didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-odziedziczylismy

/ repertuar

Co odziedziczyliśmy?

Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawia Katarzyna Waligóra

Teatr Studio

Oda do radośći

scenariusz na podstawie improwizacji aktorskich i autorskich tekstów reżysera

koncepcja: Wojtek Ziemilski, Wojtek Pustoła, tekst i reżyseria: Wojtek Ziemilski, dramaturgia: Sodja Zupanc Lotker, scenografia: Wojtek Pustoła, kostiumy: Dasha Filshyna, muzyka: Igor Nikiforow, animacje: Kacper Buratyński, światło: Robert Mleczko, Wojtek Ziemilski, obsada: Daniel Dobosz, Anna Dzieduszycka, Mateusz Smoliński, Monika Świtaj

premiera: 22 kwietnia 2022

Po dwunastu latach od premiery *Małej narracji* powraca pan do tematu dziedzictwa. Tak jak wówczas przygotował pan premierę w warszawskim Teatrze Studio, ale w przeciwieństwie do *Małej narracji*, *Oda do radości* nie skupia się na pana rodzinnej historii, a na opowieściach czworga aktorów, którzy na różne sposoby zmagają się z dziedziczeniem. Rozmowę chciałabym jednak zacząć od pytania nieco

bardziej ogólnego: czy jako społeczeństwo mamy obsesję na punkcie dziedzictwa?

W Polsce na pewno tak. Wystarczy spojrzeć, jak często ludzie budując domy dodają do nich kolumny, żeby budynek imitował dworek. Jakby chcieli dorobić sobie szlachecki rodowód. To, co odwołuje się do przeszłości, daje nam poczucie bezpieczeństwa. To wygodny sposób myślenia o sobie, w Polsce chyba wszechobecny. W pewnym sensie wymusza się na nas odczuwanie wszystkiego jako czegoś odziedziczonego – to jest mój kraj, mój Zamek Królewski, moje dziedzictwo. Jako obywatel dostałem w spadku całą szeroko rozumianą kulturę. Dlatego, kiedy o tym myślę, staram się odróżnić dziedzictwo od dziedziczenia. W języku polskim tak sobie to ułożyliśmy, że dziedzictwo nam się kojarzy z materialnym aspektem dziedziczenia. Mamy na przykład Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które między innymi dba o zachowanie kultury materialnej: o zabytki, rękopisy, stare fotografie. Dziedziczenie jest tymczasem działaniem. Zdaje się, że to Derrida pisał, że dziedziczenie nie oznacza, że dostajemy coś w spadku, tylko że to coś przyjmujemy. Dziedziczenie wymaga ode mnie aktywności. Takie myślenie jest oczywiście utopijne, ale pobudza wyobraźnię.

Co w takim razie chcielibyśmy dziedziczyć?

W czasie prac nad spektaklem odkryliśmy, jak wielkie znaczenie ma to, co wynieśliśmy z domów. Są na przykład rodziny, w których się śpiewa i dziedziczenie tej umiejętności jest dla nich bardzo ważne. Kiedy próbujemy w naszym życiu ustanowić podobną zasadę, wymyślić sobie tożsamość, która nie jest dla nas „naturalna”, to napotykamy na trudności. Mój syn, który niedługo skończy siedem lat, ma predyspozycje muzyczne, a moja żona

chciałaby je w nim rozwijać. Widzę jednak, że to dla niej wiąże się z dużym wysiłkiem, bo śpiew nie jest czymś, co wyniosła z domu. Dla mnie też nie jest. Dużo łatwiej jest mi wprowadzić zwyczaj czytania na dobranoc niż regularnego śpiewania, bo sam mam wyniesione z domu przyzwyczajenie, że czytam przed snem. W przypadku śpiewu brakuje mi schematu działania: kiedy to się robi? Jak często? Przy jakiej okazji? Inny przykład: kiedy dwa lata mieszkałem we Francji, z podziwem patrzyłem na ludzi, którzy ogromną troską otaczają rzeczy w swoich domach. Ja nie jestem tego nauczony – nie umiem dbać o przedmioty i nie poświęcam im wiele uwagi, chociaż chciałbym to robić, wciąż próbuję w sobie wyrobić ten rodzaj uważności, na razie bezskutecznie. Takie bycie pomiędzy jest chyba najgorsze: chcielibyśmy mieć jakąś cechę, ale jej nie odziedziczyliśmy. To może dotyczyć też bardziej przyziemnej rzeczy, choćby zwyczaju utrzymywania porządku w kuchni.

Rozumiem, że porządek w kuchni się przydaje, co jednak, jeśli pochodzę z rodziny, w której się śpiewa, a sama nie umiem i nie lubię tego robić?

To są dwie zupełnie różne kwestie: czerpanie przyjemności z danej czynności, a predyspozycje do jej wykonywania. Problemem jest tak naprawdę to pierwsze: ktoś nie chce czegoś robić, a zostaje do tego zmuszony. Dziedzictwo może oczywiście przybierać taką opresyjną postać. Z drugiej strony to samo można powiedzieć o każdym procesie edukacyjnym. Dobrym przykładem jest tu chodzenie na koncerty do filharmonii. Muzyka klasyczna dla większości dzieci jest potwornie nudna, a jednocześnie udowodniono, że jeśli ktoś ma z nią kontakt w młodości, to ma spore szanse na czerpanie z niej przyjemności w dorosłym życiu. Dużo większe niż ktoś,

kto takiego treningu nie przeszedł. Myślę więc, że tu nakładają się na siebie dwa procesy: wychowanie i dziedziczenie. Dziedziczenie jest bardziej radykalne, bo to jest coś, co nagle odkrywam, że dostałem w prezencie.

Czyli jednak w procesie dziedziczenia nie przyjmujemy aktywnie, tylko coś zostaje nam narzucone.

Dlatego wizja Derridy to trochę bajka. Oczywiście ciekawie jest myśleć w zaproponowanej przez niego perspektywie, ale w praktyce to nie jest takie proste. Dobrym przykładem jest emigracja. Kiedy zaczynamy żyć w innym kraju, często odkrywamy, że musimy negocjować z cechami, przyzwyczajeniami i obyczajami, które dostaliśmy w spadku, a których inni nie mają. Pewne rzeczy mogą nawet okazać się niemożliwe do przezwyciężenia.

Czy istnienie testów genetycznych, które wszyscy aktorzy zrobili na potrzeby spektaklu, też jest przejawem obecności we współczesnej kulturze obsesji na punkcie dziedziczenia?

Na pewno. Wydawałoby się, że kultura Zachodu rozwinęła w radykalnym stopniu przeświadczenie, że wybieramy sobie świat, w którym żyjemy, a nawet kształtujemy samych siebie. Pojawiło się przekonanie, że wszystko jest „performatywne” w sensie kolokwialnym, że jestem taki, jaki chcę być. Okazuje się jednak, że to nie jest takie proste, a my nie jesteśmy tacy racjonalni, jakbyśmy chcieli. Sądzę, że każdy z nas jest rozchwiany między potrzebą wyboru tego, kim jest, jaki ma gust, do jakiej grupy przynależy a światem, który wcale nie daje się tak łatwo naginać do naszych potrzeb. Im

bardziej niespokojne czasy, tym bardziej szukamy tego, co nie jest relatywne. Firmy, które robią badania genetyczne, oferują tymczasem odpowiedź, która – jak chcą twierdzić – jest obiektywna i ostateczna. To ich główny chwyt marketingowy. Sodja Zupanc Lotker, dramaturżka naszego spektaklu, była wściekła, kiedy powiedziałem jej o moim pomyśle na skorzystanie z usług tych firm. Zwyzywała mnie od faszystów, nie mogła uwierzyć, że proponuję coś tak esencjalistycznego, że chcę sprowadzić ludzi do ich genów. Miała też problem z tym, że proponuję to aktorom etatowym, bo nie wierzyła, że w sytuacji instytucjonalnej podległości oni mają wybór i mogą odmówić mnie jako reżyserowi. Poza tym te testy tylko udają obiektywne, a wcale takie nie są.

Dlaczego?

Bo w odczytywaniu ich wyników cały czas powinno się sprawdzać poziom prawdopodobieństwa, jak w całym świecie nauki. Tymczasem firmy udają, że dają nam jednoznaczną odpowiedź i to na bardzo wiele różnych pytań.

Jak wykonuje się taki test?

To bardzo prosty proces. Zestaw przychodzi pocztą, jest w nim probówka, do której się pluje, a potem pakuje ją w pudełko i odsyła. Po miesiącu można odczytać wynik w internecie. Badania dzielą się na dwie podstawowe kategorie: mają nam zdradzić informacje na temat naszej genealogii albo stanu zdrowia. Wszyscy (to znaczy ja i aktorzy) zrobiliśmy testy genealogiczne, niektórzy (w tym ja) zdecydowali się też na zdrowotne. Wyniki testu genetycznego dzielą się na dwie części. Pierwsza jest podana w

procentach i określa, w jakim stopniu należy się do różnych podgrup genetycznych. Druga informuje nas o tym, czy mamy jakichś genetycznych kuzynów. To jest możliwe do określenia dzięki temu, że firmy dysponują ogromnymi bazami danych osób, które testowały się przed nami. W ten sposób można odkryć, że ma się krewnych na drugim końcu świata. Kategoria zdrowotna jest chyba nawet bardziej kontrowersyjna, bo jej wyniki informują nas, jakie jest zagrożenie, że zachorujemy na różne choroby genetyczne. Oczywiście to nie jest informacja, że na pewno będziemy się zmagać z danym schorzeniem, ale odkrywamy, że jest duże tego prawdopodobieństwo. To przerażające, bo nagle jest się zmapowanym, określonym. Niespodziewanie dowiadujemy się, że odziedziczyliśmy coś, co jest poza naszą kontrolą. Dziwność tej sytuacji polega też na tym, że wszystkie informacje przedstawia nam zewnętrzna firma. Czyli to nie tak, że w rozmowie z rodziną dowiedziałem się, że mam kuzyna mieszkającego w innym kraju, tylko wiem o tym, bo i ja, i on napluliśmy do probówki. Czy pod wpływem tej informacji mam się zredefiniować? Mam od nowa opowiedzieć sobie swoją tożsamość, bo jakaś firma przekazała mi pewną wiedzę?

A czy ta wiedza w zakresie zdrowia nie daje właśnie pewnej sprawczości? Na zasadzie: jeśli wiem, że mam większą szansę na raka płuc, to będę unikać papierosów.

Dużo rozmawialiśmy na ten temat w czasie prób. Na początku wyobrażałem sobie nawet, że cały spektakl zrobimy tylko o genetyce jako o nowoczesnej formie dziedziczenia. Bo czy ta wiedza daje mi poczucie sprawczości? Niektórzy w zespole odpowiedzieliby twierdząco i właśnie dlatego robili badania. Inni z tego samego powodu odmówili ich zrobienia. Jest przecież wiele chorób, których nie można uniknąć w prosty sposób i jeśli odkryję, że

mam zwiększone szanse na nie zapaść, to będę musiał żyć z tym bezlitosnym wyrokiem. A co z chorobami, na które do tej pory nie ma leków? Te wyniki bywają zresztą paradoksalne: dowiedziałem się, że mam niską szansę zapaść na chorobę, na którą choruję, za to wysokie szanse na schorzenie, którego na pewno nie mam. Mogłoby się więc wydawać, że całe to testowanie to bzdura, ale przecież wiemy, że wraz z rozwojem technologii dokładność badań będzie się poprawiać. Pojawia się więc nowy wybór, przed którym nie stawaliśmy do tej pory: czy chcę w tym uczestniczyć? Czy chcę mieć tę wiedzę na swój temat?

Dlaczego ani w spektaklu, ani w programie nie dostajemy informacji, że pan też zrobił sobie badania?

Zrobiłem je w ramach solidarności z zespołem. To oczywiście nie to samo, co w przypadku aktorów, skoro testowanie się było moim pomysłem, ale chciałem być razem z nimi w tym procesie odkrywania wiedzy o sobie. Moje wyniki nie pojawiają się w przedstawieniu, bo mnie w ogóle w nim nie ma. Oczywiście, jeśli się bliżej przyjrzeć, moje doświadczenia są w wielu miejscach wplecione w tekst, nie wszystko w nim pochodzi od aktorów. Jednak nie jestem obecny w wyrazisty sposób. Uznałem, że to istotne z punktu widzenia ekonomii uwagi. Wydaje mi się, że kiedy reżyser pojawia się na scenie w spektaklu robionym w teatrze instytucjonalnym, gdzie jest pracownikiem zewnętrznym w stosunku do etatowego zespołu aktorskiego, to jego obecność może mieć złe konsekwencje. Choćbym miał najlepsze intencje i chciał wystąpić tylko w ramach aktu solidarności, nie pozbędę się niepożądanej zależności władzy i hierarchii, która rodzi się w tej sytuacji. Pochłonąłbym za dużo uwagi i nie wiem, jak mógłbym to zneutralizować. Zwłaszcza że w procesie skupialiśmy się na aktorach i ich historiach, ich

procesach dziedziczenia.

Aktorzy czuli potrzebę przyjrzenia się swojemu dziedzictwu, czy poszli za tematem, który pan zaproponował?

Bardzo trudno jest mi się wypowiadać w ich imieniu, choć oczywiście rozmawialiśmy o tym na próbach. Temat zaproponowałem ja. To dziwna sytuacja, kiedy przychodzi obcy człowiek i mówi, że chciałby pogrzebać w ich życiorysach. Byli aktorzy, którzy po przeczytaniu opisu projektu zdecydowali, że nie chcą brać w nim udziału. Ci, którzy zgodzili się wystąpić w spektaklu, wyrazili entuzjazm dla pomysłu. To osoby, z którymi nigdy wcześniej nie pracowałem. Zachęcałem ich, choć nie wymagałem, żeby w swoich poszukiwaniach szli naprawdę głęboko, szczerze zmierzyli się ze swoimi historiami. Na pewno w którymś momencie to okazało się trudniejsze, niż się spodziewali. To jest spektakl, w którym w dosłownym sensie gramy z ich życiorysami, dlatego dużo czasu spędzaliśmy na sprawdzaniu, czy na pewno wszyscy zgadzają się iść drogą, którą idziemy. Niemal każdy krok wymagał od nas refleksji: czy możemy użyć danego odkrycia na swój temat, czy może lepiej się go pozbyć? A może użyć, ale jakoś zabezpieczyć? Czasami odwrotnie: ktoś początkowo nie chciał mówić o danej kwestii, ale umawialiśmy się, że jednak spróbuje i okazywało się, że wcale nie było źle, że problem nie leżał tam, gdzie ktoś myślał. Albo ktoś miał wątpliwości, czy to, czym się dzieli, nie będzie zbyt intymne albo zbyt kontrowersyjne, a okazywało się, że wręcz przeciwnie: jest szczere i przejmujące. Ten projekt był dla mnie niezwykle trudnym, ale też bardzo wartościowym spotkaniem ludzi, którzy się nie znają, ale stwierdzają, że razem spróbują pójść bardzo daleko, że spróbują na serio poznać samych siebie. Nie wiem, na ile to widać w przedstawieniu, ale dla nas jego robienie było bardzo radykalnym doświadczeniem. To, że nadal się przyjaźnimy, uważam za ogromny sukces,

bo to znaczy, że nie zniszczyliśmy siebie nawzajem w tej pracy.

Było takie zagrożenie?

Odpowiem, podając trochę abstrakcyjny przykład: jeśli powiem na próbie, że nienawidzę jakiejś grupy społecznej, to jak potem inni ludzie mają się ze mną nadal spotykać w tej samej przestrzeni? Jak na tę wypowiedź nie zareagować ostro, nie powiedzieć: „Nie możesz tego robić! Przestań!”? Jak zaopiekować tę sytuację? A jeśli powiem, że ojciec mnie bił w dzieciństwie? Jak po takim wyznaniu nadal robić sztukę? Jak powstrzymać się od odruchu wspierania i próby uzdrowienia drugiej osoby? Jak powiedzieć, że to nie może być częścią naszego projektu? Robiąc sztukę, nie możemy sobie pozwalać na tworzenie psychodramy. Nie chcemy szantażować widza albo stawiać go w okropnej sytuacji, w której musi być świadkiem cudzego nieszczęścia. A jednocześnie w intymnych opowieściach musimy odnaleźć to, co prawdziwe i nadać temu taką formę, która nas nieco ochroni.

Poza aktorami Teatru Studio, do spektaklu zaprosił pan też aktorkę gościnną – Annę Dzieduszycką. Skąd pomysł na zaproszenie jej do spektaklu? W kontekście tematu przedstawienia nie będzie chyba też dziwne, kiedy zapytam: czy państwo jesteście spokrewnieni?

Oba te pytania się ze sobą łączą. Początkowo miałem zupełnie inny pomysł na ten spektakl, ale utknąłem w czasie wymyślania koncepcji. Niedawno zacząłem pisać doktorat, w którym zajmuję się badaniem pamięci, przy tej okazji zacząłem interesować się studiami nad niepełnosprawnością. Zastanawiałem się, co łączy wątki dziedzictwa i niepełnosprawności. Wtedy

przypomniałem sobie, że mam daleką kuzynkę, którą kiedyś widziałem w spektaklu Rafała Urbackiego. Wydała mi się intrygująca i sympatyczna. Ania jest osobą niskorosłą i jest z rodziny Dzieduszyckich, co samo w sobie jest mocnym połączeniem. Bo dziedzictwo dotyczy też przecież cech fizycznych, mówi się na przykład o szlachetnych rysach twarzy. Słowo „rodowód” także łączy myślenie genealogiczne z projektowaniem określonej fizyczności, tworzeniem idealnej jednostki. Zestawienie tego myślenia z kimś, kto żyje z wrodzoną niepełnosprawnością, wydało mi się tworzyć niezwykłe napięcie. Odezwałem się więc do Ani, którą kiedyś podobno poznałem na jakimś rodzinnym spotkaniu, ale żadne z nas nie pamięta tego wydarzenia. Kiedy jednak się spotkaliśmy, okazało się, że tak naprawdę nieszczególnie interesują nas Dzieduszyccy. Każde z nas raz w życiu było na zjeździe rodowym, żeby zobaczyć, jak to wygląda, i na tym nasza ciekawość się skończyła. Wiemy, że jesteśmy Dzieduszyckimi, to nie przestanie być częścią nas, ale nie jest na tyle ważne, żeby robić o tym całe przedstawienie. Odpuściliśmy więc tę historię, ale Ania została w spektaklu.

W przedstawieniu pojawia się także wątek materialnego dziedzictwa teatru – scenę wypełniają rekwizyty wyciągnięte z magazynów.

To pomysł Wojtka Pustoły, który uznał, że jeśli mamy się zająć tym tematem, to musimy użyć tego, co znajduje się w teatrze. Z Wojtkiem pracujemy od dawna i czasem trudno rozróżnić, który z nas jest za co odpowiedzialny, bo on mi się wtrąca w reżyserowanie, a ja jemu w robienie scenografii. Tu zresztą też było podobnie, bo kiedyś miałem pomysł, żeby zrobić spektakl przy użyciu wyłącznie rzeczy znalezionych w magazynach. Ta idea musiała więc jakoś między nami krążyć. W *Odzie do radości* bierzemy się za teatr, bo teatr jest pod ręką. To też konsekwencja metody reżyserskiej, którą często

stosuję, czyli *real time composition*. Polega ona na wykorzystaniu w procesie twórczym tego, co zastaliśmy na miejscu.

Jakim kluczem kierowaliście się, wybierając rzeczy z magazynów?

Na scenę trafiało to, co akurat przyniósł Wojtek Pustoła. Działał intuicyjnie – wchodził do magazynu i wybierał określone rzeczy, czasami, wydawałoby się, przypadkowe. Wojtek nie jest zainteresowany budowaniem znaczeń, jego interesuje materialność rzeczy. Ja przeciwnie – nie potrafię usunąć semiotyki ze swojego warsztatu. Kiedy na początku spektaklu na scenie budujemy wysoką konstrukcję, robimy to z rzeczy, które są na miejscu i które stanowią dobry materiał budulcowy. Oczywiście oglądając to zauważam, że jeśli na przykład w pewnym momencie użyta zostaje lalka-niemowlak, to wyprodukowany zostaje obraz dziecka, które trafia w środek chaosu. Bardzo zresztą lubię ten moment: Mateusz Smoliński delikatnie kładzie lalkę na sztucznych kwiatach. Nie zmuszałem natomiast Wojtka, żeby przynosił z magazynu konkretne rzeczy. Raczej dbałem o to, żeby nie tworzyły się niepożądane znaczenia. Byłem ogrodnikiem. Na przykład ustaliliśmy, że skoro podejmujemy temat dziedzictwa, to wśród przedmiotów muszą pojawić się takie, które będą się kojarzyły z kulturą żydowską. Wojtek przyniósł więc z magazynu fragment macewy. Wtedy jeszcze spektakl wyglądał inaczej: opowieść o wydobywaniu rekwizytów z magazynów trwała znacznie dłużej, towarzyszyła wyeksponowaniu dziesiątek przedmiotów. Kilkakrotnie zdarzyło się, że macewa na scenę trafiała akurat wtedy, kiedy aktorzy mówili słowa: „I to jest obrzydliwe”. To jest właśnie taki moment, kiedy muszę zainterweniować, zatrzymać działanie i podmienić rekwizyt na inny. Cały czas jest to więc praca między improwizacją i otwarciem na to, co się może wydarzyć, a zwracaniem uwagi na znaczenia, które tworzą się wskutek tego

działania.

Czy scena budowania piramidy z przedmiotów jest wychoreografowana? Czy to są zawsze te same przedmioty układane w tym samym porządku? Czy może za każdym razem to jest improwizacja i cała konstrukcja może się zawalić?

Konstrukcja jest w stu procentach zapisana, co do jednego kwiatka, który ją tworzy, a jednocześnie za każdym razem jest arcyryzykownym przedsięwzięciem i może się zawalić. Nigdy w życiu bym tej sceny nie zrobił z innym aktorem. Mateusz ma jednak w sobie niezwykły spokój i uważność, potrafi też improwizować, jeśli zajdzie taka potrzeba. Na jednym z ostatnich pokazów zauważył, że konstrukcja grozi zawaleniem i żeby powstrzymać katastrofę, zmienił kolejność układanych rzeczy.

Zdarzyło się, że się zawaliła?

Na próbach się zdarzało, nawet na jednej z ostatnich, ale na pokazie z widzami jeszcze nie. Oczywiście mamy przygotowane dwa plany awaryjne, gdyby tak się stało – jeden, jeśli zawali się na początku budowania, drugi, jeśli na późniejszym etapie. Nie będę jednak zdradzał, na czym one polegają.

Dlaczego spektakl nosi tytuł *Oda do radości*?

Są różne odpowiedzi na to pytanie. Chyba najprostsza z nich jest taka, że jeśli przyjrzymy się *Odzie do radości* Schillera, to jest to opowieść o tym, jak

przeszłość ma nas uratować. Radość w poemacie jest córką Elizejskich Pól, bierze się z zaświatów, jest więc tym, czym miały być dziedzictwo i dziedziczenie. Jednocześnie jest dziwnym cudem, który ma nam pozwolić pójść dalej. Jest czymś, co wydaje się utopijne, niemożliwe.

W czasie, kiedy pracowaliście nad spektaklem, w Ukrainie wybuchła wojna…

Tak, tuż po pierwszym tygodniu prób i to był najtrudniejszy czas na pracę, jakiego kiedykolwiek doświadczyłem. Pandemia to przy tym nic. Przede wszystkim trudno było nam skupić uwagę na czymkolwiek innym niż wojna, a dodatkowo odczuwaliśmy teatr i naszą pracę jako coś nieważnego w zderzeniu z tym, co się dzieje. Mateusz, kiedy zaczął budować konstrukcję z rekwizytów, miał chyba poczucie, że robi coś, co jest kompletnie bez sensu, co jest żałosne i niepoważne. Konstrukcja jest w pewnym sensie symbolem tego poczucia: wydaje nam się, że robimy coś bez znaczenia, kleimy spektakl z byle historyjek i błahostek. Jeśli jednak będziemy to robić mimo wszystko i poświęcimy temu ogromną uwagę, to z czasem to, co tworzymy, zacznie rosnąć i nabierać sensu.

Czy wybuch wojny wpłynął na wasze myślenie o dziedzictwie?

Wojna doprowadziła nas do odkrycia, że mamy w sobie dziedzictwo, o którego istnieniu nie mieliśmy wcześniej pojęcia. Na przykład dziedzictwo patriotyzmu wymieszanego z nacjonalizmem, który nagle okazuje się OK. Mam wrażenie, że wojna skierowała nas w stronę tego, co wydaje się solidne w czasach, które są bardzo trudne. Stąd nagła afirmacja rzeczy, które do

niedawna były nie do pomyślenia. Inwazja Rosji na Ukrainę spowodowała też, że siedząc w domu po jednej z prób napisałem tekst, który jest używany w spektaklu i który właściwie jest rusofobiczny. To był skutek wrażenia, że znalazłem się w klinczu – sądzę, że wiele osób podziela tutaj moje emocje. Odkryłem, że mam w sobie nienawiść, która niby jest mi obca, ale która jest częścią otrzymanego od poprzednich pokoleń dziedzictwa, jest dla nas „naturalna". Nie wiedziałem, co zrobić z tym tekstem, więc wysłałem go Sodji Zupanc Lotker, która po lekturze była w takim szoku, że poprosiła o czas do namysłu. Następnego dnia zaproponowała jednak, żeby Daniel Dobosz spróbował go powiedzieć. Przyniosłem monolog na próbę i wszyscy poczuliśmy się nim przytłoczeni. W tej scenie widać, że wojna zmieniła tożsamość spektaklu, który od początku był nastawiony na nasłuchiwanie rzeczywistości. Wydaje mi się, że nie mogłoby nie być tego fragmentu, a jednocześnie, że jego wypowiadanie grozi wysadzeniem całego przedsięwzięcia w powietrze.

Wzór cytowania:

Co odziedziczyliśmy? Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawia Katarzyna Waligóra, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-odziedziczylismy.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-odziedziczylismy*