imperium nazwać miasto z klocków lego. Jeśli to ma być imperium, to jak nazwać drugą stronę? Galaktyką? Bogiem? Co to w ogóle jest ta druga strona? Obóz postępu? Tolerancji? Otwartości? Wielokulturowości? To znaczy, że co? Że my niby nie nadążamy za światem? Ale dlaczego to my mamy za nim nadążać a nie on za nami? Więc co? Chcecie nas spacyfikować i trzymać w jakiejś bezpiecznej zagrodzie z tabliczką „uwaga, katoprawica”? A może w ogóle nas wytępić? Hitler przetał już szlaki, na pewno zachowały się plany superwydajnych krematoriów, Niemcy to przecież taki super przezorny naród. Ale my nie przestaniemy istnieć. Nasze dzieci też. I dzieci naszych dzieci. [...] Więc co zamierzacie z tym fantem zrobić? [...] Co zamierzacie z nami zrobić w waszym wydestylowanym z religii świecie? [...] Nasze całkowite wyginiecie nie jest w waszym interesie. Potrzebujecie nas, oczywiście w ograniczonym zakresie, oczywiście spacyfikowanych i słabych, ale potrzebujecie, żebyście mogli podtrzymać swoją wiarę w to, że jesteście po słusznej stronie. Każdy dog musi mieć swojego underdoga. Ale my istniejemy naprawdę. I chcemy być. Bez waszych zagród, wyrachowania i pseudotolerancji. Rozwalimy to estetyczne getto z pluszu, jakie nam szykujecie. Chcemy być wolni. Tej dziury już nic nie zasypie. [...]

Przecież jesteście tak wrażliwi na los wykluczonych. A my to co, niewykluczeni? Wykluczeni jak jasna cholera! Więc krzyczcie głośno, kiedy opluwani są starsi ludzie, którzy bronią krzyża. Są brzydcy i tak niemodnie ubrani? No cóż, nikt nie mówił, że oburzenie musi być ładne. Stawajcie w obronie ośmieszanych babć w beretach z włóczki. Niejedna z tych babć to twoja babcia postępowy przyjacielu. Ich codzienne modlitwy trzymają jeszcze jakoś w pionie ten cholerny świat. Walcie swoim oburzeniem między oczy, kiedy katolicy księża nazywani są „facetami w sukienkach” i kiedy są oskarżani zbiorowo o pedofilię, chociaż najwięcej przypadków pedofilii stwierdza się w waszej liberalnej szkole! Ryczcie na cały głos „jesteśmy wkurwieni”, kiedy antyklerykalna hołota moralnie odpowiedzialna za śmierć Staszka Dyjasa, Grzesia Przemyska, Jurka Popiełuszki i wielu bezimiennych bohaterów, zamiast od lat gnić w ziemi, a w najlepszym wypadku w więzieniu, prosto z telewizorów wchodzi buciurami do sejmu i w życie milionów uczciwych ludzi. Róbcie o tym przedstawienia, kręćcie filmy, piszcie książki, starajcie się na to o kasę od urzędników wszelkiego szczebla, bo od tego w końcu są, żeby finansować wasze oburzenie. Bo to są sprawy warte waszego protestu! Więc bierzcie kamienie, butelki z benzyną i co tam macie pod ręką, i ruszajcie na prawdziwego wroga. No body fucks with the Jesus! Nie? Jeśli nie, to całujcie nas w dupę. Chcecie wojny? Będziecie ją mieć.

[...]

**OJCIEC:** Wszystko pięknie, tylko kto to wszystko opisze?

**DOBRY CZŁOWIEK:** Autor.

**DOBRY LUDZIE:** Autor! Autor! Autor!

**AUTOR (z ostatniego rzędu):** Mnie tu nie ma. Ja się nie liczę. Ja tylko słucham reżysera, śmieci jego myślowe na szufelkę zbieram i do głowy swojej wrzucam. On jest mym pasterzem. Pewnie, że chciałbym dzieło swoje w rzeczywistości, w rzeczy samej zobaczyć, ale w rzeczy samej najbardziej zależy mi na honorarium.

**DOBRY CZŁOWIEK:** Czy jest tu reżyser? Reżyser!



Ewa Kolasinska, Andrzej Rozmus. Czytanie sceniczne sztuki *Dziura* Jarosława Jakubowskiego, reż. Justyna Kowalska. Festiwal Uczeń Urażonych, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

**DOBRY LUDZIE:** Reżyser! Reżyser! Reżyser!

**REŻYSER MILUSIŃSKI:** Mnie w to nie mieszajcie! Ja jestem poważnym, mainstreamowym reżyserem. Ja nie mogę się pod tym podpisać. Nie mogę pozwolić, że zamiast pod brzuszkiem drapać, będą mnie wytykać palcami, przemilczać moje przedstawienia, a najpewniej w ogóle angażować przestaną. Ja muszę mieć świadomość, że robię rzeczy ważne i dotykające, a tu nie wiem... naprawdę... jakieś to słabe i żaden poważny, mainstreamowy krytyk o tym nie napisze, że hit, a nie kit. Ja muszę czuć tu, o tu, pod brzuszkiem, takie silne mrowienie, bo inaczej nie czuję, że żyję. O nie, stanowczo nie biorę odpowiedzialności! Słyszycie, ja nie biorę za to odpowiedzialności!!! (*ucieka*)

Jarosław Jakubowski, *Dziura*, w: tegoż, *Generał i inne dramaty polityczne*, ADiT, Warszawa 2014, s. 233–237.



## TEATR POLSKI I JEGO PUBLICZNOŚCI

ROZMOWA Z KALINĄ ZALEWSKĄ, JACKIEM SIERADZKIM,  
MARCINEM KOŚCIELNIAKIEM I JAROSŁAWEM JAKUBOWSKIM

**AGATA DĄBEK:** Na początku chciałabym zadać pytanie autorowi *Dziury* Jarosławowi Jakubowskiemu. W kontekście naszych debat na Festiwalu Uczeń Urażonych o podziałach w polskim społeczeństwie zainteresowała mnie temat pana sztuki: polski katolicyzm i jego różne wydania. Jak widzieliśmy, w *Dziurze*, napisanej w 2012 roku, niezadowolona, ultrakatolicka część chóru, reprezentującego społeczeństwo na scenie, nie zgadza się z pojedynczym finałem utworu i otwarcie zachęca widzów do wojny. Nietrudno zauważyć analogię między tą sytuacją a choćby tegorocznymi wydarzeniami związanymi z odwołaniem spektaklu *Golgota Picnic* na Festiwalu Malta. Skąd ta intuicja w rozczytywaniu nastrojów społecznych?

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Nie nazywałbym tego intuicją, raczej czymś, co mnie dotyczy, czym ja sam żyję. Spór, który toczy się w *Dziurze*, nie skończył się, przeciwnie, nabiera nowych rumieńców, linie podziału przebiegają po coraz to nowych współrzędnych. Podział na tak zwany „obóz postępu” i tak zwaną „katoprawicę” staje się powoli anachroniczny, zaczynają się już nowe, np. katoprawica dzieli się na prawicę proputinowską i antyputinowską. Przy czym mnie, od samego sporu ideowego czy politycznego, bardziej interesują jego konsekwencje dla człowieka, ciekawi mnie, jak te ważne ideologiczne historie odbijają się w rodzinnej soczewce, w małej sytuacji domowej. Mam wrażenie, że to jest rzecz, o której nie czytamy w prasie, nie słyszymy w telewizji, media częstują nas jakimiś hasłowymi informacjami



o podziale społeczeństwa, ale tak naprawdę nie zastanawiamy się nad konsekwencjami tego podziału dla życia polskich rodzin. I sytuacja z *Golgota Picnic* jakoś potwierdziła moje przypuszczenia. Oczywiście, nie czuję się jakimś wróżbitą, temat jest aktualny cały czas.

**AGATA DĄBEK:** Temat jest aktualny, natomiast – jak przewrotnie pan pisze w zakończeniu sztuki – nieatrakcyjny dla polskiego teatru. Ciekawe, że mamy realny konflikt społeczny i mamy utwór uznanego dramaturga, traktujący o tym konflikcie, ale nikt go nie wystawia. Jak państwo myślą?

**JACEK SIERADZKI:** Pytanie padło, co myślimy o tym temacie, ale o którym? Bo z tego, co zostało powiedziane, przynajmniej pięć kwestii już się znajdzie. Nie sądzę, żebyśmy dali radę w jednej dyskusji pomieścić sprawę spektaklu *Golgota Picnic*, sprawę Radia Maryja, sprawę podziałów politycznych, podziałów w rodzinie i na dodatek omówić kwestie repertuarowe. Mam pewne kłopoty z określeniem nawet bezpośredniego przedmiotu tej rozmowy, ponieważ tak się składa, że znam kilka *Dziur* Jarosława Jakubowskiego. Ta wersja, którą dzisiaj usłyszałem, jest już trzecia. Pierwsza była w gruncie rzeczy komedią satyryczną, w wielu miejscach bardzo celną i dowcipną o odwiertach, które wykonuje ojciec Rydzyk, o akcji gazety przeciwko niemu; oczywiście ani zakonnik, ani gazeta nie zostali w sztuce nazwani wprost. Jeśli by chciałem mówić o podziałach w polskim społeczeństwie i o plemienności – bo takiego słowa użyła pani w zaproszeniu – to pewnie tamta wersja byłaby lepsza. Potem pan Jarosław dołożył całą sprawę ojca, którego wcześniej nie było, zainteresował go rytuał rodzinny i sztuka odjechała w rejony bliższe jednostkowej psychologii. Dziś z kolei usłyszałem ten „wkurw” na końcu – że użyję słowa pasującego do stylistyki nowego zakończenia – ale miałem poczucie, że on ma się jakby nijak do tego, co było przedtem. Oczywiście, możemy rozmawiać o tym „wkurwie” jako o czymś, co jest na zewnątrz, poza sztuką, bo ten temat jest istotny – jednak nie rodzi się on z opowieści o Tomaszu, Elżbiecie i o ojcu, który w pewnym momencie się pojawia.

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Mnie głównie interesują poglądy człowieka występującego w ostatnim monologu, uchodzące powszechnie za wsteczne, nieatrakcyjne, nie nadające się do wygłaszania w porządnym towarzystwie.



To one, w mojej opinii, są nieinteresujące dla polskiego teatru. Mam wrażenie, że nasz teatr troszeczkę opuścił takiego człowieka. I to rodzi w nim frustrację, gniew. Ciężko się przebić z takim przekazem w polskim teatrze.

**JACEK SIERADZKI:** Dobrze, to może porozmawiamy chwilę o finale sztuki. Aktor mówi tam o sobie „my”, a do widowni odnosi się per „wy”. Dobra, ale kim są „wy” i kim są „my”? Postać sceniczna mówi bardzo wyraźnie, że my to „katoprawica”, która czuje się wykluczona, niedopuszczona do głosu, a pan teraz dodaje, że to się na salonach nie podoba. Ja bym niekoniecznie mieszał teatr z salonem. Jeśli dobrze zrozumiałem, a chcę słuchać w możliwie najzyczliwszy sposób – monologujący wydał z siebie krzyk rozpacz, że ludzie, którzy czują się katolikami, nie mają głosu w polskim teatrze. No dobrze, ale przecież przynajmniej w ostatnich dwóch sezonach odbyła się cała seria rozmaitych premier, których tematem była wiara katolicka. Z najciekawszych wymienilibym choćby dwa spektakle Wojciecha Farugi: *Wszyscy święci* i *Betlejem polskie*. Więc temat na scenach z pewnością istnieje, można co najwyżej powiedzieć, że pewien sposób widzenia tej problematyki, bliski panu, nie jest reprezentowany.

**KALINA ZALEWSKA:** Zgadza się, wiara czy problemy z wiarą – to są kwestie rzeczywiście poruszane w polskim teatrze. W zeszłym roku powstało chyba około dziesięciu przedstawień na ten temat, tyle że one wszystkie mówią z pozycji tej drugiej strony. Więc autor ma rację w jakimś sensie, kiedy podkreśla: na scenie temat nie jest reprezentowany w sposób, w jaki życzyłaby sobie druga strona. Dlaczego tak się dzieje? Pewnie długo by tego dochodzić.

**AGATA DĄBEK:** Może spróbujemy, wydaje mi się to bardzo ciekawe i zarazem ważne.

**KALINA ZALEWSKA:** Gdzieś od 1989 roku niemal wszyscy inteligenci są po drugiej stronie, w związku z tym ta strona, która chciałaby mieć swoją reprezentację, nie ma swoich przedstawicieli. Może kilka osób by się znalazło, ale jest ich niewiele. To rodzi jakiś ból, może być dla tej drugiej strony problemem. Jeśli chodzi o podziały, ja myślę, że tu parę rzeczy nakłada się na siebie. Istnieją zarówno podziały wewnątrzrodzinne jak i autentyczne pęknięcia

– są ludzie, którzy inaczej myślą o świecie. Natomiast na to wszystko nakłada się jeszcze jakaś ogromna tuba medialna, której my wszyscy ulegamy i która urabia sytuację. Dlatego tym trudniej jest rozmawiać o podziałach wewnątrzspołecznych bądź napisać o nich utwór, bo trzeba by oddzielić jakoś te wszystkie porządki, jakoś je wyabstrahować, ale one są właściwie nierozdzielne. W *Dziurze* one też się mieszają ze sobą i bardzo trudno jest powiedzieć, gdzie leży racja.

**AGATA DĄBEK:** O to chyba chodziło.

**KALINA ZALEWSKA:** Tak, ale szło jeszcze o to – jak rozumiem – że ten temat będzie wybuchał i prowadził do coraz większych starć społecznych, bo zawsze, kiedy nie ma ujścia emocji, nie można się wypowiedzieć, to prędzej czy później dochodzi do wyładowania.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Ja z kolei miałem wrażenie, że w kilku miejscach coś jest fałszywie postawione. Po pierwsze, nie do końca rozumiem tok podziału na „my” i „oni”, on jest gdzieś zakłamywany. Przypominam sobie, jak Tadeusz Różewicz w *Akcie przerywanym* mówił o dziurze w skarpetce i że nasi krytycy w dziurze skarpetki widzą dziurę metafizyczną i my jakby ciągle widzimy tę dziurę metafizyczną. To znaczy pana bohater, panie Jarku, mówi, że chce, patrząc na rękę, widzieć rękę, ale patrząc w niebo, widzi Boga. My cały czas się obracamy w kręgu tematyki ściśle polskiej, w której uczestniczą osoby wierzące – takie jest założenie. Ale przecież gdzieś są też ci niewierzący i ich się kompletnie wyklucza z tej rozmowy, co dla mnie jest niezrozumiałe. Mówimy o spektaklach o wierze. Ale czy powstały w tym sezonie projekty, które byłyby odpowiedzią na akty cenzury dokonane wobec *Nie-boskiej komedii* Oliviera Frlijcia czy *Goloty Picnic* Rodrigo Garcii, które jakoś odsłaniałyby ten mechanizm, za którym stoi Kościół katolicki i wartości wspierane przez Kościół katolicki? Są spektakle, które dyskutują o wierze, lecz w mojej opinii nie ma spektakli, które krytycznie odnoszą się do Kościoła i społeczeństwa katolickiego. I to jest ciekawe pytanie: dlaczego teatr, który tak szybko był w stanie zareagować choćby na wydarzenia na Ukrainie, na to nie reaguje.

**KALINA ZALEWSKA:** Spektakl *Niewierni* był pomyślany jako krytyka Kościoła, *Betlejem polskie*, *Wszyscy święci*, już wspomniane, także *Na Boga!* Marcina Libera.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** A czemu na te spektakle żaden biskup się nie oburzył? Może tak trzeba postawić pytanie.

**KALINA ZALEWSKA:** Myślę, że one są po prostu nieoglądane.

**JACEK SIERADZKI:** To jest bardzo dobre pytanie. Akurat spektakl *Na Boga!* z teatru walbrzyskiego w reżyserii Marcina Libera z tekstem Jarosława Murawskiego, o którym wspomniała tu Kalina, to wypowiedź – jeśli chodzi o kaliber krytyki Kościoła jako instytucji i krytyki współczesnego świata – przy której *Golgota Picnic* to mały pikuś. Tu dopiero padły rzeczy obrazoburcze i jeśli pod teatrami organizującymi czytanie *Golgoty*... były manifestacje, to tu powinny być stopy. Żartuję, mówię od razu, żeby było jasne. Mówiąc bez żartów: właśnie wokół tego spektaklu, a nie wokół *Golgoty*... powinna być rozmowa, nawet bardzo ostra i gwałtowna. Z czego wniosek jest dość mało odkrywczy: mechanizm tworzenia się skandali i awantur nie ma nic wspólnego z meritum. A może raczej ma, ale a rebours: tam, gdzie trzeba by wejść w trudną, niejednoznaczną dysputę, mamy najczęściej milczenie, a w wypadku *Golgoty Picnic* dużo łatwiej da się skrzyknąć przez internet mnóstwo ludzi, którzy przyjdą na wiec, nie na dyskusję. Tu pojawia się coś, co może powinniśmy szerzej obgadać, taki rodzaj intensywnego wyczekiwania na miłe sobie treści. Pan Marcin mówi o tym, że chciałby zobaczyć przedstawienie ujawniające manipulacje hierarchii katolickiej w Polsce. Pan Jarosław z kolei mówi, że chciałby, żeby powstał spektakl, który pokazuje rację tych ludzi, którzy, jak twierdzi, nie mają głosu. W gruncie rzeczy ktoś, kto stanąłby z boku, powinien powiedzieć: zadowoleni będziecie, panowie, dopiero wtedy, gdy sobie sami taki teatr zrobicie. Bo jeśli to robi kto inny, to nigdy nie tak, jakby się chciało. Rzec nie polega chyba tylko na nierychliwości teatru i braku reprezentacji racji jakiejś grupy społecznej, tylko na tym, że my byśmy chcieli, aby ktoś wykrzyczał nasze racje. A mnie bardziej interesuje to, kiedy ktoś wykrzykuje swoje, nie moje. Niekoniecznie oczywiste.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Nie chodzi o to, żeby ktoś wypowiedział moje zdanie, bo doskonale zdaje sobie pan z tego sprawę, że nie byłem osamotniony w opinii w sprawie zdjęcia *Golgoty Picnic*, mnóstwo ludzi teatru było przeciwko. Nie chodzi zatem tylko o moje poglądy, ale o opinie otwarcie wypowiedziane przez bardzo wiele osób. Wobec zmasowanego protestu w sprawie odwołania *Golgoty Picnic* jest dla mnie zastanawiające, czemu nie robią niczego np. Monika Strzępka i Paweł Demirski. Mamy olbrzymi nurt teatru krytycznego, polski teatr chce się widzieć jako progresywny, a moim zdaniem w tym obszarze nie do końca tak jest.

**AGATA DĄBEK:** Owszem, nasz teatr rozprawia się z historią, krytycznie przygląda się mechanizmom konstruowania i ujarzmiania naszej tożsamości, natomiast tego, o czym mówisz, faktycznie nie ma w polskim teatrze. Co się za tym kryje, strach?

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Chyba nie do końca strach. Ja widzę to tak, że autor siada przed kartką papieru i okazuje się, że w gruncie rzeczy sprzedaje taką popelinę, jaką oferuje publicystyka, bo nie jest w stanie wejść w proces twórczy, czyli zadać sobie pytań, które uruchomią wewnętrzny, realny monolog. Zamiast tego powiela medialny model rzeczywistości. My jesteśmy ofiarą pewnego środowiskowego statementu o tej polityczności teatru, ciągle podkreślamy jego siłę reakcji wobec rzeczywistości, ale tak naprawdę zrównujemy obie te przestrzenie, nie wdieramy się w jakąś rzeczywistość, która troszeczkę więcej mówi niż podział, znany choćby z mediów, a on jest banalny; jest podziałem nieustannie manipulowanym, który z obu stron okazuje się sztuczny. Mam wewnętrzną, intuicyjną potrzebę anihilacji tych podziałów. I cały czas się zastanawiam, jak to zrobić. W *Niewiernych* rzeczywiście spróbowaliśmy dotknąć tematu i Piotrkowi Rataczakowi się to udało, ale dlatego, że to nie był lewacki spektakl: pojawiły się w nim różne głosy dotyczące apostazji jako pewnego zjawiska, które kanalizuje różne postawy. To było jakby siłą tego projektu. Przy czym, jak zaczęliśmy robić *Niewiernych*, środowiska polityczne próbowały rozmaicie skanalizować, zinstrumentalizować ten temat, np. Palikot i członkowie Twojego Ruchu chcieli się zgłaszać i opowiadać o swojej historii, czyli zawłaszczyć coś, co nie powinno zostać zawłaszczone. Ja się cały czas





Jarosław Jakubowski. Rozmowa *Teatr polski i jego publiczności*.  
Festiwal Uczuć Urażonych, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

zastanawiam, na jakim poziomie my mówimy o religijności i wierze. I mam wrażenie, że nieustannie mówimy w sposób pogardliwy, a przecież jakby indywidualne doświadczenie człowieka pokazuje coś innego niż takie uproszczenie teatralne.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Uważam, że podział, o którym cały czas tu mówimy, przebiega gdzie indziej i pewnie przebiega w różny sposób. Odwołam się do swojego doświadczenia: mam 5-letnią córkę, która chodzi do przedszkola, gdzie zaczyna się nauka religii. I tu jest bardzo prosty podział: moja córka z koleżanką wychodzą z religii do innej sali, a reszta zostaje; obie muszą opuszczać dwa razy w tygodniu salę i udawać się na odosobnienie. Mnóstwo ludzi mówi, że nie chce posyłać dzieci na religię, ale ponieważ inni posłali, oni się nie wyłamują. Wszyscy dobrze znamy ten schemat myślenia i postępowania. Druga sprawa, która mnie nurtuje, wiąże się z tym, co Bartek powiedział o polskim teatrze politycznym. Ciekawe, że mieliśmy trzy afery w tym roku – jedna chyba była trochę na wyrost, myślę tu o *Do Damaszku* Klaty – ale dwie pozostałe były sprowokowane nie przez polskich reżyserów, tylko zagranicznych. Tylko tyle chciałem zauważyć.

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Nagromadziło się dużo spostrzeżeń z państwa strony. Ja chcę tylko podkreślić, że nie było moim celem pokazanie jakiegoś emblematicznego podziału w polskim społeczeństwie, chciałem raczej zejść na poziom relacji międzyludzkich, rodzinnych i – patrząc z tej perspektywy – powiedzieć coś o zjawisku. W ogóle cały czas marzę o tym, żeby katolicyzm przestał być w polskim teatrze traktowany jak przysłowiowy „chłopiec do bicia” – może to za ostre sformułowanie, ale przecież często jest takim właśnie chłopcem. Chcę, żeby katolicyzm zaczął być traktowany jak poważna propozycja filozoficzna.

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Pytanie tylko czy – a jeśli tak, to gdzie – występuje filozoficzna propozycja katolicyzmu.

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** W mojej sztuce człowiek, który się poświęca i wstępuje do zakonu, nie robi tego po to, żeby zademonstrować swój katolicyzm. Postępuje tak dlatego, bo wierzy, że poświęcając się, uratuje rodzinę. Dlatego ja chciałbym zaprotestować tak cichutko przeciwko mechanicznemu szufladkowaniu tej sztuki i przypinaniu jej etykiety reprezentacji jakiegoś politycznego sporu, bo mnie spór polityczny nie interesuje.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Ale podtytuł wyboru pana sztuk, w którym znalazła się *Dziura*, brzmi jednoznacznie: „dramaty polityczne”. Czemu pan go tak nazwał, skoro nie interesuje pana polityka?

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Mnie bardziej chodzi o spór filozoficzny, ideowy.

**AGATA DĄBEK:** Skoro jest tak, jak pan mówi, panie Jarku, to na czym polega ten polski spór filozoficzny?

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Ja ten spór widzę jako konflikt między pseudomodernizatorami i pseudotradycjonalistami, dlaczego pseudo? Dlatego, że obie te grupy zostały wykorzystane, zmanipulowane politycznie: grupa pseudomodernizatorów, wspierana przez bardzo potężne ośrodki medialne, uwierzyła w swoją misję dziejową, z kolei druga strona, jakby ucząc się od swoich antagonistów, również uwierzyła w to, że ma do zaproponowania coś poważnego. Mam wrażenie, że tak naprawdę obie te grupy nie mają nam,

Polakom, do zaferowania nic ciekawego. W mediach ten spór jest jakby silnie uproszczony: wygodniej jest pokazać takiego katola jako prostaka, który przerywa spektakl, z drugiej strony, wygodniej jest katolowi pokazać takiego lewaka jako kogoś, kto pluje na Kościół. To są jakieś dwa czarne ludy, przynajmniej tak się je pokazuje. Dlatego mam poczucie, że ten faktyczny spór, który się toczy, cały czas gdzieś nam umyka, bo to, co widzimy w mediach, na pewno nim nie jest.

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Zgadzam się, pewna przestrzeń jakichś wartości – nieważne, czy prawicowych, czy lewicowych – jest instrumentalizowana. Z tego też powodu nie mogę się z żadną narracją zidentyfikować, bo powaga sprawy znika. My najczęściej identyfikujemy się, bo wstydzimy się nie identyfikować. Wstydzimy się nie zabrać w tej kwestii głosu i w związku z tym, niestety, ulegamy stereotypom i powtarzamy schematy.

**KALINA ZALEWSKA:** Myślę, że padamy ofiarą polityki po prostu i to takiej grubo ciosanej, bez przerwy, od dwudziestu lat.

**JACEK SIERADZKI:** Nie tworzyłbym takiego fetysza, że nad nami wisi jakaś „zła polityka”, która nami rządzi, a my nie potrafimy sobie z nią poradzić. To jest zbyt łatwe oddawanie pola. W pewnej chwili pan Jarosław powiedział: „polski katolicyzm jest chłopcem do bicia”, a pan Marcin powiedział, że się z tym nie zgadza. Ja bym nie rozciągał tego określenia na całą sferę dyskusji publicznej – może bym prędzej stwierdził, że rzekomy chłopiec do bicia umie, owszem, całkiem mocno oddać. Ale w jednej sferze muszę się z panem Jarosławem zgodzić: otóż cała sfera rozrywki, czy to teatralnej, czy to kabaretowej, jest boleśnie, powiedziałbym – ja-dowicie – antykatolicka. Ileż to razy oglądałem prosty numer polegający na wyśpiewaniu na scenie jakiejś kwestyjki, wszystko jedno jakiej, bardziej czy mniej jajcarskiej, na melodię, której używa celebrans w stałych częściach mszy. Zawsze to skutkowało wybuchem śmiechu. A w użyciu był, podkreślam, element liturgii – nie obyczajowości, nie natrętnego kaznodziejstwa. Co dla człowieka wierzącego powinno być bolesne. Czy ów człowiek wierzący swoim zachowaniem tej niechęci nie spowodował nie raz i nie dwa, to zupełnie inna sprawa.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Tylko ja mam pytanie, o czym to właściwie świadczą? O tym, że np. z księdza na wsi można się śmiać, ale na mszę się chodzi? Stanowczo odróżniałbym antyklerykalizm od krytyki Kościoła i wartości katolickich. Chciałbym zejść głębiej, bo to, co pan mówi, uznaję za jakieś rzeczy powierzchowne, wręcz folklorystyczne, no bo o czym one tak naprawdę świadczą?

**JACEK SIERADZKI:** Świadczą o różnych rzeczach. Dla mnie świadczą o tym, że dla mnóstwa ludzi sztuki i nie tylko sztuki nie istnieje taka bariera cywilizacyjnej przyzwoitości polegająca na tym, żeby nie robić drugiemu przykrości bez powodu. Bez powodu, podkreślam, bo czasem przykrość trzeba bliźniemu, owszem, zrobić, ale liczy się to, w imię czego. W imię robienia jaj naprawdę nie uchodzi. Ale przytoczony przeze mnie przykład świadczy też o czymś innym. Polskie społeczeństwo jest ponoć w dziewięćdziesięciu procentach katolickie. A jednocześnie jeśli nie dziewięćdziesiąt to przynajmniej znakomita większość widzów kabaretu czy teatru beztrósko się chichra z czegoś, co jest bezpośrednią profanacją ich wyznania wiary. Też wystawiają sobie świadectwo.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** No właśnie, dlatego zastanawiam się, na ile takie gesty kabaretowe mogą być gestami krytycznymi, czegoś dotykającymi, bo wydaje mi się, że one nie mówią o niczym i nie wiem skąd w ogóle się bierze to poczucie, że katolik jest „chłopcem do bicia”.

**KALINA ZALEWSKA:** Na to pytanie jest łatwa odpowiedź: one się biorą z pewnej medialnej narracji, która obowiązuje i ta medialna narracja podpowiada różne rzeczy.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Czyjej?

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** „Gazety Wyborczej” – odpowiadam wprost.

**KALINA ZALEWSKA:** Także stacji TVN i wszystkich mediów pokrewnych.

**JACEK SIERADZKI:** Ja nie winiłbym Adama Michnika czy Mariusza Waltera za to, że nasz teatr stał się statystycznie antyklerykalny. Nie mówię, czy to dobrze, że się tak stało, czy źle, nie mówię też, że tak jest istotnie. Rzeczywiście łatwo pokazać palcem teatry, które, powiedzmy to tak, używają sobie na Kościele i religijności, natomiast nie ma właściwie żadnych scen, które by w sposób demonstracyjny i jednoznaczny wartości katolickie afirmowały. Myślę, panie Marcinie, że nie wskaże pan takiego teatru, który by pan chciał bić, zwalczać z tego powodu.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Przeciwnie, pokażę. Dla jasności: ja nie chciałbym tego teatru ani bić, ani zwalczać, ale takim teatrem jest Kościół.

**KALINA ZALEWSKA:** Kościół to nie teatr.

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Artur Żmijewski w *Mszy* pokazał, że w jakimś sensie to jest teatr. Ja to mówię po to, żeby pewną rzecz wyjaskrawić: może w takim społeczeństwie, w jakim my obecnie żyjemy, nie ma potrzeby, by jeszcze dodatkowo robić w teatrze spektakle „prokatolickie”.

**JACEK SIERADZKI:** No, ale cały powód naszego tu zebrania, czyli sztuka *Dziura*, a zwłaszcza jej finał, to mocny głos Jarosława Jakubowskiego, że taka potrzeba przynajmniej w nim jest i że jej niezaspokojenie go boli.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Przepraszam państwa, ale ja jestem przedstawicielem publiczności i też chciałbym zabrać głos. Pierwsze pytanie, jakie sobie zadałem, to czy chciałbym zobaczyć sztukę, która dziś była czytana, na scenie. Przepraszam autora, ale z tym dodatkiem na końcu nie chciałbym jej obejrzeć, a nie chciałbym jej obejrzeć dlatego, że nie lubię w teatrze fałszu. A jeżeli w sztuce jest sytuacja, że aktor wstaje i jako aktor mówi, że on przeciwko czemuś się burzy, to dla mnie jest to fałsz. Ja chciałbym zobaczyć improwizację aktorską, a nie tekst, który aktor recytował, i który tylko w dwóch miejscach był prawdziwy. Wtedy, kiedy aktor zwrócił się do pana i powiedział, że ci panowie będą głosować przeciwko związkom homoseksualnym i kiedy pan popatrzył mi w oczy. Ja nazywam się Łukasz, nie reprezentuję „Gazety Wyborczej”, to jest moje zdanie. Druga rzecz. To,



Agata Dąbek, Jacek Sieradzki, Kalina Zalewska, Marcin Kościelniak. Rozmowa *Teatr polski i jego publiczności*. Festiwal Uczuć Urażonych, Teatr Łąźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

co zwróciło moją uwagę, to ucieczka od definicji. Ktoś kiedyś powiedział, że problemem społeczeństwa współczesnego jest komunikacja i wzajemne zrozumienie. Dlatego domagałbym się zdefiniowania pewnych rzeczy, żebyśmy wszyscy wiedzieli, o czym tak naprawdę rozmawiamy, bo nie ma jednego podziału rzeczywistości. Trzecia rzecz: Pan, panie Jakubie, mówi, że chciałby się pan w teatrze zetknąć z katolicyzmem w postaci filozoficznej, ja nie wierzę w coś takiego. I jeszcze coś odnośnie manipulacji medialnej. Jestem nauczycielem języka polskiego i proszę mi wierzyć, prawdziwa manipulacja nie jest ani w TVN, ani w „Gazecie Wyborczej”, ale tam, gdzie my wszyscy jej nie widzimy – w podręcznikach. Ostatni aspekt: teatralne skandale, których ja nie nazywam skandalami. Według mnie ten pierwszy wokół *Do Damaszku* zostanie zapamiętany tylko jako anegdota wspomniana na studiach teatrologicznych. To był po prostu świetny zabieg pijarowy, można powiedzieć, że środowisko katolickie strzeliło sobie w stopę.



**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Może zacznę od tego, że pan nie widzi propozycji filozoficznej w kościele katolickim. Jeśli tak jest, to ja bardzo przepraszam, ale na jakiej podstawie pan tak twierdzi? Widzę ją chociażby w pismach Josepha Ratzingera, jego propozycja jest poważna. Jest też propozycja błogosławionej siostry Faustyny, czy homilie błogosławionego Jerzego Popiełuszki, to są istotne głosy, również dla teatru. Dlatego proszę nie mówić, że Kościół katolicki nie niesie żadnych propozycji, bo według mnie katolicyzm jest poważną propozycją filozoficzną, organizującą całe życie człowieka; jest przeszerzenia, w której można się odnaleźć, ale nie ma przymusu.

**AGATA DĄBEK:** Zgodnie z sugestią widowni może jednak wróćmy do publiczności. Skończyliśmy na tym, że mamy do czynienia z pewnym paradoksem, a mianowicie, że nie ma problemu z tym, aby wyprodukować spektakl antyklerykalny, tu panuje wolność, skoro – jak wspomniał pan Sieradzki – na tym polu dominuje konwencja komediowa czy farsowa, ale jako środowisko mamy problem z przeciwstawieniem się atakom publiczności na wolność słowa w teatrze, które argumentowane są obrazą uczuć religijnych, moralnych, obyczajowych etc. Skąd bierze się ten paradoks?

**MARCIN KOŚCIELNIAK:** Klata takiego teatru nie robi i pewnie nie zrobi, ogromnie rozczarowałem się również w związku z premierą *Popiełuszki* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk w reżyserii Pawła Łysaka, spektaklu zapowiadanego jako wywrotowy, a tam ksiądz Popiełuszko został pokazany na scenie w bardzo przewidywalny, heroiczny sposób. Jeśli chodzi o takie wywrotowe głosy, to faktycznie ja ich w polskim teatrze nie słyszę, ale nie mogę powiedzieć na pewno, czy to się bierze ze strachu. Wydaje mi się, że trzeba by wejść w samą instytucję teatru, zbadać kulisy decyzji Klata o odwołaniu *Nie-boskiej komedii*, potem decyzji Merczyńskiego o odwołaniu *Golgoty Picnic*, ja nie wiem, czemu oni się tak zachowali.

**JACEK SIERADZKI:** Zastanawianie się nad wydarzeniami w Starym Teatrze wydaje mi się już trochę jałowe, natomiast ciekawe jest dla mnie to, co powiedział pan w związku z premierą *Popiełuszki*, że spektakl pana rozczarował, ponieważ był reklamowany jako wywrotowy, a nie był wywrotowy. Otóż ja nie pamiętam, żeby sam tekst był wywrotowy. I to jest właściwie

kwestia, która mogłaby zaczynać naszą dyskusję, a nie ją kończyć, mianowicie spostrzeżenie, że wywrotowość nie musi być podstawowym kryterium jakości i wagi podjęcia tematu. Mam poczucie, że zawężanie rozmowy o katolicyzmie do teatru krytycznego, nie jest trafne, bo to naprawdę nie jedyne miejsce w teatrze wypowiedzania się na ten temat. Ja zupełnie celowo podałem przykład z dziedziny teatru komercyjnego czy kabaretu, który, delikatnie zwracam uwagę, odwiedza o wiele większa liczba widzów. Być może jest tak, że kłopot z wypowiedzaniem się na temat, który nas nurtuje, polega w dużej mierze na tym, że jeżeli już ktoś się wypowiada, to na „nie”. Zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie. Jeżeli potrafimy się tylko sprzeciwić i krzyknąć na siebie – tak jak ten młodzieniec dzisiaj w zakończeniu sztuki – to nic dobrego z tego się nie urodzi. Sądzę, że sprawa z plemiennością, od której pani Agata zaczęła, sprowadza się w gruncie rzeczy do tego, że plemiona mają światu do powiedzenia przede wszystkim to, że bardzo tych drugich nie lubią. Nic więcej.

**JAROSŁAW JAKUBOWSKI:** Usilnie próbuję sobie wyobrazić taką sytuację, że rodzi się jakiś siłacz w Polsce, który tworzy dramat, płynący z jego wiary, z jego własnych przekonań i zanoszą go do jakiegoś teatru w Polsce i ten teatr go bierze do realizacji. Naprawdę usilnie próbuję sobie to wyobrazić, ale jakoś nie mogę.



## ROZMOWA Z JOANNĄ SZCZEPKOWSKĄ PO SPEKTAKLU *GOŁA BABA*

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Festiwal Uczuć Urażonych to tytuł i hasło wywoławcze dzisiejszego spotkania. Joanno, jak ty odbierasz fakt, że pojawiłaś się w tym kontekście?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Dlaczego się pojawiłam? Mogę się tylko domyślać. Przewidywałam najróżniejsze scenariusze, że dziś będę miała publiczność złożoną z różnych, również wrogich osób ze względu na moją słynną homofobię. Miałam najczarniejsze sny – nie wiem, czy ci odpowiedziałam.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Może uściślij pytanie Bartosza. Czy wydaje ci się, że jesteś tutaj jako osoba o uczuciach urażonych czy osoba uczucia urażająca?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Ja nie chcę urazić uczuć, które urażam – tak bym to ujęła. Jeżeli jednak urażam, to naprawdę niechący. Czy sama się urażam? Tak. To pierwsze „urazam się” uważam za dobre. Człowiek, który się nie uraża, ma temperaturę ciała 35,5, ona jest za niska.

**JOANNA KRAKOWSKA:** A co ciebie najbardziej uraża?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Nie mam rankingu takich rzeczy, jeśli mi podpowiesz, wymienisz kilka, to powiem.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Ja myślę, że ciebie niesprawiedliwość uraża.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Tak, na pewno niesprawiedliwość i bezradność. Dotyka mnie bezradność wobec niesprawiedliwości.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Jesteś homofobką czy nie jesteś w końcu?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Chyba coraz większą. Kiedy się to wszystko zaczęło, jeden z dziennikarzy włożył w moje usta słowa, których nigdy nie powiedziałam, że „polskim teatrem rządzi homolobby”, i wypowiedział je oficjalnie do kamery, stwierdzając, że blisko temu do holocaustu. Pozwałam go, jestem właśnie w trakcie procesu sądowego. Boje się odpowiedzieć na twoje pytanie.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Wcześniej uważałaś, że homoseksualizm jest oczywisty.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Tak. Ja nie mogłam uważać inaczej, ponieważ do mojego domu rodzinnego cały czas przychodziły pary homoseksualne, przychodził Zawiejski z Trębaczkiwiczem, którzy oficjalnie byli parą, już nie mówiąc o aktorach, ja nie miałam innego wyjścia, musiałam uznawać to za normę. To nie był mój światopogląd, po prostu tak się w moim życiu zdarzyło. Kiedy ukazał się w „Gazecie Wyborczej” olsztyńskiej wywiad z panią dr Pogorzelską pt. *Gej zajął miejsce Żyda* na mój temat, dziennikarka, która rozmawiała z Pogorzelską, powiedziała: Ale pani Joanna przecież mówi, że jest w przyjaźni z ludźmi homoseksualnymi. Na co pani prof. Pogorzelska odpowiedziała: I to jest właśnie dowód! Każdy antysemita powie, że w gruncie rzeczy lubi Żydów. Jak się wejdzie na taki poziom hysterii wokół jakiejś osoby, to właściwie również to, co powie się w dobrej wierze, obraca się przeciwko niej. Dlatego ja po tej całej historii zaczynam mieć lekkie dreszcze, jak tylko ktoś tknie ten temat.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Rozumiem, ale może warto powiedzieć: nie jestem homofobką.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Mnie to brzydzi.

**JOANNA KRAKOWSKA:** To byłby konformizm?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Ja po prostu nie widzę żadnego powodu, dla którego ja mam się tłumaczyć.



Joanna Krakowska, Joanna Szczepkowska, Bartosz Szydłowski, Agata Dąbek. Rozmowa z Joanną Szczepkowską po spektaklu *Gola baba*. Festiwal Uczeń Urażonych, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

**JOANNA KRAKOWSKA:** Ale to robisz, opowiadając o dzieciństwie, o twoim doświadczeniu, o tym, że pary homoseksualne w twoim otoczeniu były czymś oczywistym i naturalnym. W gruncie rzeczy rozmawiamy o jakiejś manipulacji medialnej, która została dokonana na twoich słowach i której padłaś ofiarą, a teraz sama jakby tej manipulacji ulegasz, ponieważ bronisz się przed powiedzeniem: proszę państwa, moja homofobia jest wyssana z palca.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Nie mogę tak powiedzieć, Joasiu, bo to byłaby nie do końca prawda. Dlaczego się śmiejesz? – to naprawdę nie tak. Ja mam wielkie pretensje do co poniektórych i nie rozumiem, dlaczego tacy ludzie, jak Krystian Legierski czy Katarzyna Szustow, kiedy zapytano ich o mnie, nie powiedzieli ani słowa o tym, jak razem z nimi broniłam La Madame. Zamiast tego, przytakiwali mojej homofobii. A ja przecież schodziłam sobie nogi, odwiedzałam wiele miejsc i kombinowałam, jak obronić miejsce La Madame w Warszawie. I patrzę teraz na Krystiana Legierskiego, który mówi: To jest coś strasznego, to się w głowie nie mieści! Mało tego, podobnie zachował się nasz ulubiony poseł Biedroń. Ja napisałam taki felieton *Kochani rodzice Sławka* jakby adresowany do rodziców homoseksualnego młodego chłopaka, żeby pokazać, jak wielkie on ma opory przeciwko opowiedzeniu o tym, że jest homoseksualistą. I dostałam list dziękczynny



Kampanii Przeciwko Homofobii w podziękowaniu za ten felieton, podpisany właśnie przez Roberta Biedronia, który w momencie całej nagonki na mnie powiedział, że to, co mówi pani Szczepkowska, jest bliskie temu, co zrobiono Żydom. Dlatego ja fobicznie reaguję np. na pana Biedronia.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Myślę, że nasza rozmowa przestaje być rozmową o homofobii a zaczyna być rozmową o mediach i o tym, co się dzieje. Rozumiem, że twoje rozmaite stwierdzenia doszły do Krystiana Legierskiego, Roberta Biedronia czy Katarzyny Szustow za pośrednictwem mediów. Oni nie usłyszeli tych słów od ciebie, one były zapośredniczone.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Powtórzę: sama wyszłam z domu i poszłam do nich z pytaniem, jak mogę pomóc, kiedy zamykano La Madame. Mało tego, dałam jakiś makabryczny występ na ulicy w ich obronie. To, że oni nic o tym nie mówią, nie jest przypadkową manipulacją mediów.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Dobrze, rozumiem, że nie uzyskam od Joanny Szczepkowskiej stwierdzenia: nie, nie jestem homofobką.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Nie, bo ja nie widzę powodu, dlaczego miałabym tak mówić.

**JOANNA KRAKOWSKA:** To zapytam inaczej. Gdybyś była posłanką i w sejmie stała się ustawa o związkach partnerskich to głosowałabyś za czy przeciw?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Ja bym głosowała za związkami partnerskimi.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Dziękuję, tyle mi wystarczy.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Przy czym od razu ci mówię, że ja to samo powiedziałam w programie Moniki Olejnik, która następnego dnia, mimo że powiedziałam, że głosowałabym za tą ustawą, napisała w „Gazecie Wyborczej”: „30 kwietnia skończyła się Joanna Szczepkowska”. Dlaczego bym głosowała? Dlatego, że mam takie a nie inne doświadczenia z dzieciństwa, znałam pary homoseksualne, które wspólnie dożywały starości i nie widzę żadnego powodu, żeby homoseksualiści nie mieli takich samych jak ja praw. Aczkolwiek, mimo to, do publicznej wiadomości poszedł komunikat, że się skończyłam.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Dzisiaj widzieliśmy, że to nieprawda. Joasiu, odklejmy się może od homofobii i zajmijmy się taką trudną rzeczą jak nonkonformizm w życiu publicznym. Chciałabym ciebie zapytać, kiedy po raz pierwszy się przeciwstawiłaś, powiedziałaś coś takiego, co ściągnęło na ciebie gromy, oznaczało jakiś rodzaj publicznej konfrontacji.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Szybko mogę odpowiedzieć – w liceum. Był wówczas przedmiot Przynależność Wojskowa i się na nim strzelało – ja bardzo lubiłam strzelać i byłam w tym dobra. Ponieważ dobrze strzelałam, zaproszono mnie na olimpiadę międzyszkolną. Na którejś lekcji postawiono do strzelania sylwetkę człowieka. I odmówiłam strzelania do głowy – to był ten pierwszy raz, ponieważ jako jedyna w klasie opuściłam strzelbę. Wtedy ten pan od przynależności wziął mnie na bok i powiedział: Joasiu, ale ty musisz, bo na tej olimpiadzie też będzie głowa, w ogóle nie ma o czym mówić, więc ja powiedziałam, że nie pojedę na żadną olimpiadę. To był rzeczywiście taki pierwszy moment, od tego czasu zaczęło się szeptanie, że jestem „poza normą”.

**JOANNA KRAKOWSKA:** A potem już był 4 czerwca czy jeszcze w szkole miałaś podobne ekscesy?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Właśnie dziwnie nie. W szkole aktorskiej ja się tylko czułam strasznie osamotniona, co mogło wynikać stąd, że jednak mimo wszystko rzeczywiście urodziłam się w aktorskiej rodzinie i w związku z tym pewne konwencje teatralne były mi już znane. Moi koledzy przeżywali to wszystko od nowa. Oni byli dzinsowi, ja – sukienkowa, i taka, która wiedziała, jak gra się Fredrę, oni to dopiero odkrywali. Podejrzewam, że mogło być tak, że ja dla nich stanowiłam jakiś stary teatr. Takie miałam poczucie. Potem była dla mnie bardzo trudna sprawa z moim profesorem Janem Świderskim, któremu dużo zawdzięczam, bo mnie obsadzał w teatrach telewizji, dzięki temu tak zwana „kariera” jakoś się toczyła. Tymczasem jego aktorstwo trochę mnie uwierało, bo było to – łagodnie mówiąc – aktorstwo charakterystyczne, takie grube, od ściany do ściany, z charakteryzacją, brodą, wąsami i różnymi minami. W Teatrze telewizji robiliśmy wtedy *Kłqtwę* Wyspiańskiego, ja grałam Młodą, Jan Englert – Księdza. I próbowaliśmy scenę, kiedy kochanka księdza spotyka tego księdza. Może wszyscy nie wiedzą, ale *Kłqtwa* jest taką sztuką, nad którą wisi zawieszista chmura śmierci. A Świderski powiedział: Joasiu, no



Joanna Szczepkowska. Rozmowa z Joanną Szczepkowską po spektaklu *Gola baba*. Festiwal Uczuć Urażonych, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

to teraz uśmiechnij się ślicznie. Ja mówię: to w ogóle nie wchodzi w grę, nie będę się uśmiechać. Na co on mówi: ale kochasz go, więc się uśmiechnij. Ja znowu, że to nie jest tak, że jak się kocha, to się od razu trzeba uśmiechać. Nastąpiła straszna awantura, po której on stwierdził: dobra, ja jestem reżyserem, koniec! Kamera i uśmiechaj się! I kamera poszła, ja idę do tego księdza i się nie uśmiecham. Bo to po prostu było niemożliwe w świecie tamtej sztuki. Ale on chciał moje zęby zobaczyć. Po kolejnej nieudanej próbie nawrzeszczał na mnie i ja nagle powiedziałam: to, co pan robi, to szmira! Miałam wtedy 23 lata, to był naprawdę początek mojej tzw. drogi artystycznej. Właściwie nie wiem, dlaczego tak powiedziałam, jakoś samo to ze mnie wyszło. On przerwał zdjęcia, zapanowała grobowa cisza, ja przez cały dzień chodziłam skruszona. W końcu zadzwoniłam do niego, żeby przeprosić, bo naprawdę czułam, że przesadziłam. Pamiętam, jak on wtedy bardzo smutno powiedział: wygrani mają rację – czy coś takiego. Chodziło o to, że ja to według niego nieźle gram, więc ja jestem wygrana, a on przegrany.

**JOANNA KRAKOWSKA:** A zatem zdarza ci się przepraszać?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Tak, oczywiście.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Jestem tu z grupą przyjaciół i po spektaklu radziłam się ich, o co cię zapytać. Dorota, moja siostra, powiedziała, żebym cię zapytała o samotność. To jest chyba bardzo ważne pytanie. Myślę, że w każdym takim kolejnym akcie nieposłuszeństwa, który realizujesz publicznie, jesteś zarówno w tym akcie, jak i później bardzo samotna. Czyż nie?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Tak, ale ja też nigdy nie proszę o pomoc i jej nie oczekuję. Kiedyś byłam bardzo krótko prezesem ZASP-u i walczyliśmy o to, żeby nie przeforsowano ustawy o tzw. umowach sezonowych. Zadzwoniła do mnie koleżanka aktorka i mówi: słuchaj, czy ja mam się podpisać pod tą petycją, którą ty proponujesz? Ja powiedziałam: słuchaj, ty tego nie podpisuj, bo tę ustawę wymyślił też twój dyrektor, zastanów się, jakie będą tego koszty. Na ogół, jeśli ktoś stara się sprzyjać, ja pytam jednak, czy wie, jakie są konsekwencje. Bo konsekwencje są na ogół bardzo poważne. Powtórzę: ja nigdy nie zrobiłam czegoś, oczekując czyjejś pomocy. Natomiast w wypadku Krystiana Legierskiego i Katarzyny Szustow wydawała mi się ona naturalna.

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Myślę jednak, że ten ostracyzm środowiska warszawskiego, do którego należysz i które skierowało się przeciwko tobie, mocno cię dotknął. To faktycznie chyba nie jest tak, że plotka i pomówienie medialne się roznoszą, tylko że coś się dzieje z kręgosłupem środowiskowym, że taki mechanizm się ujawnia i jest dość bezlitosny. Pytanie pani Joanny o samotność jest chyba zasadne.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Oczywiście, samotność jest dotkliwa, natomiast w jakimś sensie mogę powiedzieć, że jestem na nią zakrojona. Bolało mnie, kiedy np. organizowano Narodowe Czytanie *Pana Tadeusza*. Mnie od niego odsunięto, podczas gdy ja naprawdę potrafię przeczytać *Pana Tadeusza*. I nie chodzi tu o to, że ja muszę czytać na głos *Pana Tadeusza*, bo nie muszę, tylko – logicznie rzecz biorąc – to środowisko wie, że ja umiem czytać *Pana Tadeusza* i to blokuje. Wydaje mi się, że szkoda, jeśli *Pana Tadeusza* nie może przeczytać ktoś, kto umie. Po prostu, zwyczajnie szkoda, ale rzeczywiście, w takich momentach jest mi naprawdę dziwnie.

**AGATA DĄBEK:** Co daje Pani siłę, żeby raz po raz stawiać opór?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie, to jest pytanie do psychologa, a nie do mnie, ja po prostu mam taką naturę. Za każdym razem mam poczucie, że ktoś tu kogoś robi na szaro i że tak nie można. Że ktoś musi coś zrobić. I ja to robię.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Nie miałaś nigdy takiego poczucia, że jednak pomyliłaś się, że twoje wystąpienia są bardzo subiektywne i w gruncie rzeczy istnieje poważne zagrożenie, że pojawi się to urażenie uczuć poza tobą? Nie miałaś takiego momentu, że mogłaś powiedzieć coś inaczej, łagodniej, coś inaczej sformułować?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Wydaje mi się, że jednak nie. Poza tym, że powiedziałam Janowi Świdierskiemu, że to, co robi, to szmira – bo to było rzeczywiście impulsywne i nagle – to każda z kolejnych rzeczy była przede mną przemyślana. Nie przychodzi mi teraz do głowy nic, co zrobiłabym bez zastanowienia, bez ponoszenia kosztów. Po premierze spektaklu *Ciało Simone* w reż. Krystiana Lupy ja się trzęsłam jak podłączona do prądu, to było dla mnie wielkie przeżycie.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Rozumiem, że wtedy, w październiku 1989 roku, szłaś do studia telewizyjnego w pełni świadoma tego, co zrobisz, że świadomością także, że narazisz się na przykład na śmieszność. Że później wszelcy rozmaici politycy powiedzą – o, aktoreczka! Przyszła dziewczyna do studia i jakieś historiozoficzne komunikaty wygłasza. Tak przecież było, sama pamiętam podobne komentarze męskich felietonistów.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Ja w ogóle nie myślałam tym torem. Akurat tak się złożyło, że byłam bardzo związana z kręgami opozycyjnymi i w latach 70. kiedy zaczynałam, siedziałam w jednej garderobie z Haliną Mikołajską, która tworzyła komitet Obrony Robotników. Ja byłam bardzo blisko tego, po każdym przedstawieniu szłam do niej do domu, gdzie odbywały się wszystkie zebrania opozycyjne i towarzyszyłam temu, jakieś prace podziemne wykonywałam. W związku z tym, dla mnie było naturalne, że ja siedzę w tym studiu, w ogóle nie myślałam o swoim wizerunku, że dla większości ludzi jestem po prostu aktorką, która nagle mówi o jakimś komunizmie.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Dla mnie to był gest niesłychanej wagi i mówię o tym jako feministka i jako osoba, która widzi całą listę przekroczeń, jakie wykonałaś

w tym studiu: jako aktorka, jako kobieta, jako młoda kobieta, która mówi coś, czego politycy zwyczajnych komitetów obywatelskich tak naprawdę nie mieli odwagi powiedzieć. Pamiętam doskonale, jak w książce Jacek Żakowski pyta Bronisława Geremka, dlaczego właściwie nie triumfowali i Geremek mówi: tak, szkoda że się powstrzymywaliśmy. Wielu ludziom zabrakło wtedy takiego wyrazistego głosu, tak naprawdę to ty powiedziałaś to, co trzeba było powiedzieć i to przeszło do legendy i wraca każdego czerwca, zostało już całkowicie odarte z niestosowności.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Ja powiedziałam w październiku, że 4 czerwca skończył się komunizm dlatego, że właśnie przez te kilka miesięcy czekałam na jakiś zdrowy moment euforii po tych wszystkich latach działania teatrów podziemnych, tego krycia się po kościołach zwłaszcza w stanie wojennym. My żyliśmy w tej ponurej rzeczywistości i jak wreszcie odzyskaliśmy wolność, ten nowy rząd równie ponuro zaczął się tworzyć. Chodzi mi tu o pewną cenzurę wewnętrzną, którą komuna w nas budowała, dziś trudno to wytłumaczyć. Takie słowo jak „komunizm”, głośno powiedziane, to było coś nie do pomyślenia, i jeszcze to, że się skończył. Ja miałam takie poczucie, że zaraz, przecież my już chyba wszystko możemy powiedzieć. I powiedziałam. Natomiast co do legendy, niedawno, po tych nieprzyjemnych rzeczach, kiedy była już na mnie nagonka i zostałam wycofana z wszystkich obchodów, siedziałam w ostatnim rzędzie na placu Zamkowym, kiedy Bronisław Komorowski mówił to samo, co wcześniej ja miałam powiedzieć, zresztą dostał za to duże brawa. Marszcząc się okropnie, bo było bardzo gorąco, zaczęłam szukać jakiegoś cienia i wtedy jakiś fotograf zrobił mi zdjęcie. Następnego dnia na różnych portalach był taki mój grymas potworny i podpis „Szczepkowska wściekła”. Tak świętowałam 25-lecie odzyskania niepodległości.

**JOANNA KRAKOWSKA:** Myślę, że to jest pora, żeby oddać państwu głos.

**GŁOS Z WIDOWNI (ABE ZIELIŃSKA):** Chciałam zapytać, jak z perspektywy czasu ocenia pani swoje akty buntu i oporu, co one pani przyniosły, np. ten protest podczas spektaklu Lupy? Wielu ludzi zapewne ma w pewnych momentach życia taką myśl, że może coś zrobić, zaprotestować. Myślą, może jak powiem coś głośno, to coś się zmieni; co pani osobiście dały te gesty, czy się opłaciły, czy miały sens?



**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** To się nie oplaca. Ja bym się po prostu bardzo źle czuła, gdybym w całkowitej zgodzie i milczeniu trwała w sytuacji, co do której jestem pewna, że należy coś zrobić. A tak mogę spojrzeć w lustro, bo wiem, że nie dołożyłam się do powiedzenia „takie życie, taki świat”. Ja mam fobię przed takimi hasłami. Czy mnie coś to dało? Nie, raczej nic mi to nie dało. Ja jestem wielbicieleką zdania z książki Emila Jarre'a: „Ja nie robię życia na bóstwo”. Nie musi być zawsze super, mogą być kłopoty, trudności, może być źle, smutno, samotnie, w jakimś sensie też się na to koduje.

**GŁOS Z WIDOWNI (GRZEGORZ STĘPNIĄK):** Podczas wcześniejszego spotkania z trocżą innym układem rozmówców na scenie była taka tendencja, że osoby z widowni przedstawiały się jako „prosta psycholog” albo „prosta socjolog” i to trocżą ustawiało perspektywę zadawanego pytania. Ja pozwolę sobie przedstawić się jako skomplikowany, ideologicznie i kulturowo, teoretyk queer studies i chciałbym się z panią nie zgodzić. Ale zaznaczam – nie jest to personalny atak na panią, bo wiem, że jest pani na takie uczulona. Po prostu wydaje mi się, że w tym, co pani powiedziała, jest coś deprecjonującego pani własną działalność. Takie otwarte protesty, sprzeciwy, mówienie tego, co się myśli, co robi pani od kilkunastu lat, dają bardzo dużo. To znaczy pokazują pewne luki i niedociągnięcia systemu – nieważne, czy go nazwiemy liberalnym, czy kapitalistycznym – obnażają mechanizmy jego funkcjonowania i nas samych w tym systemie. To jedna rzecz. Druga jest taka, że my wszyscy zafiksowaliśmy się na przeświadczeniu z ducha romantycznym, że nonkonformizm to ideologicznie czysta postawa – nie do końca tak jest. Wszyscy gdzieś jesteśmy wpisani w system i tu pojawia się pytanie, czy można w ogóle poza niego wyjść, a jeśli tak, to w jaki sposób. Trzecia kwestia – w wypadku takich otwartych nonkonformistycznych akcji jedyną instancją odwoławczą jest osoba, która te akcje podejmuje. Nonkonformizm jest momentami bardzo indywidualistyczny, jednostkowy, niekoniecznie w dobrym znaczeniu tych terminów.

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Co do pierwszej sprawy: wewnątrz mnie to nie daje samozadowolenia; pan powiedział o tym, co widać z zewnątrz. A jeśli chodzi o nonkonformizm, ja nie umiem powiedzieć, czy jestem nonkonformistką, dlatego że mnie się cały czas wydaje, że nie buntuję się z powodu jakiejś ideologii, tylko napotykam w życiu takie sytuacje, którym zdecydowanie trzeba powiedzieć „nie”. Ale stykam się też z wieloma takimi sprawami, gdzie idę

na kompromis. Nie da się przeżyć życia, nie idąc na kompromisy. Ja w życiu poszłam na bardzo wiele ustępstw i z całą pewnością nie jest tak, że ten, kto jest nonkonformistą, jest szlachetny, po prostu nie da się tak przeżyć życia.

**GOS Z WIDOWNI (KRZYSZTOF ORZECZOWSKI):** Joasiu, bardzo dziękuję za spektakl. Mam takie pytanie ogólne na początek: kieruję je do ciebie i również do dyrektora Bartosza Szydłowskiego, troszkę zmieniam temat. Jest takie zdanie: „Granica absolutnej wolności jest krzywda drugiego”. Czy waszym zdaniem jest możliwe utrzymanie pełnej swobody twórczej, swobody wypowiedzi i jednocześnie nieurazanie czyichś uczuć? Jeżeli nie, to co należałoby zrobić, żeby to stało się możliwe?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Myślę, że problem tkwi nie w tym, że nie wolno urażać, tylko w tym, że ten, kto obraża, dziwi się, że są obrażeni. Powołuję się tutaj na reżysera, który mówi: mnie wolno, bo jestem artystą, mnie wolno zrobić przedstawienie urażające, ale jednocześnie oburzają go protesty przeciwko temu przedstawieniu. Otóż uważam, że jak ktoś obraża, to są też obrażeni. Jeżeli ktoś wysyła ogromną energię jakiegoś tematu i chce dostać po koscicach, to po nich zostanie, nie ma w tym nic dziwnego. Oczywiście, chodzi mi tu o wydarzenia związane z odwołaniem spektaklu *Golgota Picnic* na Festiwalu Malta w tym roku. Wówczas często się słyszało: jak to jest możliwe, żeby radykalni katolicy protestowali? No jest możliwe, bo są radykalnymi katolikami. Skoro przedstawienie ich obraża, oni są obrażeni. To wszystko powinno tak działać, na zasadzie wymiany energii. Bo nie można obrażać i jednocześnie uważać, że nie jest elegancko być obrażonym.

Miałam kiedyś taką historię z jedną z czołowych feministek, która napisała książkę o polskiej literaturze. Wyraziła w niej pogląd, że wszystko, co się w niej dzieje, to jest zmuszały pałac, a już najgorsze ze wszystkiego są nagrody literackie. Ja wtedy przy okazji Literackiej Nagrody Nike mówiłam o książkach nominowanych, ta osoba znalazła się w nominowanej siódemce. Rozdanie nagród literackich odbyło się w Pałacu Stanisławowskim, czyli w pałacu bardzo zmuszałym. Ta osoba przyszła na to rozdanie (ja bym nie przyszła, gdybym napisała taką książkę), żeby odebrać nagrodę literacką, która jest u nas spleśniała i zmuszała. Powiedziałam wtedy: witamy w pałacu! – co wywołało głuchy jęk publiczności, a potem przyszły do mnie

osoby młode i powiedziały, że to, co powiedziałam, było bardzo nieeleganckie. Przy czym książka tej osoby sama namawia do literatury bulwersującej, do tego, żeby nie być eleganckim. Ja się zachowałam nieelegancko, czyli dokładnie po myśli tej książki. Ale nie ma tak dobrze. Jest jakieś przekłamanie tego wszystkiego.

**GŁOS Z WIDOWNI (KRZYSZTOF ORZECZOWSKI):** Pozwolę sobie wrócić do mojego pytania, bo nie uzyskałam na nie pełnej odpowiedzi. Czy rzeczywiście jest możliwa pełna swoboda twórcza? Onegdaj w wywiadzie dyrektor Szydlowski powiedział, że jest ona bezdyskusyjna. Czy taka postawa jest możliwa bez urażania uczuć kogokolwiek i czy w ogóle istnieje taka idealna sytuacja?

**JOANNA SZCZEPKOWSKA:** Wydaje mi się, że można nie obrażać, jeśli artysta tworzy w jakichś nieurazających rejonach. Nie każdy artysta ma zamiar bulwersować. Są ludzie, którzy chcą po prostu tworzyć piękno, mają inne cele.

**BARTOSZ SZYDLOWSKI:** Dwie rzeczy wiążą się z tym urażaniem tak naprawdę. Często zdarza się tak, że wcale nie ma intencji obrażania, tylko nasza debata publiczna jest poddawana działaniu jakichś mechanizmów, które się wyknęły spod kontroli i potem rzeczywiście dochodzi do absurdalnych sytuacji. Może jest to pewien rodzaj wyzwania: stworzyć przestrzeń takiego społecznego przymierza, gdzie zakładamy, że mamy dobre intencje i w ramach pewnej umowy jesteśmy w stanie dyskutować w bardzo otwarty sposób, biorąc pod uwagę ryzyko, że coś będzie kogoś urażać, ale też prowokować do dyskusji. Myślę, że my zaniedbaliśmy kwestię relacji między elitą, reprezentantami strefy publicznej, a tą strefą po 89 roku. I pojawił się powiększony rozdział między tymi sferami, którego następstwem jest wiele nieporozumień. Teraz trzeba wracać do punktu wyjścia, do pytania, po co jest kultura.

Jest jeszcze jeden paradoks, który bardzo nie sprzyja rozmowie. Mianowicie ci, którzy deklarują, że bardzo chcą bulwersować, w gruncie rzeczy nie godzą się z konsekwencjami. To jakiś absurd: jestem najbardziej jaskrawym performerem, który ma prawo splunąć każdemu w twarz, ale oburzony jestem, że ktoś mi przeszkadza w moim performansie plucia. I to jest w gruncie rzeczy niezrozumiałe, wiele jest takich sprzeczności w tej dyskusji. Ja ostatnio zacząłem się zastanawiać nad tym, co to jest wspólna

sprawa ludzi teatru czy ludzi kultury, co my wspólnie sobą reprezentujemy, co możemy zrobić, żeby kultura zajęła należne jej miejsce w społeczeństwie.

**GŁOS Z WIDOWNI (ABE ZIELIŃSKA):** Mówicie państwo, że obrażający powinni zaakceptować fakt, że skoro obrażają, to są osoby obrażone. Chciałam się z tym zgodzić i zasugerować, że może to jest problem edukacji psychologicznej i to na poziomie podstawowym, że my nie akceptujemy tego, że inny człowiek może mieć jakieś uczucia. Mówimy, nie obrażaj się, a przecież człowiek może czuć się obrażony, może mieć swoje emocje, państwo mogą mieć swoje, ja swoje i można o tym mówić. Osoby, które się urażają, również powinny mieć świadomość, że mogą czuć się urażone, mogą coś z tym robić bądź nie. Wydaje mi się, że to jest temat do przegadania z psychologami. Może warto podczas kolejnego festiwalu zrobić takie spotkanie, jakieś mini szkolenie z tego tematu. My się przecież wszyscy urażamy nawzajem. I chodzi o to, żebyśmy jakoś spokojnie z tym żyli jako społeczeństwo.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Ja jestem ta „prosta psycholog”, o której już „pan skomplikowany” monolog wygłosił i chciałam skomentować to, co pani powiedziała, bo poczułam się wyciągnięta do mikrofonu. Sądzę, że problem u nas jest z czymś, co w psychologii funkcjonuje pod nazwą „rana narcystyczna”. To znaczy, że absolutnie można mówić bardzo ostre, krytyczne rzeczy na poziomie ogólnym i to jest zadanie sztuki, natomiast często problem polega na tym, że bardzo wiele osób podłącza się do tych działań niejako z własną traumą i w jakimś sensie komunikat ogólny zostaje od razu rozczytany jako bardzo nasycony treściami. Myślę, że tu pójdzie w tym kierunku, że każda osoba, która mówi np. o religii, musi od razu wziąć na swoje sumienie tego, którego obrazi i urazi, prowadzi w niebezpieczny zaulek. Zdaje mi się – i tu zgadzam się z przedmówczynią – że psycholodzy mają swoją pracę do wykonania, bo na pewno jest tak, że strauumatyzowane społeczeństwo odmawia nastawienia na dialog. Natomiast wchodzenie sztuki w taki obszar neutralizowania czy takiego uspokajania, dialogowania z cudzym cierpieniem, żeby kogoś leczyć i uspokajać, to jest bardzo niebezpieczna ścieżka.



## CIAŁO W TEATRZE

W roku 2009, na Festiwalu Dialog we Wrocławiu, odbyła się premiera spektaklu Jana Klaty *Ziemia Obiecana*. Na spotkaniu z reżyserem wybuchła kłótnia na widowni. Poszło, przynajmniej pośrednio, o goły tyłek jednej z aktorek grających w przedstawieniu – ostra i znana z feministycznych sympatii Kazimiera Szczuka przypuściła drobny atak na Klatę, do którego, bądź co bądź, się przyłączyłem. Szło przede wszystkim o mizoginistyczny i seksistowski obraz kobiet w *Ziemi obiecanej* i wystawianie ich ciał na ciekawskie spojrzenia publiczności, fetyszyzowanie i epatowanie golizną – jak się wówczas zdawało – zupełnie wyzbytą znaczenia. Na pomoc Klacie ruszył dyrektor Teatru Polskiego, Krzysztof Mieszkowski, który zaczął mówić o wolności twórczej reżysera i kategorycznie twierdził, że nie rozumiemy jego intencji i sztuki, która jest przecież odważna i przełamuje różnego rodzaju społeczne tabu, na czele z ukazywaniem nagości w teatrze dramatycznym i repertuarowym. Jednak umknęło jego uwadze, że w spektaklu rozbierały się głównie kobiety i właśnie ten nierówny genderowo układ sił, jeśli idzie o nagość, najbardziej zirytował Szczukę. Nic dziwnego więc, że z właściwą sobie zadziorną elokwencją krzyknęła: „goły tyłek, to goły tyłek i nie ma w tym nic rewolucyjnego!” – puentując tym samym ostro wymianę zdań. Choć z perspektywy paru lat wciąż uważam, że Kłata opresyjnie potraktował kobiecą nagość w tym spektaklu, to wypada sprostować tamto twierdzenie i powiedzieć: „goły tyłek w teatrze nigdy nie jest tylko gołym tyłkiem”.

Specyfika teatru jako medium polega na tym, że przedstawia się tutaj ciało, ale i posługuje się nim jako najważniejszym znakiem. Na scenie ciało, zwłaszcza nagie, pozostaje wartością samą w sobie i odsyła do materialnej cielesności wykonawców. Jednak we wcześniejszych epokach materialność



ciała nie miała większego znaczenia – w teatrze dramatycznym istniało ono w niezauważalny sposób. [...] Przesunięcie dokonało się w modernizmie, kiedy seksualność, choroba, starość, cielesne deformacje czy cierpienie stały się tematami przewodnimi powstających tekstów dla teatru i spektakli. Kluczową kwestią dla emancypowania się nagości w teatrze był zwrot performatywny w latach sześćdziesiątych XX wieku i wyłonienie się teatru postdramatycznego, który ponad semantykę przedkłada właśnie kwestie cielesności, a zamiast psychologicznej wiarygodności działań postaci czy realizmu scenicznego proponuje skupienie się na „tu i teraz” i oglądanie ciał aktorów w działaniu. W tradycyjnym teatrze akcja dramatyczna rozgrywa się między ciałami, natomiast w teatrze postdramatycznym – na ciele. Upodobanie do ukazywania procesów wokół cielesności, obrazy cierpiącego ciała czy ciała wyniszczzonego chorobą, jakie zdominowały choćby amerykański performans i teatr okresu kontrkultury, sprawia, że nie sposób już, jak w teatrze dramatycznym, tak łatwo oddzielić sztuki od tzw. „rzeczywistości”. Dodatkowo, wykonawcy i ich ciała sytuują się między przemianą w martwy przedmiot ekspozycji a potwierdzeniem swojej tożsamości jako konkretnej osoby. Kluczowe, z punktu widzenia opowiadania o nagości w teatrze, zdaje się twierdzenie, że o ile na tradycyjnej scenie ciało zawsze ubiera się w kostiumy i znaczenia, o tyle w teatrze postdramatycznym często je porzuca i nagie wystawia się w całej swojej materialności na spojrzenia widzów. To nie odbyło się rzecz jasna w próżni i odsyła choćby do przemian obyczajowych i kulturowych lat sześćdziesiątych, zniesienia tabu wokół nagości w prezentowanej na żywo sztuce i fascynacji nagim ciałem jako materią pracy performerów i artystów tworzących w okresie kontrkultury.

Podkreślę, że celem niniejszego wykładu nie jest bynajmniej stworzenie „krótkiej historii nagości w polskim teatrze”, a bardziej skupienie się na kilku subiektywnie wybranych przykładach i pokazanie kulturowych znaczeń, uwarunkowań i uwikłań nagości na scenie. W związku z tym dobrane przykłady nie tyle składają się na całościowy obraz i przekrojową panoramę nagości w polskim teatrze, ile pełnią raczej funkcję studiów przypadku, których analiza pozwoli być może lepiej zrozumieć znaczenie i funkcję nagości na scenie w poszczególnych kontekstach obyczajowych, kulturowych, historycznych i politycznych. [...]

We współczesnym teatrze kluczowe dla przesunięcia znaczeń w obrębie relacji między wykonawcą a rolą było bez wątpienia nagie ciało Ryszarda Cieślaka w kanonicznym już spektaklu Jerzego Grotowskiego, *Księżciu Niezłomnym* z 1965 roku. Zgodnie z teoriami Grotowskiego aktor nie powinien nigdy odgrywać postaci i używać jej swojego ciała, ale posługiwać się rolą po to, żeby ciało przekształciło się w byt mentalny, rodzaj wcielenia umysłu. Według Grotowskiego niemożliwe jest oddzielenie bycia ciałem od posiadania ciała. W związku z tym nie traktuje ciała jako „materiału”, środka wyrazu czy scenicznego instrumentu. Poprzez działania aktora ciało ma się „spalić” i zamienić w energię. [...] Grotowski zaznacza w eseju *Aktor ogołocony*: „Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu i to tak, aby nie było żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem [...] aby ciało ulegało spaleni, unicestwieniu i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych”<sup>1</sup>. Grotowski nazywał aktora, który usiłuje osiągnąć ten cel „świętym” i świadomie nawiązywał nie tylko do symboliki, ale i ikonografii chrześcijańskiej, identyfikując aktora z cierpiącym Chrystusem. Celem było odrzucenie starego podziału na umysł i ciało – umysł należy traktować jako ucieleśniony, a ciało jako przeniknięte przez umysł. Nic dziwnego więc, że realizujący tezy Grotowskiego Cieślak został rozebrany przez reżysera w *Księżciu Niezłomnym* po to, żeby już samym swoim nagim ciałem kierować uwagę widzów na procesy weń zachodzące i zakorzeniać bohatera tekstu – księcia Ferdynada – poprzez nagość aktora w cielesnym byciu w świecie, wytwarzając rodzaj „laickiej świętości” – jak określał to zjawisko sam Grotowski. [...]

Pozostawiając na boku kwestie mistyczne, wyrastające z pism Grotowskiego i realizujące się w jego spektaklach, zwłaszcza w *Księżciu Niezłomnym*, warto zastanowić się nad znaczeniem nagiego, atrakcyjnego ciała Cieślaka już nie tylko przez pryzmat „wcielonego umysłu”, ale dość oczywisty trop homosocjalny. Nic innego nie robi zresztą Karol Radziszewski, twórca czasopisma „DIK Fagazine” i artysta, specjalizujący się w sztuce

1 Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, zespół red. Agata Adamięcka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012, s. 246.

gejowskiej w swoim „wideospektaklu” zatytułowanym *Księżę*, który miał premierę na tegorocznym festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu. Radziszewski nie miał ambicji ani stworzenia dokumentu o kulisach powstania ikonicznego przedstawienia, ani odkrywania prawdy o rzekomym homoseksualizmie Grotowskiego, ewidentnie zafascynowanego męskim, nagim ciałem, co widać jak na dłoni na przykładzie figury Cieślaka w omawianym spektaklu. Zamiast tego wykorzystuje wypowiedzi dwójki aktorów – Teresy Nawrot i Cieślaka właśnie – oraz jego córki Agnieszki, zderza je z archiwalnym materiałami i sam próbuje zainscenizować współczesną wersję *Księcia Niezłomnego*, między innymi pokazując widzom, jak wygląda casting do poszczególnych ról. Takie zderzenie konwencji właściwych produkcjom spod znaku „the making of” z doskonale znanymi wywiadami czy artykułami, odegranymi przez zaangażowanych przez Radziszewskiego aktorów, pozwala wydobyć na światło dzienne skrywane dotąd (czy przemilczane) treści i konteksty, odsyłające do homoerotycznej fascynacji nagim ciałem Cieślaka. Podobnie jak u Grotowskiego, tak i tutaj, ciało wykonawców znajduje się na pierwszym planie. [...] Wcielający się w Ryszarda Cieślaka Paweł Tomaszewski nie rozbiera się jednak, dokonując rodzaju kapitulacji przed jednym z bardziej utrwalonych obrazów scenicznych w historii współczesnego polskiego teatru. Potencjał erotyczny cielesności jest tu zdecydowanie mniej dosłowny niż w spektaklu Grotowskiego, sprawiając tym samym, że sugerowane przez Radziszewskiego tropy w rodzaju głębokiej fascynacji, jaka łączyła reżysera z Cieślakiem w życiu prywatnym, mogą, choć nie muszą, stać się interpretacyjnym modelem jego przedstawień.

Propozycja Radziszewskiego wywołała skandal i została odebrana w pewnych kręgach jako świętokradcze niemalże pomówienie Grotowskiego o homoseksualizm. Wystarczy jednak popatrzeć na kadry ze spektaklu, na których Cieślak eksponuje i pręży swoje mięśnie, by uświadomić sobie, że reżyser ewidentnie fetyszyzuje nagie męskie ciało i wyraża w jego stronę rodzaj „homoerotycznego pragnienia”, by posłużyć się terminem Eve Kosofsky Sedgwick, jednej z czołowych przedstawicielek queer studies. Przy czym teoretyczka podkreśla, że homoerotyzm nie jest bynajmniej jednoznaczny z odbywaniem określonych aktów seksualnych, a bardziej



*Ciało w teatrze.* Wykład performatywny Grzegorza Stępnia. Festiwal Uczuć Urażonych, Teatr Łażnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

odsyła do skomplikowanych procesów wokół pożądania i ustanawiania homosocjalnych więzi, wydobywając ich erotyczny aspekt. Pragnienie dynamizuje tak różne związki między mężczyznami jak przyjaźń, fascynacja czy relacja mistrz-uczeń (definiująca poniekąd układ między Grotowskim a jego aktorem) i w różnych warunkach, politycznych i kulturowych, może stać się zagrożeniem albo wsparciem dla męskich społeczności. Homoerotyczne pożądanie, które umknęło odbiorcom *Księcia Niezłomnego* w momencie jego premiery, [...] błędnie utożsamiane z homoseksualizmem, unosi się nad spektaklem Grotowskiego i nagim ciałem Cieślaka, rozbijając powszechne wyobrażenie o jednym możliwym wzorcu męskości, dojmująco heteroseksualnym.

To, co u Grotowskiego pozostaje ukryte i możliwe do „podprogowego odczytania”, dopiero po latach w pełni ujawnia się w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego. Silnie sfunkcjonalizowana nagość męskiego ciała Jacka Poniedziałka, grającego Hamleta w Teatrze Rozmaitości w 1999 roku, stała się jednym z ikonicznych już obrazów polskiego teatru tamtego okresu,

który swego czasu budził spore kontrowersje. [...] Pojawia się zatem pytanie, co stanowi o tym, że jedno nagie ciało użyte w teatrze odbierane jest poprzez pryzmat sztuki, a inne – staje się czymś niewygodnym, uwierającym i gorszącym. W wypadku *Hamleta* odpowiedź leży w podejściu do kanonicznego tekstu Szekspira. Warlikowski „szarga świętości”, nasycając spektakl rodzajem homoerotycznego kontekstu w chwili, gdy Poniedziałek występuje na scenie nago. Jeśli jednak popatrzeć na pozostałe zabiegi inscenizacyjne, jakich reżyser używa w tym spektaklu, okaże się, że nagość Hamleta jest przemyślanym teatralnym znakiem, budującym atmosferę świata przedstawionego, który Grzegorz Niziołek określił mianem „teatru neurotyków”. Reżyser przecież odarł dramat angielskiego barda ze sztafażu królewskiego i w jego miejsce zaproponował intymną historię rodzinną. [...] Minimalizacji uległa scenograficzna warstwa przedstawienia, a duch Ojca – odgrywany przez młodego mężczyznę z trupy aktorów, przestał być silną i znaczącą figurą. Hamlet natomiast, wbrew tradycyjnym odczytaniom, nie manifestował swojej woli zemsty, zamiast tego odkrywał przed widzami swoje lęki, frustracje, obrzydzenie. Nic dziwnego więc, że w pewnym momencie nagość bohatera stała się rodzajem czytelnego egzystencjalnego znaku – Warlikowski rozebrał Hamleta nie tylko po to, by uchwycić go w intymnym momencie osobistej słabości, ale by tym dobitnie ukazać neurozę, jaka zagarniała wykreowany przez niego świat, odciskając widoczne piętno na materialnie obecnym ciele aktora grającego tytułową postać.

Warlikowskiego fascynuje nie tylko nagie ciało, ale również proces jego ubierania, który urasta do rangi kulturowego treningu. Bodaj najlepiej widać to w *Poskromieniu złościcy* z 1997 roku, spektaklu, którego premiera odbyła się w Teatrze Dramatycznym. Wcielająca się w rolę Kasi, tytułowej złościcy, Danuta Stenka, pokazuje się na scenie jedynie w skąpej halce, zanim zostanie poddana ostrej tresurze na „idealną” żonę i ewentualnie matkę, która wpisywać się będzie w genderowe stereotypy na temat pasywnej i uległej kobiecości. Co znamienne, uczyć ją będą i dyscyplinować figury trzech drag queens, które w spektaklu pojawiają się w miejsce postaci szekspirowskich: krawca, szewca i kapelusznika [...]. Ciało Kasi, ukazywane jako niewinne i bezbronne, okryte jedynie skąpą halką, stanie się dla nich rodzajem „poligonu doświadczalnego” i żywą egzemplifikacją

słynnego powiedzenia Simone de Beauvoire, że „nikt nie rodzi się kobietą, ale się nią staje”. Innymi słowy, Warlikowski, niczym wytrawny teoretyk gender studies, uświadamia nam, że biologiczne ciało, nawet kiedy możemy doświadczyć jego fizycznej nagości, nie determinuje płci. Ta ostatnia powstaje raczej w efekcie kulturowego przywdziewania kolejnych strojów, konwencji, norm – procederu brutalnie egzekwowanego przez aparat władzy, tu wyraźnie sprzęgnięty z systemem patriarchalnym. Co znamienne, trzy drag queens, których kobiecość jest niczym innym jak ułudą i sztucznym tworem, powstałym poprzez pieczołowite nałożenie makijażu, peruk i ultra-kobiecych strojów, stają się treserkami kobiecości. Tym samym ironicznie udowadniają słuszność twierdzeń o performatywności płci, a bardziej nawet – uświadamiają, że nagie ciało samo w sobie również nie jest nigdy ideologicznie czyste i niewinne, a zawsze podporządkowane szeregowi schematów i wzorców kulturowych, jakie w *Poskromieniu złościcy* odpowiadają za tresurę, dyscyplinowanie i nadzorowanie Kasi.

Emblematyczna dla teatru Warlikowskiego jest również fascynacja nagim, starzejącym się ciałem kobiecym, które nijak nie wpisuje się w kanony piękna rządzone przez normatywne standardy i kult młodości. Postacie kreowane przez Stanisławę Celińską w kilku przedstawieniach reżysera, mimo że nie pokazywane w całkowitym negliżu (z reguły w halkach), [...] wywołują u widzów często większy kulturowy szok niż obnażone męskie narządy. Przyczyna tego stanu rzeczy leży, jak się zdaje, w fakcie, że nie nawykliśmy do intymnego, bliskiego i rozgrywającego się „tu i teraz” obcowania z niedoskonałym ciałem, zwłaszcza takim, które okres reprodukcyjny ma już za sobą, a jednocześnie pozostaje niepokojąco erotyczne. Widać to wyraźnie w scenie z *Oczyszczonych* z 2001 roku, w których Celińska gra Kobiętę z Peep Show. W pewnym momencie światło pada na jej obnażone nagie piersi, ale ten teatralny znak nie ma nic wspólnego z fetyszystycznym ukazywaniem alternatywnej cielesności czy wystawianiem na spojrzenia ciekawskich ciała starzejącej się kobiety o puszystych kształtach. Bardziej staje się on poetyckim ograniem wyjściowej sytuacji podglądania, właściwej przecież dla przestrzeni typu bar z peep show. Tinker – przeprowadzający w swoim zakładzie eksperyment na ciałach, uczuciach i ludziach – dotyka jej piersi, ale jak się zdaje, kieruje nim nie chęć badania, a potrzeba bliskości i intymnej relacji,



choćby na moment z drugim człowiekiem. Tym samym aktorka, wywyższona do rangi symbolu, staje się ucieleśnieniem nienormatywnego erotyzmu, który za nic ma ograniczenia wiekowe czy standardy piękna, jakie rządzą medialnym rynkiem. W *Krumie* z kolei Celińska wciela się w postać Matki głównego bohatera i choć nie jest ukazana nago, to jej ciało w jednej ze scen przykrywa tylko cienka, czarna halka, eksponująca biust i ramiona. Aktorka wygłasza tutaj przejmujący monolog o zawiedzionych marzeniach i niespełnionych ambicjach wynikających z oczekiwań wobec życia i swojego syna. Staje się niemal archetypiczną figurą matki poświęcającej się dla swojego dziecka, a jednocześnie, po freudowsku niemal, obdarzonej cielesnością i seksualnością. Chwilę później zresztą Matka kładzie się na wąskim tapczanie, a zaraz dołącza do niej syn – obiekt jej tęsknot, który choćby na moment, przylegając swoim ciałem do jej ciała, zaspokaja kulturowo uwarunkowane potrzeby macierzyńskie, ale równocześnie staje się też namiastką kochanka, którego Matka podświadomie pragnie i wyczekuje.

Zgoła inaczej funkcjonuje nagość w głośnym i nagradzanym spektaklu Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak z Teatru im. St. Żeromskiego w Kielcach – *Carycy Katarzynie*, którego premiera odbyła się w 2013 roku. [...] Grająca Katarzynę II Marta Ścisłowicz przez prawie godzinę pozostaje na scenie naga. Nago również w pewnych momentach pokazuje się Wojciech Niemczyk, który wciela się w Piotra I, męża tytułowej carycy. [...] Nie miejsce tu roztrząsać wartość artystyczną spektaklu, ale, wydaje mi się, że nagość odgrywa tu zasadniczą funkcję i nie jest bynajmniej pustym znakiem, obliczonym na tani efekt. Przeciwnie, Rubin i Janiczak nie bez przyczyny biorą na warsztat opowieść o kobiecie, której w mało przychylniej przedstawicielom jej płci epoce udało się w jakiś sposób sprawować władzę. Artystyczny duet odsłania przy tym mechanizmy odpowiedzialne za pisanie Historii i powstawanie wielkich narracji, nie kryjąc jednocześnie rodzaju zsubiektywizowanego spojrzenia na przeszłość, jakie służyć ma wyraźnie ideologicznym celom. Nie idzie jednak o naiwne upomnienie się o prawo kobiet do głosu i wpisanie ich wersji historii do podręczników, zamiast tego reżyser i dramaturg roztaczają przed publicznością obraz tresowanego i dyscyplinowanego „w drodze na tron” ciała. Posługują się przy tym językiem dosadnym, docierającym do samego sedna genderowych i kulturowych stereotypów,

który nie pozostawia złudzeń co do płciowych ograniczeń nie tylko odległego, historycznego świata. To dlatego Caryca Katarzyna pozostaje przez tak długi okres czasu naga – niby obnażona w swojej pierwotności i kobiecości, ale zarówno jedno, jak i drugie okazują się być niczym innym jak kulturowym konstruktem, mitem, w który uparcie chcemy wierzyć. Twórcy przedstawienia zadają szereg niewygodnych pytań nie tylko na temat tego, co wiemy o historycznej carycy Katarzynie, ale bardziej nawet – jak sobie ją wyobrażamy. W ich wersji monarchini staje się rodzajem pustej figury, której my sami nadajemy sens i znaczenie, wypełniając kolejnymi erotycznymi fantazjami o jej słynnych miłosnych podbojach czy lękiem przed władzą absolutną. Widać to najpełniej w jednej ze scen spektaklu, w której nagość odgrywa fundamentalną rolę, jeśli idzie o stawianie pytań dotyczących Historii i jej patriarchalnych uwikłań. W tej scenie Ścisłowicz prowokacyjnie obnaża pierś i przykłada sobie do niej miniaturową scenę ze światełkami, każąc dotykać się widzom, badając stopień swojego i ich podniecenia oraz przyjemności. Trudno o bardziej wymowny znak odsyłający do perwersyjnej seksualności kieleckiej Katarzyny, która w teatralnej opowieści Rubina i Janiczak funkcjonuje jako „hipersamica”, marząca o tym, by na zawsze posiadać Rosję i Europę.

Celowo dobrałem takie, a nie inne przykłady spektakli, bo pozwalają one nie tylko pokazać kulturowe znaczenie i funkcje nagości w teatrze, ale też zmuszają do ponownego zadania sobie – być może naiwnych w świetle tego, co zostało przed chwilą powiedziane – pytań. Co sprawia, że jedne przedstawienia, w których pojawia się nagość, pozostają niezauważone, a inne wzbudzają kontrowersje? Czy nagość nagości nierówna i wszystko zależy od określonego kontekstu? Co wyznacza nagość w teatrze – obnażone pierś, genitalia, czy może kawałek ciała, jakie wymyka się przyjętym i obowiązującym kanonom piękna i standardom? Kto decyduje o tym, że nagość może być wciąż odebrana jako obsceniczna i jak przebiega ten proces? Jaka jest płć nagości? Czy nagość faktycznie zawsze coś znaczy, czy może czasem wykorzystuje się ją jako rodzaj efektownego „ozdobnika”? I wreszcie, czy nagość w teatrze „uraza uczucia” i jak przebiega ten proces?



## ROZMOWA Z REALIZATORAMI I WYKONAWCAMI SPEKTAKLU *GATUNKI CHRONIONE*

**AGATA DĄBEK:** Wasz spektakl silnie eksponuje temat cielesności. Skąd wzięła się potrzeba stworzenia tego spektaklu, co chcieliście dzięki niemu osiągnąć?

**RAFAŁ URBACKI:** Temat osób o alternatywnej motoryce i sensoryce jest sformułowaniem, które promujemy z Maćkiem Nowakiem już od jakiegoś czasu. W Instytucie Teatralnym zrobiłem pierwszy projekt, dotyczący właśnie tego zagadnienia. Alternatywna motoryka to punkt wyjścia kolejnych moich działań w związku z tym, że pewne rzeczy, aby mogły zaistnieć w świadomości i zmienić cokolwiek, muszą być wielokrotnie powtarzane i głośno artykułowane. Ja sam jestem trochę więźniem własnej historii: przez kilkanaście lat jeździłem na wózku, od czterech lat chodzę, bo wypracowałem własną technikę ruchu, nadal nie mając czucia w nogach. Ta historia nadal się za mną ciągnie, mierzę się z nią. To jedna rzecz. Drugą jest chyba potrzeba zderzenia się z metaforą i estetyką tej tematyki trochę na przekór większości projektów partycypacyjnych i pokazanie, że można ją opracować w jeszcze inny sposób.

**ANU CZERWIŃSKI:** Kiedy spotkaliśmy się z Rafałem, pierwszą rzeczą, o której bardzo mocno dyskutowaliśmy, był sposób przedstawienia „Innego”. Mnie jako dokumentaliście zawsze bardzo zależy na tym, by nie pokazywać „Innego” jako tego, któremu się współczuje, który ma nam coś dać, nam, normalnym, czegoś nas nauczyć, choć pojęcie „normalny” jest

tu względne. Zazwyczaj w polskim kinie dokumentalnym robi się filmy o osobach o alternatywnej motoryce właśnie z pozycji dobrego samarytana. My bardzo chcieliśmy w naszym projekcie zerwać z taką hipokryzją – może to jest zbyt mocne słowo, ale ja tak to czuję, tak to odbieram. Na początku zaczęliśmy z Rafałem dyskutować o filmie *Chce się żyć*, z którego obaj wyszliśmy, bo obaj poczuliśmy się bardzo nim urażeni. Ja na przykład wyszedłem z niego, płacząc, byłem wściekły. Zadawaliśmy sobie pytania, dlaczego ten film nas wkurzył, dlaczego nas zdenerwował i co byśmy chcieli zaproponować innego. Tak narodził się pomysł pożenienia filmu, dokumentu – rzeczy, która oddaje głos bohaterom, i tańca – materii Rafała, w którą ja bardzo chętnie wszedłem. Projekt zaczęliśmy od zdjęć w Żabich Dołach; byliśmy wtedy wszyscy razem i stworzyliśmy jakby jedno ciało. Zdjęcia zaczynały się o trzeciej nad ranem, bo chcieliśmy mieć miękkie światło, czyli wstawaliśmy o świcie i pracowaliśmy do późnego wieczora. Ten proces był bardzo ciekawy, jednak fajnie, jakby sami uczestnicy o nim opowiedzieli.

**RAFAŁ URBACKI:** Dokładnie. Uważam, że najfajniejsze rzeczy mają do powiedzenia Kasia, Karolina, Tatiana i Filip. Już się trochę tego nauczyłem, że w tego rodzaju dyskusjach i rozmowach najważniejsi są współtwórcy projektu, którzy po prostu przyszli i zdecydowali się wziąć w nim udział, przeszli jakiś proces, a niekonieczne koordynatorzy projektu.

**FILIP PAWLAK:** Dlaczego ja jestem w projekcie? Dlatego, że chciałem zańczyć na scenie, tyle. Fakt, że nie mam ręki, jest jak gdyby historią poboczną. Słyszałem o Rafale od paru ludzi, jednego dnia z trzech różnych źródeł i od trzech różnych osób dowiedziałem się, że Rafał prowadzi ciekawe warsztaty; poszedłem i zostałem. A proces, który się odbył, trwa dalej, bo my dalej pracujemy nad swoimi ciałami, uruchamiamy w nas ruch, to, co możemy poczuć, nasze ciała ciągle się rozwijają. Co do historii dotyczącej naszej alternatywnej motoryki – jest z nami nierozłączna, ale to taka sama droga odkrywania ruchu jak u ludzi o pełnej motoryce bądź alternatywnej wobec nas.

**KATARZYNA SZARAWARA:** Ja chciałam wrócić do tańca. Miałam dość długą przerwę, ale też wątpliwości, które pojawiły się w końcowej wypowiedzi Filipa, one długo mnie blokowały. I nagle pojawił się Rafał,



Karolina Stroisz, Rafał Urbacki, Tatiana Cholewa, Katarzyna Szarawara. Rozmowa z realizatorami i wykonawcami spektaklu *Gatunki chronione*. Festiwal Uczeń Urażonych, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

wyogoglowałam go, było bardzo ładne zaproszenie na jego audycję, które mnie przekonało. Sformułowanie „alternatywna motoryka” jakoś przemówiło do mnie i pomyślałam, że może Rafał nie będzie kłamał, że to może być fajne doświadczenie i może warto razem pracować.

**RAFAŁ URBACKI:** Tatiana ma straszny problem z mówieniem publicznie. Spróbujesz?

**TATIANA CHOLEWA:** Nie, wolę tańczyć.

**KAROLINA STROISZ:** Wzięłam udział w projekcie, bo bardzo lubię tańczyć, wręcz kocham. Ja czasami mam problem z wypowiedzianiem się, ale taniec pozwala mi okazywać swoje emocje. Dzięki próbom z Rafałem, pracy w Żabich Dołach, nauczyłam się nowych ruchów w moim ciele. Dużo rzeczy robię rękami, a tańcząc z Rafałem, nauczyłam się koordynować całe ciało. Nie sądziłam, że mój udział w projekcie aż tyle mi przyniesie.



ANU CZERWIŃSKI: Dość ważna była audycja Rafała, o której już wspomnieli Filip i Kasia. Przyszły na nią cztery osoby i tak się szczęśliwie złożyło, że...

RAFAŁ URBACKI: Pięć, ta piąta to była tancerka, ale sama zrezygnowała.

*(śmiech)*

ANU CZERWIŃSKI: Właśnie. Tak się szczęśliwie złożyło, że cała nasza szóstka ma chyba podobny stosunek do ciała. My wszyscy mamy trochę dystansu do nas samych i dlatego ten projekt jest taki, jaki jest. Fajnie by było, gdybyście, jako publiczność, sami powiedzieli, jak go odbieracie.

RAFAŁ URBACKI: Mam jeszcze tylko jedną prośbę, bo widzę, że zrobiła się jakaś laurka tutaj, wszyscy skierowali wypowiedzi w moją stronę. Myślę, że może fajnie by było pójść jeszcze dalej, popytać, co ten projekt już zrobił, dlaczego jest to też dokument. Zauważyliśmy po jednym z projektów, że właśnie media i społeczny odbiór działań partycypacyjnych bardzo często łączą się z anonimowością uczestników i to strasznie uwłacza tym osobom. Teraz znowu coś takiego się zrobiło, właściwie, kochani, sami sobie to zrobiliście. To są pytania do mnie, ale też dla Państwa, w jaki sposób odbieracie projekty partycypacyjne, bo one są czasem groźne. Wróć do swojej historii: sam brałem udział w projektach, gdzie tańczyłem jakieś duety, a ludzie płakali, byłem jeszcze wtedy na wózku, i to jakoś bardzo działało. Chodzi przecież nie o jakość projektu, tylko o to, co i jak się pokazuje i co wy zobaczyliście, jak odebraliście nasz spektakl.

FILIP PAWLAK: Ja tylko chciałem jeszcze dodać, że wziąłem udział w tym projekcie także dlatego, że nie jest on prowadzony w narracji typu „zaraz dostanę laurkę i kwiaty”. To mnie bardzo denerwuje, jak idę na piwo i ktoś zaczyna płakać, że chodzę na nogach, mimo że nie mam ręki. Właśnie, jeszcze jedna ważna rzecz: zawsze chodzimy na imprezy po spektaklach, „po” trzeba jeszcze poszaleć. Jadąc do was, też wypiliśmy sznapsa.

ŁŁOS Z WIDOWNI (GRZEGORZ STĘPNIAK): W odpowiedzi na twoje pytanie, Rafale, czy ten spektakl uraził moje uczucia, odpowiadam: zdecydowanie nie. Więcej,

ja akurat wierzę w siłę i moc teatru partycypacyjnego i ten projekt mi się podobał również dlatego, że twoje obawy okazały się bezzasadne: uniknęliście najczęstszego chyba niebezpieczeństwa przy okazji tego typu projektów, a mianowicie, że wykonawcy/uczestnicy staną się anonimowi. W *Gatunkach chronionych* historie wykonawców wysunęły się zdecydowanie na pierwszy plan i wydaje mi się to najciekawszym elementem spektaklu. Ponadto, to, o czym mówicie teraz, jakoś we mnie rezonuje. Kiedy powiedziałeś, Filip, że dla ciebie to jest sytuacja zupełnie normalna, że nie masz jednej ręki, właściwie w jednym zdaniu zawarłeś skomplikowane teorie z nurtu creep studies. A przechodząc do pytania: oglądając was na scenie, patrząc, jak tańczycie, miałem wrażenie, że może nie macie ręki albo poruszacie się na wózku, ale pozostałe części waszego ciała są niemal jak części ciała superbohaterów z filmów akcji czy komiksów – nad wyraz rozwinięte, imponująco sprawne i silne. Chciałem więc zapytać, czy też tak momentami się czujecie?

KATARZYNA SZARAWARA: Dziwne, że na mnie padło, bo ja mam wszystkie kończyny. Ale postaram się wniknąć w temat. Trudno mi sobie wyobrazić, jak to jest mieć ciało wysokie, takie tradycyjne, jakie widzę najczęściej. Czy ja myślę o sobie jako o superbohaterce? Nie, absolutnie. Przeciwnie, bardzo często myślę o swojej niedoskonałości. To chyba ta rzecz, która pozwala mi tańczyć – coś bardzo nostalgicznego i smutnego, ale dzięki temu mogę występować na scenie.

RAFAŁ URBACKI: Wiesz, superbohaterzy też mają problemy ze sobą, dlatego są superbohaterami.

KATARZYNA SZARAWARA: No tak. Ja jestem też terapeutką; każdy psycholog, terapeuta ma problem ze sobą. Tak próbuję stereotypowo podtrzymać to, o czym mówisz.

RAFAŁ URBACKI: Ale my tu walczymy ze stereotypami.

KATARZYNA SZARAWARA: Ale niektórych się nie da zwalczyć.

*(śmiech)*





Agata Dąbek, Filip Pawlak, Anu Czerwiński. Rozmowa z realizatorami i wykonawcami spektaklu *Gatunki chronione*. Festiwal Uczeń Urażonych, Teatr Łaźnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

**RAFAŁ URBACKI:** Karolina, a ty jesteś superbohaterką?

**KAROLINA STROISZ:** Nie uważam się za superbohaterkę. Po prostu dbam o ręce, staram się, żeby były jak najsilniejsze, żebym mogła się poruszać. Nie zastanawiam się nad tym, czego nie mam, czego mi brakuje, po prostu skupiam się na tym, co mam i staram się to doskonalić.

**FILIP PAWLAK:** Ja się czuję świetnie na scenie, tylko o to mi chodziło. Czy to jest superbohaterstwo? Nie, to po prostu moje zadowolenie z tego, co robię i jak się rozwinąłem przez te ostatnie pół roku dzięki Anu, Rafałowi i całej ekipie.

**GŁOS Z WIDOWNI (EWA BAL):** Ja chciałam powiedzieć, Rafał, że wcale nie zrobiła się wokół ciebie laurka, ja naprawdę dawno nie widziałam czegoś tak inteligentnego w teatrze. Nawiązując do konstrukcji tego przedstawienia: wybór

filmu na początku, potem rzeczywiście zupełnie odwrócił widzowi punkt widzenia, to było doskonale. Bardzo też mi się podobała wypowiedź Tatiany, że nie widzimy człowieka, ale jednak musimy się odsunąć, bo szlachta idzie. Jeszcze *à propos* tego, co Agata powiedziała o cielesności w teatrze na początku – ten spektakl chyba w ogóle nie jest o cielesności w teatrze, jeżeli już, to raczej jest o motoryce na co dzień: w lesie, na łonie natury. Serdecznie wam wszystkim dziękuję. Dziękuję też za Śląsk w tle, bo osiemnaście lat mojego życia spędziłam w Siemianowicach Śląskich.

**FILIP PAWLAK:** Gryfnie!

**ANU CZERWIŃSKI:** Warto chyba jeszcze coś więcej powiedzieć o tym, dlaczego myśmy się spotkali z Rafałem i postanowiliśmy ze sobą pracować. Rafał po raz pierwszy sięgnął po materiały wizualne, filmowe, ja jako filmowiec dokumentalista nigdy nie robiłem fikcji. A taniec jest czystą fikcją, to znaczy, robi bardzo często takie wrażenie. Kiedy poznałem Rafała, miałem bardzo duży dystans do tańca. Dla mnie taniec w ogóle nie jest przy życiu, rzadko jest autentyczny. Rafał zmienił moje spojrzenie, dlatego zdecydowałem się pożenić te dwie materie, które wydają się od siebie całkowicie odmienne i odrębne: taniec – wielką metaforę, i rzeczywistość. Oba te gatunki stoją na przeciwległych torach i dla mnie to było wyzwanie, żeby zrobić dokument o tańcu, ale nie w formie teledysku, tylko żeby tam właśnie było coś z życia.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Zanim zadam pytanie, chciałem powiedzieć pani Tatianie, że ma fantastyczne buty. A pytanie jest dość absurdałne i mocno osobiste. Wasze przedstawienie ma w sobie dużą dozę szczerości, pan np. jest gejem, jak wywnioskowałem z tego przedstawienia i pan jest bez ręki. Co jest dla pana istotniejsze?

**FILIP PAWLAK:** Ja odpowiem, że najtrudniejsza rzecz to popularność i bycie rudym.

*(śmiech, brawa)*

Z tymi dwiema rzeczami się urodziłem. włosy odrastają – ręka nie, lubię moje rude włosy. Na stopach też mam rude włosy – uprzedzam kolejne pytanie.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Jak radzicie sobie z trema? Czy trema jest większa, bo przedstawiacie coś, czego na co dzień się nie widzi, bo reakcje mogą być bardzo różne? Czy, przeciwnie, to, że na co dzień spotykacie się z różnymi reakcjami powoduje, że jesteście bardziej odporni na potencjalną krytykę i odrzucenie?

**KATARZYNA SZARAWARA:** Gdyby nie wy, widownia, nie byłoby w ogóle sensu, żebym występowała. Prawda jest taka, że mając świadomość tego, dla kogo to robię, wiem, że ma to w ogóle sens. Nie zastanawiam się nad trema. Są jakieś emocje, coś wewnątrz mnie, ale to się nie wiąże z obecnością ludzi na widowni. Celem jest występowanie na scenie – to jest coś, co musi się pojawić. A jeśli chodzi o pytanie o odrzucenie. Aktorzy też denerwują się na scenie, bo sztuka, którą grają, może się podobać lub nie, tak samo jest tutaj, nie koncentruję się jedynie na porażce albo sukcesie.

**AGATA DĄBEK:** Ja sobie pozwolę na małą dygresję w tym miejscu, bo wydało mi się bardzo ważne to, co powiedziałaś, o tej potrzebie konfrontacji czy spotkania z widzami, oczywiście oba te pojęcia są różne, inne treści niosą. W spektaklu, przynajmniej w moim odbiorze, bardzo eksponowaliście to, że chcecie, aby was zobaczono, lecz zobaczono w taki sposób, w jaki wy sami chcielibyście być widziani, i w tym bardzo pomógł wam sam teatr. Bo teatr z istoty swojej jest voyeurystyczny, to znaczy, że zawsze w nim patrzymy i poniekąd musimy patrzeć, taka jest konwencja. Dziś było podobnie: niejako zmuszeni, zobaczyliśmy to, co chcieliście pokazać, mianowicie siebie w zupełnie inny sposób. Oczywiście mechanizm działania projektu jest na pewno bardziej skomplikowany, cała zabawa z naszymi przyzwyczajeniami odbiorczymi zaczyna się już przecież w momencie, kiedy na początku oglądaliśmy film *Gatunki chronione* z wami w parku krajobrazowym w rolach głównych. Idę dobrym tropem?

**ANU CZERWIŃSKI:** Tak, świetnie odczytujesz tę metaforę. Oczywiście, to jest projekt afirmatywny, nam zależało na tym, żeby trochę zagrać z tym patrzaniem na osoby o alternatywnej motoryce. Mój brat jest osobą o alternatywnej motoryce, cały czas mam w głowie te sytuacje, kiedy idziemy np. razem do kościoła i ludzie patrzą, stąd też wzięła się metafora parku krajobrazowego:



Filip Pawlak. Rozmowa z realizatorami i wykonawcami spektaklu *Gatunki chronione*, Festiwal Uczeń Urażonych, Teatr Łażnia Nowa 2014. Fot. K. Schubert

patrzenia na coś innego albo z zaciekawieniem, albo z obrzydzeniem pociągnięta do maksimum, czyli do naszego wejścia na scenę. Właśnie o to nam chodziło, żeby widz zadał sobie pytanie, na co patrzy i z jaką emocją, dlaczego są to takie emocje, a nie inne.

**RAFAŁ URBACKI:** Ja sobie myślę teraz, że faktycznie, jak powiedziała Agata, to jest też jakaś forma kreacji tego, co my chcieliśmy pokazać, forma na tyle silna, by szła dalej, by zaistniała wraz z pojęciem afirmatywnej motoryki na poziomie społecznym. Czasem ten projekt nie wzbudza emocji, bo jest bardzo racjonalny, pracujemy w nim głównie na pojęciach – właściwie to nie jest spektakl o ciele, jak ktoś już wcześniej zauważył. My przed państwem używamy sformułowania „alternatywna motoryka”, ale do siebie mówimy, że jesteśmy paralitami. Wiadomo, inaczej brzmi określenie „osoba o alternatywnej motoryce”, a inaczej „niepełnosprawny”, podobnie jak osoba homoseksualna, gej czy ciota, pedał – to dotyczy wszelkich grup wykluczonych.

**KATARZYNA SZARAWARA:** Ja chciałam się odnieść jeszcze do tego, jaka jest różnica między patrzaniem w teatrze, a patrzaniem na zewnątrz, w społeczeństwie. Myślę, że różnica jest taka, że tutaj macie państwo mniej możliwości



odwracania wzroku, jesteśmy bardziej w kontakcie i nawet jeśli ktoś odwraca wzrok, to mnie wręcz kusi, żeby zachęcić go do kontaktu, w tym momencie moja rola, funkcja zwalnia mnie z wstydu. Na ulicy nie zrobiłabym tego, bo nie miałabym takiego celu, nie wiedziałabym po co. A tu jesteście postawieni w takiej bardziej dyskomfortowej sytuacji, owszem, możecie spojrzeć na ścianę i udawać, że nic nie widzicie, ale generalnie jest to dużo, dużo trudniejsze.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Ja chciałam się zapytać, czemu wybraliście taniec, aktorstwo, a nie coś innego, na przykład malarstwo?

**RAFAŁ URBACKI:** Jacy artyści, taki wybór. Ale jutro na przykład zaczynają się próby do kolejnego projektu, gdzie Filip będzie śpiewał, myślimy też by w przyszłym roku rozwinąć ten projekt i zrobić z niego serial internetowy, w internecie to już wszystko może się zdarzyć.

**KAROLINA STROISZ:** Ja się najlepiej wyrażam w tańcu, za jego pośrednictwem pokazuję taką głębię, której nie mogę wyrazić na co dzień. Lubię też bardzo pisać czy rysować, ale taniec daje mi najwięcej radości, rozluźnia mnie.

**GOS Z WIDOWNI:** A dlaczego nie pokazać, że pani świetnie gotuje, że pani Tatiana jest super programistką komputerową? Cały czas sami utrzymujecie stereotyp osób niepełnosprawnych, umacniamy takie was postrzeżenie. Czy nie lepiej by było wyjść poza te obszary i skupić się na czymś, co nie jest związane z alternatywną motoryką?

**RAFAŁ URBACKI:** Właśnie to jest jakby zagrożenie wszelkich projektów społecznych, partycypacyjnych tego typu. Oczywiście, możemy wrzucić jakiś filmik z siłowni, ale siłą rzeczy nie zrobimy tam wszystkich ćwiczeń i temat alternatywnej motoryki i tak wyjdzie. Już sobie razem gotowaliśmy, ale Tatiana nie dosięga, Filip ma jedną rękę, no Karolina, spoko, radzi sobie.

Mówimy tu o projekcie, który jest o jakiejś tożsamości. Ślązak pewnie napisałby wiersz o tym, że jest Ślązakiem, kultywuje w sobie tę tożsamość, która go ukształtowała, kultywuje te emocje, które wyróżniają go spośród ogółu. My stworzyliśmy *Gatunki chronione*, chcemy w nich mówić o naszej tożsamości i ją afirmować.



**FILIP PAWLAK:** Jeszcze ja chciałbym się odnieść do pana pytania. A jak inaczej mamy się definiować? Pan widzi mnie na ulicy i pan widzi, że ja nie mam ręki. Niezależnie od tego, jaką rzecz byśmy tu robili, to i tak widzielibyście naszą fizyczność. Oczywiście, możemy zrobić teatr radia. Ale gdybyśmy pojawili się na premierze, to już zrobiłaby się z tego impreza w stylu „teatr radia zrobili ludzie o alternatywnej motoryce”. My nie jesteśmy w stanie od tego uciec. Ale też to nie jest opowieść o tym, że nie mamy ręki, nie mamy nóg. Nasz projekt krąży wokół pojęcia alternatywnej motoryki, bo takimi jesteśmy ludźmi. Nas połączyła radość tańca, odkrywania przestrzeni własnego ciała, bycia razem, tworzenia, rozwijania się, a nie chęć epatowania nieszczęściami.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Korciło mnie, żeby zapytać mojego poprzednika w pytaniach, dlaczego teraz nie jest przed komputerem, a tu przyszedł, ale nie zadam tego pytania. Natomiast po pierwsze muszę powiedzieć, że każdy z nas ma swoją alternatywną motorykę, bo jest niepowtarzalny, zbudowany tak czy inaczej i każdy z nas oby był motoryczny alternatywnie pozytywnie. Po drugie uważam, że nie ma wykluczonych, każdy może się tylko indywidualnie dystansować lub wykluczać od czegoś. Na tej sali już poznałem parę osób wykluczonych na poziomie swojej świadomości lub postrzegania rzeczywistości. Gdybyście tu nie przyjechali, ja nie byłbym o jakiś tam stopień bardziej świadomym, lepszym człowiekiem, to fantastyczne, że tutaj przybyliście, bardzo wam dziękuję.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Przepraszam, że nie wstałem, ale z moim kręgosłupem jest chyba gorzej niż z waszym. Nie wiem, czy to jest do końca spektakl o alternatywnej motoryce. Mnie w człowieku interesuje wnętrze, a nie to, jak wygląda. Już przecież Grecy mówili, że ciało jest więzieniem duszy, ja mam tego świadomość. Mnie się wydaje, że nie jest tak źle z tym postrzeganiem, przynajmniej w moim kręgu znajomych nie ma takiego problemu, oczywiście wiem, że taki problem istnieje, ale chyba się zmniejsza.

**RAFAŁ URBACKI:** Kiedy pierwszy raz przyjechałem do Krakowa, żeby studiować na WOT-cie (zrezygnowałem!), oczywiście nie umiałem trafić na uczelnię i podjechałem na wózku do jakiegoś mężczyzny, żeby zapytać o drogę. Jeszcze nie skończyłem mówić, kiedy powiedział: „sorry, nie mam”. To, o czym

panowie mówią, jest bardzo szlachetne, natomiast nasze doświadczenie jest trochę inne, takich historii, jak moja, można by mnożyć i mnożyć. Jak idziemy do klubu z Kasią, Karoliną, Tatianą wszystkich interesuje wózek, chodzik, ludzie nas przytulają lub odpychają, więc jest to jednak coś bardzo silnie zaznaczonego pejoratywnie bądź pozytywnie. Jeszcze jeden przykład, nie wiem, czy pozytywny, czy negatywny. Jechałem na wózku przez ulicę i samochody się zatrzymywały, teraz się nie zatrzymują.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Jak to jest być artystą o alternatywnej motoryce w Polsce?

**RAFAŁ URBACKI:** U nas nie ma teatru tańca czy teatru dramatycznego, który zatrudniałby creep artystów, artystów o alternatywnej motoryce – to jest kolejna rzecz do zrobienia. Na przykład Agata Wąsik, dziewczyna, z którą pracowałem, ma przechlapane, ma 90-procentowy niedosłuch, Zespół Treachera-Collinsa i dość mocno zniekształconą twarz, ale śpiewa rewelacyjnie. Podczas naszych spektakli ludzie się wzruszali i płakali w kontekście tego, że ona super śpiewa, ale nie ma wyglądu. Z tego też powodu nie może nigdzie znaleźć zatrudnienia.



WYDAWCA: Teatr Łąźnia Nowa

MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY

os. Szkolne 25, 31-977 Kraków

[www.laznianowa.pl](http://www.laznianowa.pl)

PROJEKT GRAFICZNY: Zbigniew Prokop

KOREKTA: Krystyna Stefaniak

PRZYGOTOWANIE DO DRUKU: Creator s.c.

DRUK: Drukarnia Beltrani

NAKLAD: 500 egz.

ISBN: 978-83-936508-4-2



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Projekt zrealizowano  
ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



**DZIENNIK POLSKI**

**interia**

