didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/symbioza

/ repertuar

Symbioza

Z Szymonem Adamczakiem rozmawia Katarzyna Waligóra

Dlaczego postanowiłeś zrobić spektakl o swojej relacji z HIV?

Najprostsza odpowiedź brzmi: bo mogłem. Studiowałem wówczas w DAS Theatre w Amsterdamie. Zostałem zdiagnozowany wkrótce po rozpoczęciu drugiego, dyplomowego roku. W ramach tego programu każdy z artystów ma swoją indywidualną ścieżkę rozwoju, niektórzy dopiero podczas studiów wydobywają ze swojej praktyki to, co będzie dla nich najważniejsze bądź najbardziej stymulujące. W ramach pierwszego roku jednym z kluczowych dla mnie zagadnień była dramaturgia choroby dwubiegunowej. HIV momentalnie zawładnął moim ciałem i wyobraźnią, wyznaczając tym samym, i to całkiem klarownie, trajektorię najbliższego roku. Zdecydowałem się zmierzyć z tym doświadczeniem właśnie jako artysta, który chce zrozumieć, co to znaczy mieć dzisiaj HIV. Wirus fascynował mnie już wcześniej, ale nie miałem dostatecznej wiedzy i nie wydawał mi się na tyle bliski, żeby jego obecność stała się częścią mojej tożsamości artystycznej. Teraz to się miało zmienić.

W tekście zapowiadającym spektakl piszesz: „Zrozumiałem, że wirus jest przerażająco świetnym performerem”. Co to znaczy?

Interesowały mnie różne aporie związane z myśleniem o wirusie. HIV jest niewidocznym, ale materialnym zjawiskiem: zanim zacząłem leczenie, czyli kiedy wirus był jeszcze wykrywalny w mojej krwi, stanowił jedną sześćdziesięciomilionową mojego ciała. Taka liczba nam wyszła, kiedy próbowaliśmy z moim partnerem, z wykształcenia neurobiologiem, zrobić równanie, żeby dowiedzieć się, ile waży HIV. Bo przecież coś waży, jest jakąś formą życia – to znaczy spełnia bodajże pięć z siedmiu wyznaczników życia. Wirus podróżuje z człowiekiem, podróżuje też z ciała do ciała. Ale jednocześnie opiera się wszystkim ludzkim konstrukcjom myślowym. Nie można, na przykład, jednoznacznie stwierdzić, czego wirus chce. W tym momencie to my wyrządzamy jemu więcej szkody niż on nam, to my go atakujemy lekami, to my chcemy, żeby go nie było. A wirus nie ma przecież kompasu moralnego czy świadomości.

Bardzo interesuje mnie nurt filozoficzny w ramach nowego materializmu, określany jako *object-oriented ontology*. Zastępuje on myślenie w kategoriach podmiotu i przedmiotu myśleniem o równorzędnych obiektach. To rodzaj nieantropocentrycznego realizmu. W ten sposób powstaje rodzaj płaskiej ontologii, w której człowiek naturalnie również jest obiektem. W tym nurcie HIV możemy spróbować rozumieć jako hiperobiekt, czyli rzecz relatywną w przestrzeni i w czasie wobec człowieka. Doświadczamy go lokalnie, ale nie wyczerpuje to wszystkich złożonych właściwości tego potężnego zjawiska-rzeczy. Nie jestem więc w stanie objąć całości tego, czym jest HIV, wszystkich dyskursów, praktyk i ciał, w których się pojawia i znajduje. Z drugiej strony, od aktywistów nauczyłem się, że zawsze trzeba

podkreślać, iż wirus dotyczy konkretnych ludzi w określonym miejscu i czasie. W pracy scenicznej chciałem więc przy pomocy Billy'ego zrozumieć i wypracować moją relację z wirusem. Miałem oczywiście świadomość, że ta relacja będzie ewoluowała. Chciałem też sprawdzić, jak mając do dyspozycji scenę, człowieka, materiały, mogę przemyśleć te aporie, o jakich wcześniej mówiłem.

Dlaczego do współpracy wybrałeś Billy'ego Mullaneya?

W DAS Theatre studiuje wielu artystów, spośród których część jest tak zaangażowana w swoją praktykę, że nie ma czasu na dodatkowe prace, zresztą tylko niektórzy mają przygotowanie sceniczne, ruchowe czy performerskie. Billy'ego poznałem jako studenta pierwszego roku, przyjechał z Minneapolis, był dostępny i głodny nowych doświadczeń. Nosił podobne do moich koszule i również był, trochę jak ja, teatralnym nerdem. W przeciwieństwie do mnie, ma przygotowanie w zakresie pracy z ciałem, w swojej praktyce zajmuje się natomiast performowaniem nauki, pracą z tradycjami awangardy i badaniem uwagi (interesuje go, jak zmienia się odbiór działań w zależności od czasu ich trwania). Poza tym dla mnie to było spotkanie z obcym, z człowiekiem, którego wcześniej nie znałem, a teraz miałem obdarzyć maksymalnym zaufaniem i wpuścić w intymną sferę mojego życia. Interesowała mnie też autonomia Billy'ego, bo była w pewnym sensie podobna do autonomii wirusa – nie wiedziałem, co myśli i jakie są jego intencje. Jednym z założeń DAS Theatre jest to, że studenci-artyści spędzają razem czas i mogą być ze sobą blisko. Mogłem więc obserwować Billy'ego w interakcjach z kolegami, oglądać prace, które współtworzy z innymi artystami, i te, które robi sam.

W DAS Theatre stosuje się też w czasie tworzenia spektaklu tak zwaną metodę feedbacku. Na czym ona polega?

Każdy ze studentów prezentuje swoją pracę (oraz research) na różnych etapach jej powstawania i za każdym razem określa, czego chciałby się dowiedzieć od oglądających pokaz. To mogą być rzeczy ogólne albo bardzo szczegółowe – o tym każdy decyduje sam. Co jest istotne, w ramach tej metody artysta konfrontuje i testuje swoje pomysły przed profesjonalną widownią złożoną z kolegów i koleżanek, tutorów, gości, innych artystów, kuratorów. Towarzysząca pokazowi sesja inspirowana jest pytaniami sokratejskimi. Najpierw oglądający dobierają się w pary, wychodzą i rozmawiają o tym, co zobaczyli, żeby zrzucić z siebie pierwsze emocje i przygotować się do dyskusji. Potem krótko wyjaśniane są wątpliwości i pytania natury technicznej. Następnie, mając w pamięci pytanie wyjściowe, staramy się przekazać artyście, co, według nas, działa. Jeśli jakiś element jest dla ciebie ważny, a nikt o nim nie wspomniał, to też jest jakaś informacja zwrotna. W części zwanej perspektywami staramy się ulokować, usytuować naszą krytykę, na przykład „jako dziecko/widz/naukowiec etc. potrzebuję, żeby…". Ostatnimi elementami są wspólna dyskusja oraz pisemna, anonimowa lub nie, wiadomość dla artysty, zostawiana w kopercie z jego imieniem przed wyjściem z sali. Jedno z moich pierwszych pytań do widzów przy tym projekcie brzmiało: „teatr nie wyleczy mnie z HIV, co innego może zrobić?".

Od czego w takim razie zacząłeś pracę?

Na początku napisałem ten list, który widzowie mogli znaleźć w miejscu spektaklu. Używałem go, żeby powiedzieć najbliższemu otoczeniu, że zostałem zdiagnozowany. List stał się podstawą pracy performatywnej: zaczęliśmy od poszukiwania różnych sposobów jego przedstawiania na scenie. Pierwszy pokaz odbył się po czterech dniach prób, miał charakter zamknięty, a jego celem było zaprezentowanie tematu mojej pracy dyplomowej. Jego głównym elementem było to, że Billy performował mój list trzy razy na trzy różne sposoby.

Dwa tygodnie później robiłem już prezentację dla publiczności – oprócz kolegów i koleżanek z roku, zaprosiłem na nią moich znajomych. Pokazałem wtedy wideo dokumentujące pierwszy raz, kiedy biorę lek na HIV. Prezentacja zamykała kolejny etap tego doświadczenia: nie tylko miałem diagnozę, ale też zacząłem leczenie. W tym czasie robiłem też dużo zdjęć: sobie, mojemu lekarzowi, pielęgniarzowi, który miał ponad dwa metry wzrostu i zainspirował ten moment w przedstawieniu, kiedy staję na ramionach Billy'ego. Miałem wtedy ogromną potrzebę dokumentowania wszystkiego, co się wydarza wokół mnie.

Jak wtedy budowaliście relację z Billym?

Początkowo zachowywaliśmy duży dystans, a nasza relacja była bardzo profesjonalna. Moje doświadczenie bycia zdiagnozowanym na HIV przeżywałem w relacji z chłopakiem, z przyjaciółmi i rodziną, ale nie w relacji z Billym. On lubi podkreślać, że oddał mi pełną władzę dysponowania także jego ciałem. Zależało mu na tym, żeby odpowiedzialność za reprezentacje należała do mnie. I rzeczywiście, w czasie prób robiliśmy to, co ja chciałem. Billy starał się tego nie komentować, a jeśli proponował coś

od siebie, to zawsze wynikało to z ustalanej przeze mnie logiki pracy. Przed przystąpieniem do prób (i to jest efekt moich polskich doświadczeń teatralnych) wierzyłem, że Billy będzie chciał wiedzieć wszystko to, co ja wiem. W Polsce tak się przecież robi: praca z aktorem jest często maksymalnie intymna, spędza się razem mnóstwo czasu, wciąga we wszystkie szczegóły researchu i tak dalej. Z Billym było inaczej. Szybko zrozumiałem, że nie mogę mu zabierać czasu i że on nie musi wiedzieć o HIV tego wszystkiego, co ja wiem. Billy wygospodarował dla mnie określony czas; jeśli potrzebowałem coś przemyśleć, on siadał do komputera, żeby pracować nad swoimi rzeczami. Kiedy kończyłem, był gotowy do dalszej pracy. Ciekawe i w jakimś sensie wzruszające jest też to, że prowadził dziennik pracy nad tym spektaklem, zapisywał i skreślał kolejne zmiany.

Billy notował, a ja bardzo długo używałem kamer. Po pierwsze dlatego, że miałem wrażenie, iż dzieje się tak dużo, że muszę rejestrować wszystko, co zdołam, żeby potem móc obejrzeć nagrania i zrozumieć, co się wydarzyło. Po drugie, nigdy wcześniej nie występowałem w taki sposób na scenie. Kamera była moim okiem – potrzebowałem jej tak długo, jak długo nie wiedziałem, gdzie patrzy oko widza i jakie kadry może rejestrować. Kiedy zintegrowałem kamerę w swoim oku oraz wreszcie znalazłem logikę i jakość swojej obecności, mogłem ją wyeliminować ze sceny.

Jak wyglądał następny etap pracy?

Kolejny etap to była praca z materiałami. Znalazłem te różowe deski, które pojawiają się w spektaklu, w tamtym okresie dopiero zaczynaliśmy z nimi eksperymentować. To był też moment, kiedy zacząłem czuć, że muszę włączyć w tę pracę swoje ciało i że tym razem nie mogę być tylko reżyserem.

Szukałem scenicznego materiału wielotorowo, chciałem sprawdzać różne możliwości, dowiedzieć się, co mnie właściwie interesuje – stąd moje publiczne prezentacje bardzo się między sobą różniły. Kolejny pokaz, zgodnie z regułami, powinien był trwać dwadzieścia minut, a trwał godzinę. To zresztą wywołało pewne napięcia w mojej relacji z kolegami i koleżankami, którzy nie rozumieli, dlaczego nie mogę pracować tak jak wszyscy. Znowu zaprosiłem znajomych, także osoby żyjące z HIV, które poznałem w Amsterdamie – dla mnie to było ważne, żeby byli ze mną już na tak wczesnym etapie pracy. Ten pokaz pozwolił mi zrozumieć, w jakich rejestrach i w jakiej tonacji mój dyplom miał następnie funkcjonować. W prezentacji było kilka ważnych elementów. Z gabinetu dyrektorki szkoły bez pytania pożyczyłem lalkę założyciela DAS Theatre, Ritsaerta ten Cate'a. To była lalka, której on używał i która go przedstawiała. Posadziłem ją na postumencie, żeby patrzyła na nasze działania. W czasie pokazu prosiłem widzów, żeby wymienili nazwiska osób, o których wiedzą, że umarły na AIDS. To był naprawdę piękny moment, bo ludzie przez kilka minut z pamięci podawali wiele nazwisk. Bardzo emocjonalnie podeszli do tego profesorowie, który wspominali swoich przyjaciół, artystów zmarłych w czasie epidemii. Wątpię, żeby coś takiego mogło zdarzyć się w Polsce. Dla mnie był to też element researchu, bo padły nazwiska, których nie znałem, a praca z historią i genealogią dopiero stawała się ważna w tym projekcie. To było też istotne dla mnie z osobistej perspektywy, bo niektórych członków rodziny (dziadka, który zmarł przed moim urodzeniem na raka, siostrę, która urodziła się martwa) znam tylko przez ich śmierć, przez ich nieobecność. Pokaz miał dwie kulminacje. W pierwszej prosiłem widzów, żeby zajęli jedną część sali, utworzyli jedno ciało i nie pozwolili Billy'emu, który grał wirus, wedrzeć się na swoją połowę. W sali było sześćdziesiąt osób, wszystkie się zaangażowały, stanęły ramię w ramię, a Billy najpierw próbował przedrzeć się siłą, a potem

wybiegł z sali, żeby użyć drugiego wejścia i zajść ich od tyłu. W drugiej kulminacji, która następowała chwilę później, częstowałem wszystkim tortem *red velvet*. Dla mnie to było odwołanie do spektaklu *Dziś są moje urodziny* Tadeusza Kantora, artysty bardzo ważnego także dla Billy'ego. Prezentacja odbyła się kilkanaście dni po światowym dniu AIDS, a chwilę wcześniej mój przyjaciel miał rocznicę swojej diagnozy i zorganizował w związku z tym małe przyjęcie. Dla niektórych osób pozytywnych taka rocznica, *HIVersary*, jest rodzajem święta czy ceremonii. Wtedy przeczytałem też, że ciasto *red velvet* można upiec, używając krwi zamiast białek, a ja byłem na etapie oczekiwania na wyniki badań sprawdzających, czy wirus jest jeszcze wykrywalny w mojej krwi. Lekarze uznają, że osoby regularnie przyjmujące leki na HIV, jeśli wirus jest niewykrywalny w ich krwi, nie mogą zarażać innych. Wyniki badań dostałem w dniu pokazu, czyli znowu byłem żywym ciałem, które na bieżąco oddaje widzom swoje doświadczenie. Tak więc w końcowej scenie spektaklu publiczność dostawała do zjedzenia ciasto *red velvet*, oczywiście upieczone z użyciem jajek. Ludzie jedli je i płakali, to było dla wszystkich mocne przeżycie. Bardzo katarktyczne, ale ta *katharsis* była dla widza, nie dla mnie.

Twoi koledzy i koleżanki ze szkoły mieli potrzebę, żebyś to ty przeżył *katharsis*?

Mieli potrzebę, żebym w widoczny sposób to przeżywał. Chcieli, żebym okazał emocje, płakał, zachował się jak człowiek. Zarówno dla mnie, jak i dla Billy'ego fascynujące było to niespełnione pragnienie *katharsis*. Dzisiaj o wiele lepiej rozumiem swoje emocje i umiejętniej je okazuję, ale wtedy byłem przekonany, że nie przypadło mi rozpaczać, tylko działać.

Pokaz, o którym przed chwilą opowiedziałeś, odbył się w grudniu 2018 roku. Jak dalej potoczyła się praca nad przedstawieniem?

Nastąpiła przerwa semestralna, która pozwoliła mi przemyśleć na nowo plan pracy nad dyplomem. Zacząłem dużo pisać – w literaturze szukałem języka, żeby oddać stan mojej głowy. To było uwalniające, pisać dla i wobec samego siebie. Nadmiar wrażeń, które zebrałem w działaniach scenicznych, zwracałem w postaci tekstu. W pracy literackiej rozwiązywałem też problemy, których nie mogłem rozwiązać na scenie, i to tekst dawał mi impuls do dalszego tworzenia spektaklu. W tym okresie poznałem Pawła Szuberta, który zgodził się na przygotowanie przestrzeni i obiektów. Dzięki jego talentowi i świadomości pracy z designem zrozumieliśmy, że to właśnie lateks będzie podstawowym materiałem. Bardzo dużo też czytałem o HIV i AIDS, o artystach żyjących z wirusem i tych, którzy umarli w czasie epidemii. Starałem się zrozumieć, jak to wyglądało w różnych krajach Europy i w USA, nie zajmowałem się Polską, bo tu wystarczało mi to, co już wiedziałem. Wtedy odkryłem, że jeśli chcę stworzyć spektakl zgodny z logiką dzisiejszego życia z wirusem, muszę przemyśleć jego dramaturgię. Diagnoza HIV nie musi już być tragedią, więc to wydarzenie zostało zdedramatyzowane. W relacji ludzkości z wirusem nastąpił moment zawieszenia: ja go nie zabiję, bo jeszcze nie mamy takich narzędzi, ale on mnie też już nie zabije. Zresztą obecnie porzuca się te wojenne metafory i zaczyna myśleć o życiu z HIV jako o rodzaju symbiozy. To właśnie oddaje ostatnia scena przedstawienia, w której z Billym łączymy się za pomocą ukrytych w naszych kostiumach rękawów, schowanej trzeciej ręki. Ta choreografowana sekwencja była zresztą inspirowana modelem przejmowania komórki odpornościowej przez wirus.

W czasie prac nad spektaklem odbyłeś kwerendę w Visual AIDS Foundation w Nowym Jorku. Czym zajmuje się ta instytucja i jak przydała ci się ta wizyta?

Visual AIDS Foundation została założona w 1988 roku w Nowym Jorku, żeby ratować pamięć o amerykańskich artystach umierających na AIDS. Początki były bardzo pragmatyczne: chodziło o materialne zabezpieczenie dzieł zarówno artystów bardzo znanych, jak i tych, którzy nie byli szeroko rozpoznawalni. Jednak bardzo szybko Visual AIDS nawiązało współpracę z ACT UP oraz innymi, podobnymi grupami i z perspektywy artystycznej zaczęło włączać się w działania aktywistyczne. To oni, na przykład, w 1991 roku wymyślili czerwoną wstążkę jako wizualny symbol solidarności z chorymi na AIDS. Obecnie prowadzą archiwum, działalność wystawienniczą i wydawniczą, organizują spotkania artystów młodszego i starszego pokolenia, przyznają granty i włączają się w wiele inicjatyw. Można się z nimi skontaktować, tak jak ja to zrobiłem, i uzyskać mocne merytoryczne wsparcie. Żywotność instytucji zapewniają częste zmiany dyrekcji. Nikt nie obejmuje tam kierowniczego stanowiska na dwadzieścia lat, a dyrektor lub dyrektorka zawsze ma nieco ponad trzydzieści lat. Z każdym nowym rozdziałem w myśleniu o HIV/AIDS, nowa osoba obejmuje dyrekcję i rozbudowuje sieć artystów współpracujących z instytucją.

W Visual AIDS spędziłem trzy i pół tygodnia, w tym czasie przede wszystkim się dokształcałem. Ponieważ studiowałem historię sztuki, znałem pewien kanon prac na temat AIDS, ale w Nowym Jorku jest dostępna wiedza i przez lata wypracowywane dobre praktyki mówienia o wirusie, których na taką skalę nie ma w Europie. Wśród artystów, których prace mnie zafascynowały, był Tony Feher. Pracował z obiektami, z napięciami przestrzennymi i ryzykiem założonym w instalacji, z tym, że coś może się zerwać czy

zniszczyć. Zaciekawiło mnie to, jak daleko można odejść w swojej praktyce od bezpośredniego mówienia o HIV/AIDS, które wciąż przecież pozostają ważnym kontekstem interpretowania tych prac. W Visual AIDS miałem dostęp do większości książek Davida Wojnarowicza, zapoznałem się także z twórczością Rezy Abdoha. Zacząłem czytać teoretyków, na przykład Gregga Bordowitza, który zajmował się Ridiculous Theatre Charlesa Ludlama, artysty także zmarłego na AIDS. Bordowitz lokował korzenie pracy performatywnej z HIV w tradycji awangardowego teatru queerowego Nowego Jorku. Dla mnie szczególnie interesujące były też choreografie Billy T. Jonesa (*Still/Here*), Neila Greenberga (*Not-About-AIDS-Dance*), Keitha Hennessy'ego (*Crotch*) oraz trwający rok program Lost & Found (2016) z Danspace Projects. Rezultatem tego ostatniego jest wyjątkowa publikacja, prezentująca prace taneczne i dokumenty z czasów epidemii, jej lektura oferuje wgląd w wielowątkową i wspólnotową refleksję nad realiami tworzenia sztuki.

W szkole hodowałeś kwiaty w butelkach po lekach. Kto zajmował się nimi, kiedy byłeś w Nowym Jorku?

Przekazałem to zadanie Billy'emu i zaproponowałem, żebyśmy zrobili coś na kształt vloga. W pokoju ustawiłem dwie kamery – jedna rejestrowała wzrost kwiatów, a druga działania Billy'ego. On natomiast uznał, że czas, który poświęca na pojawienie się w oku kamery, powinien wykorzystać do maksimum. Zorganizował cały format telewizyjny: zapraszał gości, rozmawiał z nimi, opowiadał im o własnym researchu albo o pytaniach, które mu stawiałem. A ja tymczasem wysyłałem mu z Nowego Jorku wideopocztówki: z fragmentami archiwum Visual AIDS, z jego bratem bliźniakiem, którego poznałem w Stanach, także bardzo intymne zapisy z

mojej wizyty w mieście. To był sposób na włączenie go w mój research i kontynuowanie wspólnej pracy. Kiedy wróciłem do Amsterdamu, zamiast kolejnej wersji performansu zaprezentowałem dwukanałową instalację dokumentującą to, co zdarzyło się przez ten miesiąc.

Zbliżała się premiera…

Od 20 kwietnia 2018 roku prace zaczęły się intensyfikować. Na tym etapie bardzo mocno zaznaczyła się też w nich obecność dramatużki – Panny Adorjáni. Panna pochodzi z Rumunii, jest moją bardzo bliską przyjaciółką – oprócz dramaturgii, opracowała także muzykę do spektaklu i była edytorką moich tekstów. W pracy nad *An Ongoing Song* kluczowe były dla mnie dwie relacje: jedna z moim chłopakiem, a druga właśnie z Panną. To z nią, a nie z Billym, utrzymywałem bliską emocjonalną i intelektualną więź. Była na każdym etapie pracy, czasami, zamiast na próbę, szliśmy na moje badania. Panna była dramatużką przyjaźni scenicznej mojej i Billy'ego, a dla mnie było istotne, że na dwa męskie ciała patrzy kobieta. Pewne rozpoznania, które mi wtedy podsunęła, zaczynam rozumieć dopiero dziś.

Oprócz Panny Adorjáni, merytorycznego wsparcia udzielało ci dwóch advisorów. Na czym polegał ich udział w pracach?

Konsultacje z advisorami są częścią kształcenia w DAS Theatre. Szkoła opłaca tydzień pracy osoby, którą sami wybieramy. Jedyne zalecenie jest takie, żeby to był ktoś, kto aktualnie przebywa w Holandii lub Belgii, bo to zmniejsza koszty dojazdu na próby. Mieliśmy też pewną dowolność w dysponowaniu czasem, jaki chcemy spędzić z doradcą. W moim przypadku

było to pięć dni z Zhaną Ivanową i dwa dni z Manolisem Tsiposem. Zhana jest artystką łączącą praktykę performatywną z wizualnym i choreograficznym reżimem. Nie miała czasu i możliwości, żeby wejść głęboko w mój research, więc obserwowała tę pracę pod względem formalnym: jak jest zorganizowana, jakich środków używam i tak dalej. Dostawałem od niej bardzo precyzyjne informacje zwrotne, uczyła mnie swoich narzędzi, pomagała precyzyjnie budować komunikaty. Manolis jest natomiast filozofem, pisarzem, absolwentem DAS Theatre i jednym ze współtwórców metody feedbacku. W ciągu ostatnich kilku lat w szkole wytworzyła się niepisana tradycja, że dawni uczniowie wracają jako advisorzy. Manolis rozrysował moją biografię, sprawdzając, jak moja działalność artystyczna (wszelaka, nawet rysunki z przedszkola) może się mieć do ważnych wydarzeń osobistych, i odwrotnie. To była kameralna sesja, łącząca pracę na autobiografii z wątkami terapeutycznymi.

Oprócz advisorów, do pomocy miałem jeszcze tutora, Jeroena Fabiusa, przypisanego przez szkołę. Jeroen jest dyrektorem artystycznym DAS Choreography (oprócz DAS Theatre to drugi program w ramach DAS Graduate School, dawniej znanego jako DAS Arts) i prowadzi refleksję teoretyczną o pracy z ciałem. W czasie regularnych spotkań staraliśmy się wyciągnąć jak najwięcej z tego, co zdarzało się na sesjach feedbacku, jak zmieniał się mój projekt i moje cele badawcze. Pomagał mi również umacniać zaplecze intelektualne, wynajdując specjalistyczną literaturę z zakresu posthumanizmu czy mikrobiologii. Można powiedzieć, że Jeroen, Zhana i Manolis udzielali mi wsparcia na różnych poziomach. Sfery intelektualna, emocjonalna i formalno-artystyczna rozkładały się między trzech partnerów.

A jak ta praca wyglądała od strony ekonomicznej?

Każdy student szkoły dostaje budżet na swój spektakl dyplomowy w wysokości pięciu i pół tysiąca euro plus pieniądze na zatrudnienie advisorów. W DAS Theatre spotykają się ludzie o bardzo różnych doświadczeniach, więc dla jednych ta kwota jest ogromna, natomiast innym się wydaje, że na nic nie wystarczy.

Dla ciebie to było dużo czy mało?

Dość dużo. Realia produkcji w Amsterdamie są oczywiście zupełnie inne niż w Polsce – materiały są droższe, zatrudnianie ludzi też. W Holandii, inaczej niż w Polsce, wylicza się stawki dla wykonawców, choć wciąż są to kwoty prekaryjne. Jeśli bralibyśmy pod uwagę wkład pracy i zaangażowanie różnych ludzi w mój spektakl, to był to projekt skrajnie niedofinansowany. Ale mnie pięć i pół tysiąca euro wystarczyło. Na podróż do Nowego Jorku dostałem pieniądze z Instytutu Adama Mickiewicza, a na polskie *tournée* z programu mobilności dla artystów – jako artysta z Holandii. Kwota, którą zapewnia szkoła, może być wydana na produkcję, ale też na książki, wyjazdy, wynagrodzenia. Można negocjować ze szkołą elastyczność tego budżetu. Jeśli chodzi o honoraria, to stawki, jakie mogłem zaproponować, miały różne znaczenie dla różnych osób. Bo czym innym jest tysiąc pięćset euro wypłacone dramaturżce z Rumunii, a czym innym taka sama kwota zapłacona aktorowi, który i tak w tym czasie studiuje w szkole. Dla scenografa w ogóle nie starczyło pieniędzy, Paweł zgodził się pracować za darmo, dlatego starałem się jak najwięcej pracy wykonywać wspólnie z nim, żeby go odciążyć i jestem w stanie mu zapłacić dopiero z tego, co zarobię na pokazach.

Od razu wiedziałeś, że będziesz chciał pokazać swój dyplom w Polsce?

Nie. Po skończeniu studiów przeżywałem okres skrajnego zmęczenia. W Warszawie na Festiwalu Pomada w 2018 zaprezentowałem na świeżo elementy mojej pracy w formule wykładu performatywnego. A po pewnym czasie poczułem, że chcę skończyć pracę nad przedstawieniem i chciałbym pokazać je w Polsce. Czułem, że to dla mnie i dla tej pracy ważne. Dostałem wtedy z poznańskiej Galerii Arsenał zaproszenie do udziału w wystawie badawczej *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, RAK* i w ten sposób pojawiła się szansa na polskie *tournée*. Postanowiłem zorganizować je sam. Próbowałem szukać partnerów w Polsce, ale bardzo trudno jest zaangażować jakąś instytucję w produkcję, która już jest w toku. W reżysersko zorientowanym systemie teatralnym w Polsce byłem raczej kojarzony jako dramaturg. Po skończonej szkole w Amsterdamie czułem niekiedy przepaść komunikacyjną w zawodowych rozmowach o moim procesie i spektaklu, natykając się też na stereotypowe, zachowawcze bądź błędne wyobrażenia o HIV. To nie działa tak, że kiedy mówię „mam gotowy spektakl", ustawia się kolejka chętnych. Wiedziałem, że łatwiej będzie uzyskać zgodę na częściową partycypację w kosztach transportu przedstawienia. Zaczęliśmy od zgłoszenia się na Fringe Festival, bo dzięki temu mogliśmy dofinansować produkcję wpływami z biletów. Nie zarobiliśmy, co prawda, dużo, ale zwróciły się częściowo inwestycje, które musiałem zrobić z własnych pieniędzy.

W Holandii wielu artystów samodzielnie zawiaduje swoimi pracami. Na rynku aktywni są producenci, miałem z nimi nawet kilka konsultacji, ale mało kto może liczyć na pełne wsparcie od instytucji czy kuratorów. Miałem już doświadczenia produkcyjne, nabyte przy okazji pracy nad spektaklem *Delfin, który mnie kochał*, w Polsce przez jakiś czas współprowadziłem też

organizację pozarządową. No i mogłem skorzystać z pozycji zawodowej, jaką osiągnąłem przy okazji pełnienia funkcji dramaturga Starego Teatru w Krakowie. Dzięki temu, że dostałem wspomniany grant wspierający mobilność artystów, miałem argument dla instytucji, że mogą pokazać mój spektakl bez narażania się na duże koszty. Nauczyłem się też pracować w samowystarczalny sposób, poza tym cenię sobie możliwość decydowania, co i jak będę robił. Dzięki temu może i jestem bardziej „konkurencyjny" na rynku, ale zarazem mam świadomość swojej prekaryzacji. Od początku procesu twórczego bardzo dużo energii, którą mógłbym wykorzystać na prace koncepcyjne, przeznaczałem na kwestie techniczne i organizacyjne. DAS to sprofesjonalizowane „zrób to sam". Właśnie to było przyczyną mojego ogromnego zmęczenia po dyplomie. O trasie *An Ongoing Song* myślę skromnie: mogłem pokazać debiutancki spektakl osiem razy w czterech miastach w rodzinnym kraju. Coś takiego rzadko udaje się innym osobom, które kończą tę szkołę. Ale w przyszłości wolałbym móc realizować prace, korzystając z zasobów instytucji oraz wiedzy i wsparcia producentów i innych profesjonalistów.

Jedną z najważniejszych zmian w spektaklu między jego wersją dyplomową, a tą, którą pokazywałeś w Polsce, jest to, że w scenie licytacji z wirusem kiedyś wybierałeś uzdrowienie za wszelką cenę, a dziś mówisz, że wolałbyś dwadzieścia pięć tysięcy euro. Skąd taka zmiana?

W okresie pokazów spektaklu dyplomowego, kiedy czułem, że kończąc szkołę, zamykam pewien etap w życiu, nawiązałem kontakt z amsterdamskim środowiskiem aktywistów zajmujących się HIV. Zrobili ze mną wywiad, a potem zaprosili do współpracy przy swoim nowym projekcie na AIDS

Conference 2018 w charakterze doradcy artystycznego. Potem okazało się, że będę także performerem w tym działaniu, na zmianę z artystką pochodząca z Burundi. Projekt w formie kontenerowej instalacji dla jednego widza dotyczył stygmy związanej z byciem nosicielem wirusa. To było bardzo ciekawe doświadczenie: pracować tylko z osobami pozytywnymi. Pierwsza część instalacji poświęcona była doświadczeniu poznania diagnozy; w drugiej, rozgrywanej w ciemności, mężczyźni mówili, jakie stygmatyzujące zdania na temat swojej choroby zdarzyło im się usłyszeć, wreszcie w trzeciej dochodziło do spotkania między widzem a osobą, która żyje z wirusem HIV. Bardzo ciekawe było obserwowanie, jak zmieniają się reakcje ludzi w zależności od tego, czy tą osobą jest czarna kobieta czy młody biały mężczyzna. Dla tej grupy aktywistów zdumiewające było to, że już po dziewięciu miesiącach od diagnozy byłem w stanie występować w spektaklu na temat HIV. Ale równie zadziwiająca dla nich była scena w moim spektaklu, w której wybieram pozbycie się wirusa zamiast oferowanych przez Billy'ego coraz wyższych sum. Oni wybór pieniędzy uważali za oczywisty. I tak ja, artysta-idealista, zostałem sprowadzony na ziemię. Wirus od zawsze był związany z kwestiami finansowymi. Leki na HIV były najdroższe w historii medycyny, a znaczna część dzisiejszego aktywizmu dotyczy właśnie kwestii dostępności nowoczesnych terapii. W Polsce to, na przykład, sprawa tego, w jakich okolicznościach pojawił się PrEP – lek prewencyjny, chroniący przed zarażeniem wirusem. Na rynek wprowadziły go firmy farmaceutyczne, bo zobaczyły, że istnieje zapotrzebowanie rynkowe, a państwo nie chce się tym zająć.

Czym różni się odbiór twojego spektaklu w Holandii i w Polsce?

Widownia, z którą miałem do czynienia w Holandii, była kosmopolityczna i

mocno sprofesjonalizowana, głównie studenci, artyści, ludzie kultury. Dopiero na Fringe Festival na spektaklu pojawili się ludzie, którzy nie wiedzieli, na co przyszli. W Holandii zupełnie inaczej niż w Polsce przebiegała też epidemia AIDS – była dużo bardziej dramatyczna i widoczna, zmieniła myślenie o chorobie i sposobach jej zapobiegania. Ale Holendrzy jakby trochę zapomnieli o tej historii, choć mieli piękne tradycje artystyczne rozwijane od końca lat osiemdziesiątych. Dopiero dziś, powoli, artyści wracają do pracy z tematem HIV. Ciekawe jest też to, że w Holandii jestem obcokrajowcem z kraju taniej siły roboczej, choć po prestiżowej szkole, do tego debiutantem, a do Polski przyjeżdżam jako ktoś już choć trochę rozpoznawalny. Prezentacja spektaklu w kraju jest dla mnie nawet istotniejsza, ze względu na znikomą obecność HIV/AIDS w dyskursie publicznym. Jestem jednym z pierwszych artystów pozytywnych, którzy otwarcie pracują z tym tematem w naszym kontekście.

W Krakowie przypadkiem poznałeś kwiaciarza, który żyje z HIV.

Tak. Ważnym elementem scenografii są kwiaty zasadzone w butelkach po lekach. Najpierw były to cztery butelki z hiacyntami (przeciwdziałanie epidemii AIDS w Polsce było jednym z oficjalnych powodów akcji „Hiacynt" Milicji Obywatelskiej w latach osiemdziesiątych), ale potem rozrosło się to do większej instalacji. Kwiaty są wybierane obecnie pod kątem ich relacji z odpornością. Zawsze jest wśród nich dziurawiec, który reaguje na leki na HIV. Butelki po lekach, których używam w spektaklu, nie są tylko moje. W chwili udzielania tego wywiadu kończę dopiero dwudziestą czwartą fiolkę, więc wtedy nie miałem tylu butelek, ilu potrzebowałem. Dostarczeniem kwiatów zawsze zajmował się Paweł, ale na ostatnim etapie trasy nie mógł nam towarzyszyć, więc ja przejąłem jego obowiązki. W Krakowie uznałem, że

wezmę ze sobą butelki po lekach, licząc, że uda mi się na miejscu te kwiaty zasadzić. Kwiaciarz rozpoznał opakowania, zapytał, czy są przypadkowe, a ja wyjaśniłem mu, o czym jest spektakl. W kwiaciarni byli jego współpracownicy, więc przestaliśmy używać słowa HIV, ale wiedzieliśmy, o czym rozmawiamy. To było niezwykłe spotkanie: żartowaliśmy, pokazał mi swój tatuaż z trójkątem, nawet mnie przytulił, życząc powodzenia. Mówił, że wydaje mu się, że jeszcze nie dorośliśmy do rozmowy o wirusie. Uderzyło mnie to, że dziś osoby pozytywne mogą rozpoznać się po opakowaniach leków. Ale po czym innym mogłyby się rozpoznać?

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/symbioza*