

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Co odziedziczyliśmy?

Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawia Katarzyna Waligóra

Teatr Studio

Oda do radości

scenariusz na podstawie improwizacji aktorskich i autorskich tekstów reżysera

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

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

społeczność 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 dostanę w spadku całą szeroko rozumianą kulturę. Dlatego, kiedy o tym myślę, staram się odrzucić dziedzictwo od dziedziczenia. W języku polskim tak sobie to uświadomiłyśmy, że dziedzictwo nam się kojarzy z materialnym aspektem dziedziczenia. Mamy na przykład Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które mimo iż 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.

Â

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 opiekuje i dziedziczenie tej umiejętności jest dla nich bardzo ważne. Kiedy próbujemy w naszym świecie ustanowić podobne zasady, wymyśliłyśmy sobie to samo, która nie jest dla nas naturalna,

to napotyamy na trudnoÅci. MÃj syn, ktÃry niedÅugo skoÅczy siedem lat, ma predyspozycje muzyczne, a moja Åona chciaÅaby je w nim rozwijaÅ. WidzÅ jednak, Åe to dla niej wiÃsiÅ z duÅym wysiÅkiem, bo Åpiew nie jest czymÅ, co wyniosÅa z domu. Dla mnie teÅ nie jest. DuÅo Åatwiej jest mi wprowadziÅ zwyczaj czytania na dobranoc niÅ regularnego Åpiewania, bo sam mam wyniesione z domu przyzwyczajenie, Åe czytam przed snem. W przypadku Åpiewu brakuje mi schematu dziaÅania: kiedy to siÃ robi? Jak czÃsto? Przy jakiej okazji? Inny przykÅad: kiedy dwa lata mieszkaÅem we Francji, z podziwem patrzyÅem na ludzi, ktÃrzy ogromnÃ troskÃ otaczajÃ rzeczy w swoich domach. Ja nie jestem tego nauczony â nie umiem dbaÅ o przedmioty i nie poÅwiÃcam im wiele uwagi, chociaÅ chciaÅbym to robiÅ, wciÃsiÅ prÃbujÃ w sobie wyrobiÅ ten rodzaj uwaÅnoÅci, na razie bezskutecznie. Takie bycie pomiÃdzy jest chyba najgorsze: chcielibyÅmy mieÅ jakÃsiÃ cechÃ, ale jej nie odziedziczyliÅmy. To moÅe dotyczyÃ teÅ bardziej przyziemnej rzeczy, choÃby zwyczaju utrzymywania porzÃdku w kuchni.

Å

Rozumiem, Åe porzÃdek w kuchni siÃ przydaje, co jednak, jeÅli pochodzÃ z rodziny, w ktÃrej siÃ Åpiewa, a sama nie umiem i nie lubiÅ tego robiÅ?

To sÃ dwie zupeÅnie rÃÅne kwestie: czerpanie przyjemnoÅci z danej czynnoÅci, a predyspozycje do jej wykonywania. Problemem jest tak naprawdÃ to pierwsze: ktoÅ nie chce czegoÅ robiÅ, a zostaje do tego zmuszony. Dziedzictwo moÅe oczywiÅcie przybieraÅ takÃ opresyjnÃ postacÃ. Z drugiej strony to samo moÅna powiedzieÅ o kaÅdym procesie edukacyjnym. Dobrym przykÅadem 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 więcej 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 dostanę w prezencie.

Â

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.

Â

Czy istnienie testów genetycznych, które wszyscy aktorzy zrobili na potrzeby spektaklu, to 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. Pojawiało się przekonanie, że wszystko jest „performatywne” w sensie

kolokwialnym, Å½e jestem taki, jaki chcÄ byÄ. Okazuje siÄ jednak, Å½e to nie jest takie proste, a my nie jesteÅmy tacy racjonalni, jakbyÅmy chcieli. SÄdzÄ, Å½e kaÅ½dy z nas jest rozchwiany miÄdzy potrzebÄ wyboru tego, kim jest, jaki ma gust, do jakiej grupy przynaleÅ½y a Åwiatem, ktÃ³ry wcale nie daje siÄ tak Åatwo naginaÄ do naszych potrzeb. Im bardziej niespokojne czasy, tym bardziej szukamy tego, co nie jest relatywne. Firmy, ktÃ³re robiÄ badania genetyczne, oferujÄ tymczasem odpowiedÅ, ktÃ³ra Ä jak chcÄ twierdziÄ Ä jest obiektywna i ostateczna. To ich gÄwny chwyt marketingowy. Sodja Zupanc Lotker, dramaturÅ¼ka naszego spektaklu, byÅa wÄciekÅa, kiedy powiedziaÅem jej o moim pomyÅle na skorzystanie z usÅug tych firm. ZwyzywaÅa mnie od faszystÃ³w, nie mogÅa uwierzyÄ, Å½e proponujÄ coÅ tak esencjalistycznego, Å½e chcÄ sprowadziÄ ludzi do ich genÃ³w. MiaÅa teÅ¼ problem z tym, Å½e proponujÄ to aktorom etatowym, bo nie wierzyÅa, Å½e w sytuacji instytucjonalnej podlegÅoÅci oni majÄ wybÃ³r i mogÄ odmÃ³wiÄ mnie jako reÅ¼yserowi. Poza tym te testy tylko udajÄ obiektywne, a wcale takie nie sÄ.

Ä

Dlaczego?

Bo w odczytywaniu ich wynikÃ³w caÅy czas powinno siÄ sprawdzaÄ poziom prawdopodobieÅstwa, jak w caÅym Åwiecie nauki. Tymczasem firmy udajÄ, Å½e dajÄ nam jednoznaczniÄ odpowiedÅ i to na bardzo wiele rÃ³Å¼nych pytaÅ.

Ä

Jak wykonuje siÄ 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 dziel 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 także na zdrowotne. Wyniki testu genetycznego dziel 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 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. Dziwności tej sytuacji polega także na tym, że wszystkie informacje przedstawia nam zewnętrzna firma. Czyli to nie tak, że w rozmowie z rodziną dowiedzieliśmy się, że mam kuzyna mieszkającego w innym kraju, tylko wiem o tym, bo i ja, i on napluliśmy do próbki. 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 wam nie pewnej sprawczości? Na zasadzie: jeżeli wiem, że mam większą szansę na raka płuca, to bądź unikam papierosów.

Dużo rozmawialiśmy na ten temat w czasie prób. Na początku wyobraziłem 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 twierdząc i wam nie dlatego robili badania. Inni z tego samego powodu odmówili ich zrobienia. Jest przecież wiele chorób, których nie można uniknąć w prosty sposób i jeżeli odkryję, że mam zwiększone szanse na niezapalenie, to bądź musiałem 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 zapalenia na chorobę, na którą choruję, za to wysokie szanse na schorzenie, którego na pewno nie mam. Mogłoby się więc wydawać, że cały to testowanie to bzdura, ale przecież wiemy, że wraz z rozwojem technologii dokładno badanie 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?

Â

Dlaczego ani w spektaklu, ani w programie nie dostajemy informacji, że pan też robi 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. Uznaję, 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 pozabędą się niepożądaną zależnością władzy i hierarchii, która rodzi się w tej sytuacji. Pochłonęłbym 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 zmierzili 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 každy krok wymaga od nas refleksji: czy możemy u danego odkrycia na swój temat, czy może lepiej się go pozbyć? A możemy, ale jako zabezpieczyć? Czasami odwrotnie: ktoś początkowo nie chciał mówić o danej kwestii, ale umawialiśmy się, że jednak spróbuję i okazywało się, że wcale nie było o to, 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 szczerze i przejmujące. Ten projekt był dla mnie niezwykle trudnym, ale też bardzo wartościowym spotkaniem ludzi, którzy się nie znają, ale stwierdzają, że razem spróbujemy pójść bardzo daleko, że spróbujemy 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.

Â

Byłoby takie zagrożenie?

Odpowiem, podając trochę abstrakcyjny przykład: jeżeli powiem na przykład, że nienawidzę jakiejś grupy społecznej, to jak potem inni ludzie mają się ze mną nadal spotykać w tej samej przestrzeni? Jak na taką wypowiedź nie zareagować ostro, nie powiedzieć: „Nie możesz tego robić! Przestań!”? Jak zaopiekować taką sytuację? A jeżeli 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 możemy być człoci 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.

Â

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 trochę 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 wymyślenia koncepcji. Niedawno zacząłem pisać doktorat, w którym zajmuję się badaniem pamięci, przy tej okazji zacząłem interesować się studiami nad niepełnosprawnością. Zastanawiam się, co łączy wrażliwość dziedzictwa i niepełnosprawność. 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 trochę cech fizycznych, mówi się na przykład o szlachetnych rysach twarzy. Słowo „rodowód” tak łączy myślenie genealogiczne z projektowaniem określonej fizyczności, tworzeniem idealnej jednostki. Zestawienie tego myślenia z kimś, kto urodził się z wrodzoną niepełnosprawnością, wydało mi się tworzyć niezwykle napięcie. Odezwałem się więc do Ani, którą kiedyś podobno

poznaÅłem na jakimÅ rodzinnym spotkaniu, ale Åadne z nas nie pamiÅta tego wydarzenia. Kiedy jednak siÅ spotkaliÅmy, okazaÅo siÅ, Åe tak naprawdÅ szczegÅlnie interesujÅ nas Dzeduszyccy. KaÅde z nas raz w Åyciu byÅo na zjeÅdzie rodowym, Åeby zobaczyÅ, jak to wyglÅda, i na tym nasza ciekawoÅ siÅ skoÅczyÅa. Wiemy, Åe jesteÅmy Dzeduszyckimi, to nie przestanie byÅ czÅciÅ nas, ale nie jest na tyle waÅne, Åeby robiÅ o tym caÅe przedstawienie. OdpuÅciliÅmy wiÅc tÅ historiÅ, ale Ania zostaÅa w spektaklu.

Â

W przedstawieniu pojawia siÅ takÅe wÅtek materialnego dziedzictwa teatru â scenÅ wypeÅniajÅ rekwizyty wyciÅgniÅte z magazynÅw.

To pomysÅ Wojtka PustoÅy, ktÅry uznaÅ, Åe jeÅli mamy siÅ zajÅÄ tym tematem, to musimy uÅyÅ tego, co znajduje siÅ w teatrze. Z Wojtkiem pracujemy od dawna i czasem trudno rozrÅniÅ, ktÅry z nas jest za co odpowiedzialny, bo on mi siÅ wtrÅca w reÅyserowanie, a ja jemu w robienie scenografii. Tu zresztÅ teÅ byÅo podobnie, bo kiedyÅ miaÅem pomysÅ, Åeby zrobiÅ spektakl przy uÅyciu wyÅÄcznie rzeczy znalezionych w magazynach. Ta idea musiaÅa wiÅc jakoÅ miÅdzi nami krÅyÅ. W *Odzie do radoÅci* bierzemy siÅ za teatr, bo teatr jest pod rÅkÅ. To teÅ konsekwencja metody reÅyserskiej, ktÅrÅ czÅsto stosujÅ, czyli *real time composition*. Polega ona na wykorzystaniu w procesie twÅrczym tego, co zastaliÅmy na miejscu.

Â

Jakim kluczem kierowaliÅcie siÅ, wybierajÅc rzeczy z

magazyn przedmiotów?

Na scenę trafia to, co akurat przyniesie Wojtek Pustocha. Działają intuicyjnie – wchodzi do magazynu i wybiera określone rzeczy, czasami, wydawałoby się, przypadkowe. Wojtek nie jest zainteresowany budowaniem znaczenia, 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 stanowi dobry materiał budulcowy. Oczywiście oglądając to zauważam, że jeśli na przykład w pewnym momencie ułtyta 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 zmuszamy natomiast Wojtka, żeby przynosił z magazynu konkretne rzeczy. Raczej dbamy o to, żeby nie tworzyły się niepożądane znaczenia. Byłbym ogrodnikiem. Na przykład ustaliliśmy, że skoro podejmujemy temat dziedzictwa, to wśród przedmiotów muszą pojawić się takie, które będą się kojarzyć z kulturą żydowską. Wojtek przyniesie więc z magazynu fragment macewy. Wtedy jeszcze spektakl wygląda inaczej: opowieść o wydobywaniu rekwizytów z magazynu trwa znacznie dłużej, towarzyszy wyeksponowaniu dziesiątek przedmiotów. Kilkakrotnie zdarzyło się, że macewa na scenę trafia akurat wtedy, kiedy aktorzy mówili słowa: „I to jest obrzydliwe”. To jest właśnie taki moment, kiedy musimy 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.

Â

Czy scena budowania piramidy z przedmiotów jest wychoreografowana? Czy to są zawsze te same przedmioty układowane 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 uważa, że potrafi też improwować, jeżeli zajdzie taka potrzeba. Na jednym z ostatnich pokazów zauważyłem, że konstrukcja grozi zawaleniem i żeby powstrzymać katastrofę, zmienić kolejno układanych rzeczy.

Â

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 stało się jeden, jeżeli zawali się na początku budowania, drugi, jeżeli na późniejszym etapie. Nie bądź jednak zdradzą, na czym one polegają.

Â

Dlaczego spektakl nosi tytuł *Oda do radości*?

Są różne odpowiedzi na to pytanie. Chyba najprostsza z nich jest taka, że jeżeli przyjrzymy się *Odzie do radości* Schillera, to jest to

opowieÅ o tym, jak przeszÅo ma nas uratowaÅ. RadoÅ w poemacie jest cÅrkÅ Elizejskich PÅl, bierze siÅ z zaÅwiatÅw, jest wiÅc tym, czym miaÅy byÅ dziedzictwo i dziedziczenie. JednoczeÅnie jest dziwnym cudem, ktÅry ma nam pozwoliÅ pÅjÅ dalej. Jest czymÅ, co wydaje siÅ utopijne, niemoÅliwe.

Å

W czasie, kiedy pracowaliÅcie nad spektaklem, w Ukrainie wybuchÅa wojna!

Tak, tuÅ po pierwszym tygodniu prÅb i to byÅ najtrudniejszy czas na pracÅ, jakiego kiedykolwiek doÅwiadczyÅem. Pandemia to przy tym nic. Przede wszystkim trudno byÅo nam skupiÅ uwagÅ na czymkolwiek innym niÅ wojna, a dodatkowo odczuwaliÅmy teatr i naszÅ pracÅ jako coÅ niewaÅnego w zderzeniu z tym, co siÅ dzieje. Mateusz, kiedy zaczÅÅ budowaÅ konstrukcjÅ z rekwizytÅw, miaÅ chyba poczucie, Å robi coÅ, co jest kompletnie bez sensu, co jest ÅaÅosne i niepowaÅne. Konstrukcja jest w pewnym sensie symbolem tego poczucia: wydaje nam siÅ, Åe robimy coÅ bez znaczenia, kleimy spektakl z byle historyjek i bÅahostek. JeÅli jednak bÅdziemy to robiÅ mimo wszystko i poÅwiÅcimy temu ogromnÅ uwagÅ, to z czasem to, co tworzymy, zacznie rosnÅ i nabieraÅ sensu.

Å

Czy wybuch wojny wpÅynÅ na wasze myÅlenie o dziedzictwie?

Wojna doprowadziÅa nas do odkrycia, Åe mamy w sobie dziedzictwo, o ktÅregu istnieniu nie mieliÅmy wczeÅniej pojÅcia. Na przykÅad dziedzictwo patriotyzmu wymieszanego z nacjonalizmem, ktÅry nagle

okazuje się OK. Mam wrażenie, że wojna skierowała nas w stronę tego, co wydaje się solidne w czasach, które są bardzo trudne. Stąd nagle afirmacja rzeczy, które do niedawna były nie do pomyślenia. Inwazja Rosji na Ukrainę spowodowała, że siedzę w domu po jednej z prób napisałem tekst, który jest używany w spektaklu i który w moim ocenie jest rusofobiczny. To był skutek wrażenia, że znalazłem się w klinczu między sędziami, 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 Sodzi 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 zmienia samo spektaklu, który od początku był nastawiony na nasłuchiwanie rzeczywistości. Wydaje mi się, że nie mogłoby nie być tego fragmentu, a jednocześnie, że jego wypowiedzenie grozi wysadzeniem całego przedsięwzięcia w powietrze.

Â

Wzr cytowania:

Co odziedziczyliśmy? Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawia Katarzyna

Waligóra, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-odziedziczyalismy>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/co-odziedziczyliśmy>