didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 179**
Data wydania: luty 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak

/ TERAZ POLIŻ

Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie – czyli jak?

Z Dorotą Glac i Martą Jalowską z Grupy Artystycznej Teraz Poliż oraz Moniką Balińską, Pamelą Leończyk, Darią Sobik i Magdaleną Sowul rozmawia Agata Skrzypek

Spotykamy się w siedmioosobowym gronie, by porozmawiać między innymi o jesiennym festiwalu premier Grupy Artystycznej Teraz Poliż. To ukuta przeze mnie, absolutnie nieoficjalna nazwa cyklu spektakli: *Seks, praca i marzenia* w reżyserii Agnieszki Jakimiak z gościnnym udziałem Dominiki Biernat, *Lesbian Sunset* w reżyserii Olgi Ciężkowskiej z gościnnym udziałem Moniki Jarosińskiej i Magdy Dubrowskiej i najnowszego *Queer Not From Here* w reżyserii Pameli Leończyk, z tekstem i dramaturgią Darii Sobik oraz w aranżacjach muzycznych i wykonaniu Magdy Sowul, czyli Panilas, które to twórczynie są dziś wśród rozmówczyń. Kolektyw Teraz Poliż reprezentują Marta Jalowska i Dorota Glac, które poproszę o zdradzenie sekretu długowieczności ich współpracy w

niehierarchicznej, feministycznej grupie. Producentką jesiennych premier była Monika Balińska, na co dzień pracująca także w Teatrze Studio, w którego foyer odbywa się nasze spotkanie. Poproszę was teraz o zarysowanie kontekstu, jak to się stało, że jesienią 2023 roku przedstawiłyście swojej widowni aż trzy premiery.

MARTA JALOWSKA: Zacznę od takiego coming outu, że od 2023 roku Teraz Poliż prowadzimy z Dorotą tylko we dwie, same zajmujemy się organizacyjną i twórczą stroną działalności organizacji. Stowarzyszenie nadal działa, ale większość jego członkiń jest nieaktywna lub współpracuje z nami satelicko, jak Alina Gajdamowicz czy Ada Kornecka. Nasz wniosek o trzyletnią dotację został odrzucony, więc musiałyśmy starać się o roczne dofinansowania i zeszły rok wyglądał tak, że ja rodziłam dziecko, a Dorota rodziła wnioski. I dostałyśmy w tym roku dwa granty. Tak obfity w wydarzenia premierowe rok miałyśmy ostatnio chyba w 2020 – gdy przed pandemią zrobiłyśmy *Familię* [serial podkastowy – A.S.] i czytania *Bóg, honor, ojczyzna* | *Rekonstrukcja*, dostając się na sławetną shortlistę do Paszportów „Polityki".

DOROTA GLAC: Wypracowałyśmy w kolektywie taką zasadę, że jeśli chcesz występować, musisz w to zainwestować. I tą inwestycją jest pisanie wniosków o dotacje. Działamy już piętnaście lat i wciąż miasto nie chce nam przyznać trzyletniego dofinansowania. W zeszłym roku zaczęłyśmy już głośno mówić w wywiadach, że jesteśmy tym wkurzone. Więc gdy dostałyśmy wszystkie pieniądze, o które wnioskowałyśmy w 2023, stwierdziłyśmy, że nie możemy teraz odmówić, bo zrobimy z siebie wariatki.

MARTA JALOWSKA: Zdecydowałyśmy też, że w ramach jednej dotacji rocznej przygotujemy dwie premiery, czego nigdy przedtem nie robiłyśmy. Zazwyczaj za dofinansowanie z jednego grantu pokazywałyśmy premierę i organizowałyśmy działania towarzyszące: warsztaty, spotkania, ale w

związku ze zmianami składu osobowego i wynikającymi z niego brakami repertuarowymi uznałyśmy, że potrzebujemy nowych produkcji. Nasz ostatni spektakl w reżyserii Gosi Wdowik , *Powiem i zobaczę, co się stanie*, też jest już trochę nieczynny. Gosia przeniosła część tego materiału do swojego nowego spektaklu, eksploatacja, a zwłaszcza pozyskanie przestrzeni, okazała się bardzo kosztowna i nie dało się promować tego spektaklu, bo media nie chciały mówić o aborcji. Istnieje też niepisana reguła, że łatwiej zgromadzić publiczność na premierę, niż wydarzenie, które ma już swoją kolejną odsłonę. I kolejnym ważnym aspektem jest też to, że Dorota chciała zrobić te trzy premiery. Ja, opiekując się teraz inną, małą osobą, na pewno nie dałabym rady. Ale też po prostu nie chciałabym produkować tylu premier w jednym roku. Trzy to dla mnie bardzo dużo i bardzo, ale to bardzo szanuję to, że Dorota się tego podjęła.

Moniko, czy ty, jako producentka, i Doroto, jako aktorka przygotowująca trzy role w cztery miesiące – musiałyście się rozdwoić? Jak to wyglądało z waszej perspektywy?

DOROTA GLAC: Ja nic nie pamiętam!

MONIKA BALIŃSKA: Dołączyłam do dziewczyn w sierpniu, czyli tuż przed premierą *Seksu, pracy i marzeń*, ponieważ poprzednia producentka się rozchorowała. Nigdy wcześniej nie pracowałam w trzecim sektorze i kiedy Marta powiedziała mi, że planują tej jesieni trzy premiery, to nie wiedziałam, czy to dużo, czy mało. Szybko przekonałam się, że to jednak bardzo dużo i pod koniec roku czułam się naprawdę wyczerpana. Łącznie z pracą w Studio zrobiłam cztery premiery od września do grudnia. Chcę od razu powiedzieć, że liczba obowiązków przy projekcie, prócz samych kwestii artystycznych,

była ogromna, a mimo to dziewczynom świetnie wychodziło zapewnianie zaproszonym współpracowniczkom komfortu pracy. Wieloma kwestiami organizacyjnymi, na przykład tym, czy sprzedadzą się bilety, osoby gościnne nie musiały się martwić. Natomiast sytuacja, w której Dorota robi naraz trzy spektakle, to moim zdaniem wynik jej niesamowitej biegłości w tym zawodzie, kilkunastoletniego doświadczenia prowadzenia stowarzyszenia w takim trybie. To chyba zarazem efekt wypracowanego przez ten czas modelu pracy i osobista predyspozycja Doroty, która potrafi jednocześnie uczyć się tekstu i konsultować bieżące sprawy. Nieraz zdarzało się, że na moment przed rozpoczęciem próby jeszcze coś załatwiałyśmy przy komputerze, a Dorota na pstryknięcie palcem wchodziła na scenę w pełnej gotowości. Niepojęte jest dla mnie też, że działacie tyle lat, a wciąż mierzycie się z podstawowymi problemami offu.

DOROTA GLAC: Tutaj akurat ADHD bardzo mi się sprawdza. Zakładałyśmy, że tej pracy będzie mniej. Ale każdy z projektów zakładał partycypację innych osób, to znaczy, w *Seksie, pracy i marzeniach* zbierałyśmy ankiety, w *Queer Not From Here* wraz z Simoną Kasprowicz przeprowadziłyśmy wywiady oraz nagrania wideo z udziałem osób uchodźczych i queerowych, tylko przy *Lesbian Sunset* zrobiłyśmy po prostu research. Zebranie i poukładanie materiału dokumentalnego zaczęło się więc dużo wcześniej.

Jak wyglądało przygotowanie do waszej grudniowej premiery, koncertu performatywnego *Queer Not From Here*?

PAMELA LEOŃCZYK: Na samym początku planowałyśmy zaangażować do spektaklu osoby z doświadczeniem migranckim i queerowym, które są aktorkami lub mają doświadczenie pracy na scenie. Chciałyśmy potraktować

ten projekt jako przestrzeń do wypowiedzi dla osób, których dotyczy jego temat. Umieściłyśmy w internecie ogłoszenia w kilku językach, uruchomiłyśmy znajomości, szukałyśmy ich różnymi kuluarowymi drogami. Okazało się to trudne i ten plan się nie powiódł.

DOROTA GLAC: Rozbijało się to dodatkowo o fakt, że przy tym założeniu siłą rzeczy – o czym rozmawiałyśmy kilkakrotnie – nagle wyoutowałybyśmy kogoś wbrew jego woli. Ludzie nie chcą, by ktoś to robił za nich.

PAMELA LEOŃCZYK: Zdecydowałyśmy się więc na formę koncertu performatywnego, który bazował na wywiadach, dopisanym tekście dramatycznym Darii Sobik i aranżacjach muzycznych Magdy Sowul. Założyłyśmy, że w spektaklu reprezentacją głosów osób uchodźczych i queerowych będą nagrania, które uda nam się zrealizować bliżej okresu premierowego.

Czy, biorąc pod uwagę te trudności, nie rozważałyście zmiany tematu?

DOROTA GLAC: Jako pomysłodawczyni projektu mogę powiedzieć, że temat wynikał z mojego przerażenia obserwacją, że narasta znieczulica, a nawet wrogość wobec osób z Ukrainy. Stwierdziłam, że trzeba jakoś na to odpowiedzieć, żeby budować wsparcie i tolerancję. Nie było mowy o rezygnacji, trzeba było szukać innych rozwiązań.

DARIA SOBIK: Twoje pytanie wiąże się także z naszymi wątpliwościami podczas samego procesu. Naprawdę często zastanawiałyśmy się, czy to robić, a jeśli tak, to w jaki sposób opowiadać, by tego tematu nie kolonizować i było to największym wyzwaniem w merytorycznej warstwie tej pracy. I dlatego też powstała scena, w której odsłaniamy towarzyszące nam pytania.

Czułyśmy, że podzielenie się wątpliwościami będzie uczciwe.

Uczestnicząc w spektaklu – bo przecież zakładał interakcję – miałam poczucie, że jest on czymś bardzo ważnym i że chciałabym doświadczać takiego teatru częściej. Przez to, że przestrzeń Ośrodka Kultury Ochoty jest dla mnie anonimowa, zdawało mi się, że jestem w undergroundowym klubie gdzieś poza Polską (to wrażenie potęgowała międzynarodowa widownia i ekrany z napisami po angielsku i ukraińsku). Środki przez was użyte służą chyba tutaj raczej otwarciu dyskusji niż przeprowadzeniu widza przez historię. Cały czas wskakujecie na poziom meta. Tworzycie brechtowski rodzaj zaangażowania publiczności, który rozumiem w tej sytuacji tak, że to, o czym mowa, wzbudza moją wielką ciekawość, ale dotyczy ona spraw spoza spektaklu. Przekierowuje moją uwagę na zewnątrz. Zastanawiam się więc z jednej strony, na ile medium teatru jest adekwatne do przeprowadzenia takich rozważań, ale z drugiej uważam, że *Queer Not From Here* było najpełniejszą realizacją takiego typu teatru, jaki właśnie może i powinna uprawiać zaangażowana grupa feministyczna.

PAMELA LEOŃCZYK: Ciekawe jest to, co mówisz o brechtowskiej perspektywie, bo rzeczywiście przyjęłyśmy założenie o budowaniu dystansu i świadomie odnosiłyśmy się do teatru politycznego Brechta. Cieszę się, że to się czyta. Podczas pierwszych prób oglądałyśmy na przykład songi z *Matki Courage i jej dzieci* w wykonaniu Hanny Skarżanki czy starsze realizacje sztuk Brechta, które są dostępne. Myślałyśmy o strategiach opowiadania historii ważnej politycznie. Osadziłyśmy spektakl w mocnej teatralności, by odciążyć temat, który jest trudny. Stąd też decyzja o tym, by w spektaklu nie

było postaci reprezentującej osoby o doświadczeniu uchodźczym lub queerowym. Bohaterami są obiekty, sytuacje i ludzie, które taka osoba spotyka. Jest więc plecak uchodźczyni, tabletka xanaxu, pasażerka pociągu i inne.

DARIA SOBIK: Można to nazwać wygodnictwem albo asekuracją, ale mam wrażenie, że przeprowadziłyśmy coś w rodzaju eksperymentu myślowego – jak z tego otoczenia zebrać informacje, które są wiarygodne, a jednocześnie pozbawione emocjonalnej manipulacji.

MAGDALENA SOWUL: Forma piosenek pozwoliła nam na zdystansowanie się od osobistych treści i afektów tej historii, co było pożądane w tym wypadku – ponieważ same ich nie doświadczyłyśmy. Dzięki songom wpuszczamy w te opowieści trochę powietrza, możemy wyabstrahować je ze *stricte* personalnie przeżywanego doświadczenia.

Z drugiej strony, muzyka bardzo angażuje publiczność. Byłam na pokazie, na którym widownia bardzo chętnie śpiewała z tobą refren.

DARIA SOBIK: Z pomysłu na wspólne śpiewanie bardzo się cieszyłam. Ale gdy usłyszałam, że Pamela decyduje, by w ostatniej scenie zaprosić ludzi do tańca, to pomyślałam, że nie ma mowy, nie wierzę, że to się stanie. Później jednak skleiłam to sobie z kulturą rave'ową, która dopuszcza kanalizowanie emocji właśnie w taki sposób. Poczułam, że to jest nowe i świeże dla mnie jako realizatorki – zobaczyć we współtworzonym przeze mnie spektaklu ludzi, którzy wchodzą na parkiet i tańczą, mimo że przed chwilą byli konfrontowani z trudnymi tematami.

PAMELA LEOŃCZYK: Dodajmy, że scena tańca jest ostatnia i następuje

zaraz po opowieściach o doświadczeniach ucieczki przed wojną, nadużyć i przemocy na tle seksualnym. Ma dać przestrzeń do cielesnej odpowiedzi na tworzące się wtedy napięcie, ponieważ nie chciałyśmy zostawiać widza z poczuciem dyskomfortu, z którym musi poradzić sobie sam.

W obrębie spektaklu jest sporo miejsca na performerski *freestyle*. Dużo zależy też od interakcji z widzem, a przecież mogłyście to sprawdzić zaledwie kilka razy. Jak to wypracowałyście?

MAGDALENA SOWUL: Wraz z pojawieniem się publiczności to, co stworzyłyśmy, nabrało zupełnie innego wymiaru i kształtu, ale Dorota jest bardzo doświadczoną performerką teatralną, a ja jestem bardzo doświadczona w życiu koncertowym i szybko złapałyśmy pewną synchroniczność. Gdy się wychodzi na scenę, trzeba być gotowym na wszystko. Na premierze interakcje z publicznością potoczyły się zupełnie inaczej, niż zakładałyśmy w trakcie prób.

DOROTA GLAC: Dopiero trzeci przebieg zaczął osadzać w mojej głowie te reakcje publiczności. Bo gdy nie ma widzów, to ten spektakl nic nie znaczy. Można się domyślać jakichś reakcji, ale nie tego, jak dokładnie przebiegną.

PAMELA LEOŃCZYK: Do performatywnej obecności namawiałam dziewczyny od samego początku. Mała przestrzeń OKO i ustawienie widowni naprzeciwko siebie niejako determinuje żywy kontakt publiczności z performerkami. Eksplorowanie tego specyficznego rodzaju bliskości, a zarazem dystansu – bo przecież my nie lubimy tej performerki! – było jednym z założeń inscenizacyjnych.

Dlaczego jej nie lubimy?

PAMELA LEOŃCZYK: Ponieważ reprezentuje wszystko to, czego nie lubimy w sobie samych w odniesieniu do relacji z osobami uchodźczymi czy queerowymi.

Kilkakrotnie się dyscyplinujecie nawzajem, mówiąc: „Ten spektakl nie jest o nas". Niemniej, czy to rzeczywiście możliwe, by nie był o was, skoro jesteście jedynymi ciałami w przestrzeni tej sceny? Czy da się wygumkować ze sceny własną obecność?

PAMELA LEOŃCZYK: To filozoficzne pytanie. Może paradoksalnie poprzez powtarzanie, że to nie jest o nas, zwracamy uwagę, że nie uciekniemy od faktu, że będąc na scenie, reprezentujemy te wszystkie treści swoim ciałem, głosem. W pewnym momencie pogodziłam się z tym, że jednak mówimy o sobie, lecz jako o społecznym otoczeniu grupy, o której opowiadamy.

DOROTA GLAC: To jest o tyle o nas, że pokazujemy tę właśnie brzydką stronę siebie w relacji z osobami migranckimi. To my tworzymy atmosferę ich otoczenia. I granie takiego palanta było tu dla mnie najtrudniejsze, szczególnie dlatego, że nie dało się ukryć za czwartą ścianą czy spojrzeć w przestrzeń ponad widzami. Te wszystkie teksty są kierowane widzom w twarz – a wśród nich, dzięki partnerskim organizacjom takim jak Nomada, Chlebem i Solą czy Grupa Granica, były także osoby uchodźcze i migranckie. W takiej sytuacji nie jest to coś, co ma się szczególną ochotę robić. Założeniem było jednak odrzeć się z komfortu schowania się za postacią. I chociaż ona jest bardzo daleka ode mnie, to bliskość ciał w przestrzeni sprawiła, że one zaczynały na mnie jakoś reagować. Nie lubić.

MARTA JALOWSKA: Z perspektywy kilkunastu lat mogę powiedzieć, że bliski kontakt z widownią jest dla nas bardzo charakterystyczny. *Kto się boi Sybilli Thompson* całe polega na tym, że ludzie chodzą z nami i za nami. A w *Czarnym kwadracie*, w kompozycji Wojtka Blecharza, widownia kładzie się obok nas, spaceruje, gra na naszych instrumentach. Nie pamiętam, byśmy grały spektakl, w którym nie rozmawiamy z widownią.

Czy to, że spektakl *Queer Not From Here* miał zagwarantowane tylko trzy pokazy, wpływało na wasze decyzje artystyczne? Czy krótka żywotność przedstawienia sprawiła, że czułyście się może odważniejsze w niektórych sprawach lub odwrotnie, uznałyście, że w tak niszowym projekcie nie będziecie realizować najlepszych pomysłów? Mogłyście też mniej więcej przewidzieć, do kogo kierujecie ten jeden set, bo premierowa widownia to najczęściej bardzo konkretne środowisko. Interesuje mnie to, jak pracuje się przy projekcie, który może okazać się jednorazowym przedsięwzięciem, i czy ten tryb pracy się czymś wyróżnia.

DARIA SOBIK: Z mojej perspektywy – nie. Może to jest naiwne, ale zawsze się chyba ma nadzieję, że tym razem projekt będzie żył. Nie miałam więc poczucia, że tworzę coś jednorazowo, ale z perspektywy pisania tekstu w ogóle trudno cokolwiek zakładać na takim wczesnym etapie, zwłaszcza kiedy powstaje on przed rozpoczęciem prób.

DOROTA GLAC: Rozchorowałam się podczas prób, miałam zapalenie zatok. To mnie doprowadziło do decyzji, że nie będę w spektaklu śpiewać, chociaż bardzo chciałam i było to moją ambicją. To, co słyszymy, to raczej melorecytacje. Natomiast w połączeniu z Magdy śpiewem okazało się to dużo

lepszym rozwiązaniem. Wokalne przetwarzanie emocji to ogromna umiejętność, a Magda to robi tak, że wydaje się to proste. Połączyłyśmy więc to z tym, co mi dobrze wychodzi, czyli mówieniem – i wyszło o wiele lepiej.

PAMELA LEOŃCZYK: Mam poczucie, że to temat, z którym dużo osób w tym momencie pracuje – żywotność niezależnych projektów artystycznych kontra praca w dotowanych instytucjach państwowych, przez pryzmat kosztów finansowych i ekologicznych. Mam wrażenie, że musimy jako środowisko rozmawiać o odpowiedzialności za tworzenie projektów artystycznych i o ekologii działań, które podejmujemy. Przy założeniu, że spektakl będzie pokazany tylko trzykrotnie, *Queer* był bardzo nieekologiczny – także pod względem budżetu ze środków miasta. W trakcie prób nie podejmowałam artystycznych decyzji z myślą o tym, że spektakl może być eksploatowany krótko. Brałam jednak pod uwagę to, że jego dalsza eksploatacja może być trudna i będzie wymagała od nas dosyć dużo bezpłatnej pracy, którą – i to jest oczywiście nasza decyzja – podejmiemy lub nie. Ale jednocześnie, czy ekologiczne i ekonomiczne dla naszego dobrobytu jest to, że nie zarabiamy na szukaniu miejsc na eksploatację naszych projektowych spektakli? Poruszamy tu też temat bardzo trudnej sytuacji artystek i artystów, którzy są niezależni albo dotowani doraźnie. W decyzjach artystycznych absolutnie nie brałyśmy tej krótkiej żywotności pod uwagę, wręcz przeciwnie, miałam wrażenie, że robimy rozbuchaną, ambitną inscenizację, są dwa projektory, mnóstwo sprzętu muzycznego, ten projekt mógłby być grany w dużo większej przestrzeni.

DARIA SOBIK: Wśród tych kontekstów, które determinują artystyczny kształt spektaklu, jest jeszcze kwestia techniki i tu myślałyśmy o tym, żeby nasz spektakl był na tyle mobilny, by w miarę łatwo można go było zagrać gdzie indziej, na przykład na festiwalu.

DOROTA GLAC: To jest piękne, a zarazem smutne, że te budżety są tak niskie, a ludzie dają z siebie wszystko, by powstał jak najlepszy projekt, mimo żadnej gwarancji dalszych pokazów czy jakichś premii finansowych z naszej strony. Dla nas, które robią to pod skrzydłami własnej organizacji, sytuacja przedstawia się trochę inaczej, motywuje nas rozwój organizacji i też zależy nam, żeby sprzedać wszystkie bilety, bo mamy je wliczone w koszta.

Skoro tak, to co wy na to, by z góry decydować, że trzy premierowe pokazy to jedyna okazja do obejrzenia waszych rzeczy na żywo? I pytającym o kolejne terminy osobom odpisywać: „nigdy”?

MARTA JALOWSKA: No tak, tylko że ludzie to przeżyją – gorzej z nami! Choć mamy za sobą reenactment naszego cyklu z 2010 roku *Bóg, honor, ojczyzna*, którym miały być jednorazowe czytania, a wyszły jednorazowe performanse. Dużo dyskutowałyśmy wtedy, jak to zrobić, by coś, co zagramy tylko raz, wyszło naprawdę zajebiście. Szukałyśmy sposobu, żeby nie czuć żalu, że wkładamy tyle pracy w coś, czego nikt więcej nie obejrzy. I tak powstał *Honor* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, który zagrałyśmy trzykrotnie, za każdym razem dla jednej osoby recenzenckiej zaproszonej na widownię[1]. Ale dla mnie to jest za trudne, by naszą pracę odłożyć i powiedzieć górze: „jak nie chcecie dawać pieniędzy, to my będziemy mało grać”.

DOROTA GLAC: Wybrałyśmy taką drogę. Mogłyśmy przecież pójść gdzieś na etaty. Prowadzenie organizacji wiąże się z tym, że aplikujesz o pieniądze na projekty, które wymyślasz, i dostajesz dotację albo i nie. Nikt nas do tego nie zmusza. Problem tkwi raczej w tym, że urzędnicy miejscy nie przenoszą wysokości dotacji na realia teatralne i oczekują, że osoby pracujące przy naszych projektach będą to częściowo robiły dla idei, więc mogą zarabiać

mniej niż w teatrze instytucjonalnym. Ale oczekuje się oczywiście projektów na wysokim poziomie artystycznym. Zazwyczaj przecież dostajemy mniejsze dofinansowanie niż to, o które wnioskujemy, bo ktoś w komisji uznaje, że da się to zrobić taniej. I w ten sposób nasze budżety na kostiumy i scenografię jeszcze nigdy nie przekroczyły dziesięciu tysięcy złotych – przez te piętnaście lat. Takie myślenie czasami działa ograniczająco i powoduje, że realizacja artystyczna projektu jest słabsza.

Myślę, że wiele osób chciałoby poznać sekret długiej działalności Teraz Poliż jako feministycznego kolektywu. Czy macie *know-how*, którym mogłybyście się podzielić?

MARTA JALOWSKA: Z mojej perspektywy nie ma takiej recepty. Praca kolektywna zależy od osobowości osób, które tworzą grupę. To, co działa, to moderacje, facylitacje, mamy za sobą kilka procesów mediacyjnych – po te narzędzia należy sięgać na przykład po to, żeby kolektyw poradził sobie, gdy ktoś z niego odchodzi, kiedy pojawiają się wewnętrzne konflikty. Praca w kolektywie wiąże się z nieustanną zmianą i dlatego nie istnieje jedna, najlepsza strategia. Choć oczywiście mamy pewne utarte ścieżki, którymi podążamy: wiemy, gdzie szukać pieniędzy, mamy pewne zasady, ale staramy się uczyć cały czas i zmieniać, gdy coś nie działa, a nawet zmieniać wszystko, gdy nie działa coś u podstaw. Jest natomiast jedna rzecz, wypróbowana i praktykowana przez nas przez lata, która na pewno działa na korzyść kolektywu, a dotyczy reprezentacji w mediach. To znaczy, jeśli pozwolimy sobie na to, by kolektyw reprezentował pojedynczy głos, to ta osoba zawsze w oczach świata zostanie liderką i potem ani ona, ani kolektyw się z tego nie wyplączą. Pochwały będą kierowane tylko do ciebie, więc je chętnie weźmiesz, wiadomo. Ale spadnie na ciebie też cała krytyka i ją też będziesz

musiała wziąć. My tego bardzo pilnujemy i nie wypowiadamy się pojedynczo. W tym sezonie po raz pierwszy na scenie jest tylko jedna osoba z kolektywu, dlatego, że ja urodziłam Małą, a Kamila Worobiej odeszła w zeszłym roku. Zdecydowałyśmy, że jeżeli nie złamiemy naszej zasady, wedle której pracę podpisujemy jako Teraz Poliż, o ile biorą w niej udział przynajmniej dwie z nas, to po prostu niczego nie zrobimy. To, byśmy były słyszane jako wieloosobowy głos, to nasza ciągła walka. W teatrze już się chyba nauczyli, że z nami tak jest, ale przecież na pierwszym Forum Przyszłości Kultury w Powszechnym nie pozwolono nam przyjść we dwie. Mimo że naprawdę mamy to umotywowane i zawsze tłumaczymy, jak ważne jest, by kolektyw reprezentowały co najmniej dwie osoby. Stwierdziłyśmy, że i tak będziemy się wypowiadać razem, a gdy zaczęłyśmy wnosić na scenę drugie krzesło, podszedł do nas ktoś, kto szeptem zakomunikował, że podjęto decyzję, że jednak możemy. Myślę, że naprawdę udało nam się przez te wszystkie lata funkcjonować nie z imienia i nazwiska, a przede wszystkim jako Teraz Poliż i dzięki temu kolektyw jest kolektywem – nigdy to, kto jest aktualnie w kolektywie, nie było ważniejsze od tego, co robi, co podpisujemy jako wspólną pracę.

MONIKA BALIŃSKA: Dla mnie jest trudne, że się teraz mówi, że mamy „zmierzch kolektywności", przecież nie da się wyciągnąć takich wniosków po tym, że coś się jednemu kolektywowi nie udało. Wydaje mi się, że kolektywności się nabiera, dojrzewa w niej, uczy.

DOROTA GLAC: A gdy w teatrach zarządzanych przez mężczyzn pojawiają się kryzysy czy wybuchają afery przemocowe, to nie mówi się, że jest problem z patriarchatem. Niesamowite, że w patriarchacie cały czas musisz udowadniać, że on faktycznie nie działa, a w przypadku feministycznego kolektywu wystarczy jedna sytuacja, żeby świadczyło to o tym, że feminizm i

niehierarchiczność w teatrze się nie sprawdza. Kolektyw jest może o tyle trudniejszy, że wszyscy muszą czuć, że podjęta decyzja jest wspólna: trzeba dyskutować i rozmawiać, aż się wypracuje ogólną zgodę, co czasami zajmuje bardzo dużo czasu. Ostatecznie, by ruszyć z miejsca, wprowadza się mechanizmy przezwyciężenia kryzysu, jak na przykład głosowanie, gdzie decyduje większość.

MARTA JALOWSKA: To akurat u nas, bo znam też kolektywy, gdzie się nie głosuje. Albo takie, które wybierają modele rotacyjne, gdzie funkcje i podział obowiązków są wymienne. My też testowałyśmy system rotacyjny, dość długo się na nim opierałyśmy.

O jaką stawkę toczy się dla was ta gra? Dlaczego warto spędzać tyle czasu nad uzyskaniem wspólnej zgody, negocjować te decyzje?

DOROTA GLAC: Mnie odpowiada to, że odpowiedzialność się rozkłada. Gdy wychodzisz z jakąś inicjatywą, to zawsze stoją za tobą osoby, na które możesz liczyć, bo zgodziły się na twoją propozycję i są w niej z tobą. Mimo że Marta nie uczestniczyła w dwóch z trzech premier, czułam, że mi kibicuje i decyzja o produkcji tych spektakli była podjęta razem.

MARTA JALOWSKA: Mentalne wsparcie jest bardzo ważne. Dorota miała trudny moment na premierze *Seksu, pracy i marzeń*, bo to była pierwsza premiera, na której naprawdę nikt z grupy nie mógł się zjawić. Natomiast dzielenie odpowiedzialności przekłada się też na kwestie finansowe – na przykład, jeśli nie sprzedamy wszystkich biletów, to dopłacamy do tej puli z własnych pieniędzy, darowizn, czyli *de facto* z wypłat członkiń Stowarzyszenia biorących udział w projektach. Mamy za sobą zresztą trudną

sytuację związaną z graniem *Lipy w cukrze*, gdy Nowy Teatr za późno wypłacił nam pieniądze za bilety, miasto nie uwzględniło ich w swoim rozliczeniu i miałyśmy ogromny dług. I mimo że to był rok, w którym planowałam nie udzielać się w kolektywie, bo potrzebowałam się zastanowić, co właściwie robię artystycznie i czy jestem w stanie pracować poza Teraz Poliż, to i tak sprawa tego długu była też moją sprawą. Kiedy jest się w kolektywie, to inwestuje się w niego tak dużo z siebie, że trudno w pewnym momencie określić, kim się jest poza pracą w nim. Przez ten rok przerwy szłam własną ścieżką, mając jednocześnie poczucie komfortu, że mimo tego, że mnie nie ma, to dziewczyny kontynuują pracę. I mogę wrócić do tego kolektywu – on nie zniknął wraz z moim odejściem. Chyba tylko Dorota nigdy nie opuściła żadnej produkcji. Może nam zaraz o tym opowie.

DOROTA GLAC: Jestem szóstkowiczką. Myślę też, że gdy zapraszasz osoby twórcze do niezależnego teatru, to oferujesz im niespotykany nigdzie indziej rodzaj wolności – mogą sobie posprawdzać pewne rzeczy, coś mocniej zarysować, zaszaleć. Nie ma osoby dyrektorskiej, która czuwa i odbiera spektakl.

MARTA JALOWSKA: My same stanowimy takie ciało dyrektorskie, które jest jednocześnie na scenie. Więc osoby, które z nami współpracują, wiedzą, czego chcemy i *vice versa*. Cenię sobie w Teraz Poliż to, że masz dotację, z której musisz się wywiązać, ale poza tym możesz działać z punkową energią, której potrzebuję na życie i która mnie interesuje, żeby coś robić.

Czyli brak siedziby – po piętnastu latach w branży – jest decyzją?

DOROTA GLAC: Utrzymanie jej byłoby bardzo trudne. Trzeba byłoby mieć

wtedy osobę, która zajmuje się tylko tym. A my chcemy robić rzeczy artystyczne i żadna z nas tego nie odpuści. Nie jest tak, że w ogóle o siedzibie nie myślimy, bo jej brak wiąże się na przykład z koniecznością ciągłego szukania nowych przestrzeni do spotykania się na próby.

MARTA JALOWSKA: Koszty wynajmu sceny w Warszawie wyniosły ostatnio jedną czwartą całego budżetu spektaklu. Szukamy barterowych rozwiązań i sojuszy – z Warszawskim Obserwatorium Kultury, Komuną Warszawa czy Teatrem Syrena, w którym prowadzimy od lat projekt dla młodzieży i w miarę dostępności możemy korzystać z jego sal. Ale w tym mieście zarejestrowanych jest ponad dwadzieścia tysięcy organizacji, a własne siedziby ma niecały tysiąc z nich. To jest ogromne zapotrzebowanie.

MONIKA BALIŃSKA: W OKO przy okazji *Queeru* też miałyśmy korzystne warunki – dostałyśmy dużą zniżkę za całość prób, pokazów i nagrywanie wywiadów.

MARTA JALOWSKA: U nas rozmowy o siedzibie są rozmowami o prowadzeniu instytucji. I ja byłam często największą przeciwniczką, bo nie chciałabym ponosić tak wysokiego kosztu. Już w stowarzyszeniu muszę iść na kompromisy, a co dopiero, kiedy trzeba będzie prowadzić siedzibę? Nie twierdzę, że to jest złe i pewnie dla organizacji byłoby nawet lepsze, a kto wie, może okazałoby się, że wszystko idzie świetnie. Ale tak sobie myślę w kontekście Teatru Dramatycznego, gdzie na dzień dobry już jest bardzo konkretna struktura, że proces przygotowania się do roli dyrektorki czy też kolektywu zarządzającego instytucją, która jest jednym z największych teatrów w Polsce i stoi w samym centrum stolicy, powinien trwać ze dwa lata, na zakładkę. Trzeba nauczyć się pracy z programem, najbliższym sobie zespołem, wszystkimi pozostałymi grupami zawodowymi w teatrze, powinno dostać się za to także wynagrodzenie, jak w modelu brytyjskim. A

systemowo, w Polsce, nie przewiduje się takiego czasu. Jak sobie myślę o prowadzeniu nawet małej instytucji, to mi się wydaje, że się może okazać, że to jest za dużo.

DOROTA GLAC: Kolektyw musi łączyć mocna więź i coś więcej niż praca, by przetrwał presję z zewnątrz i bycie na świeczniku. Plusem naszej offowej sytuacji jest to, że nie jesteśmy non stop obserwowane, że nam do trudów dogadywania się wewnątrz nie dochodzą ataki hejtu z zewnątrz. Kolektywowi Dramatycznemu nikt nie ułatwiał życia, wszyscy na ogół zajmowali się podważaniem ich pracy, choć na pewno były też wokół nich osoby wspierające.

Tylko zauważcie, że mamy bardzo mało informacji na temat tego, jak ten kolektyw działał, na co się jego członkinie umówiły. Gdy w tak doniosłej sytuacji, jaką jest zmiana całego modelu dyrektorskiego w instytucji publicznej, pada hasło „kolektyw", to jest gdzieś we mnie oczekiwanie, że dowiem się, po jakie narzędzia będzie sięgała ta grupa albo co to oznacza dla tej instytucji. To by w ogóle było dobre dla transparentności sfery publicznej. Mam też poczucie, że Kolektyw Dramatyczny w ogóle nie miał okazji popracować nad własną filozofią, rozkręcić swojej metody, nie wspominając o tym, by odnaleźć się w sytuacji kryzysowej.

DOROTA GLAC: Myślę, że musiał też ich dojechać ogrom pracy, no i każdy ma też inną wyporność psychiczną. Nie chcę tu nikogo bronić, ale z doświadczenia wiem i obserwuję, że ludzie niby chcą zmian, ale nigdy własnym kosztem. Może to, że zabrakło szerszej informacji o tym, jak działa kolektyw, wynikło z braku rozumienia, że kolektyw to co innego niż model

liderski. Na pewno wielokrotnie było tak, że dyrektor czy dyrektorka zamykali się w gabinecie sami i wychodzili bez decyzji – ale nikt z tego powodu nie utyskiwał w prasie. A tutaj, gdy kolektyw po kilku godzinach negocjacji wychodzi bez decyzji, to od razu podważa się jego sensowność. Po pierwsze, to tak nie działa w kolektywie, że zawsze się dogadasz. Po drugie, nawet w sejmie widzimy, jak często ludzie toczą jałowe dyskusje, a jakoś nikt nie podważa ustroju ani nie mówi, że może powinniśmy mężczyzn wykasować z polityki, skoro panowie nie potrafią ze sobą rozmawiać (celowo wymieniam tylko mężczyzn, bo oni jednak dominują tę scenę, przodując w idiotycznych i bezcelowych dyskusjach sejmowych). Ale od feministycznego Kolektywu Dramatycznego wymaga się nieomylności. W tak dużej instytucji kolektyw sam do zmiany nie wystarczy, musi na nią pracować cały zespół. Rozumiem, że patriarchalne zarządzanie instytucją wypracowuje też inne mechanizmy działania, czyli takie, by się nie interesować tym, co cię bezpośrednio nie dotyczy, nie angażować. Zmiana takiego nastawienia też kosztuje i zajmuje czas. Nie wiem, co tam się wydarzyło, ale mogę sobie wyobrazić pewne kierunki na podstawie naszych kolektywnych trudności. U nas, wiadomo, jeśli nie napiszemy wniosku, to projektu nie będzie, a i tak niektóre osoby odmawiały pisania wniosków, bo interesowała je tylko praca artystyczna. Albo, jeśli ktoś danego dnia pracować na rzecz stowarzyszenia nie może, a musimy złożyć wniosek do piętnastej, to ktoś inny się będzie musiał poświęcić. Na tym też polega dzielenie odpowiedzialności w kolektywie i to jest trudne, bo wiadomo, że każdy kiedyś przeżywa jakieś momenty krytyczne. I trzeba to sobie wyrównywać. Miałyśmy dużo rozmów tłumaczących tę prostą zasadę, mimo że całe lata byłyśmy ze sobą. Liczyłyśmy też godziny pracy…

MARTA JALOWSKA: Ale też tego nie da się policzyć do końca. W kolektywnej pracy porozumienie i wypracowanie decyzji czasem polega na tym, że osoby

współtworzące przyjmują, że dane rozwiązanie im odpowiada, mimo że obowiązki nie rozłożyły się po równo. Bo to też jest pewna pułapka i zajęło nam lata nauczenie się tego, że skuteczne załatwianie spraw jest raczej kwestią pogodzenia się z tym, że każdy ma inny rodzaj zaangażowania i różnych rzeczy oczekujemy.

DOROTA GLAC: Prosty przykład: musimy przenieść scenografię. Nie ma na to pieniędzy. Jedna osoba ma chory kręgosłup, druga chore serce, więc trzecia musi to sama dźwigać i czy to jest w porządku? Rodzi się sytuacja, która generuje frustrację, więc trzeba na ten temat rozmawiać. Skoro mamy pat – nie ma pieniędzy na opłacenie usługi i tylko jedna osoba może dźwigać – to zastanawiamy się, jak możemy to wyrównać w innym działaniu. Dla mnie kolektyw jest właśnie o tym, że dużo trzeba negocjować, rozmawiać i sygnalizować rzeczy wprost. Wymaga dojrzałości emocjonalnej i komunikacyjnej. To jest bardzo połączone, nie wiem, jak dobitniej podkreślić wagę komunikacji w kolektywie – ja się muszę umieć wypowiedzieć w każdej trudnej sprawie, bo gdy umiem, to jesteśmy do przodu, załatwiamy sprawy, generujemy rozwiązania, żeby ta osoba, która dźwigała, nie czuła się wykorzystana i sfrustrowana. A co to w ogóle znaczy „feministyczne zarządzanie”? Dla mnie oznacza zarządzanie z poszanowaniem drugiego człowieka. Czyli nawet, jeśli mamy konstrukcję liderską i tylko jedna osoba podejmuje decyzje, to nie deprecjonuje przy okazji innych ludzi, nie obraża się, gdy ktoś prosi o wyjaśnienie i, co ważne, bierze potem odpowiedzialność za te decyzje.

MARTA JALOWSKA: Dyrekcją, którą nazwałabym feministyczną i liderską jednocześnie, jest przykład Anny Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Kiedy pracowałyśmy tam z Teraz Poliż nad projektem, miałam poczucie, że jestem w teatrze, który jest otoczony opieką. Pamiętam, jak

rozmawiałyśmy z Anną o tym, że oni muszą grać farsy, żeby móc grać też inne rzeczy i ona chce dbać o jedno i o drugie. Cały zespół też był zmotywowany, tym ludziom chciało się coś robić i po objęciu teatru przez Kubę Skrzywanka oni w zaufaniu cisną za tym młodym dyrektorem. To, jak przebiegła zmiana dyrekcji, pokazuje, że miejsce jest stabilne i zadbane, a zespół ma wysokie morale. Zresztą, z tego, co obserwowałam, warte zaznaczenia wydaje mi się to, że Augustynowicz Skrzywanka tam wprowadziła i to jest bardzo ważny proces. Moim zdaniem ona naprawdę była wspaniałą dyrektorką.

MONIKA BALIŃSKA: I teraz sobie porównajmy to, o czym mówisz, do tego, w jakim stanie osoby z Kolektywu Dramatycznego dostały teatr.

MARTA JALOWSKA: Tak, to odbywało się w atmosferze konfrontacji. Pamiętam, jak stałyśmy w tej procesji[2] i rozmawiałyśmy, wszyscy mieli wątpliwości. Wszyscy zastanawiali się, gdzie jest zespół aktorski, czy w ogóle ktoś przyjdzie. Ale pocieszałyśmy się myślą, że nie każdy jest aktywistą i aktywistką, i od tego są ruchy radykalne, by robić rzeczy mocniej.

Jest wiele twórczyń feministycznych, ale chyba nie wykształciła się żadna realna „kolektywna konkurencja" dla was – grupa, która tworzyłaby jakiś rodzaj rynku dla tematów feministycznych. Nie chodzi o mi o rywalizację dla samej konsumpcji idei, raczej obecność kogoś, kto mówi podobnym głosem, żeby ten głos poszerzał ścieżkę, którą idziecie.

MONIKA BALIŃSKA: Zastanawiam się, czy rzeczy, które robicie jako kolektyw Teraz Poliż, są możliwe na szerszą skalę w sztuce, czy mogłyby funkcjonować w obiegu instytucjonalnym. Ryzyko, odpowiedzialność i dużo

darmowej pracy do wykonania to są sprawy, z którymi się można mierzyć tylko wspólnie. Jedna osoba temu nie podoła. Były takie rozmowy przy naszych jesiennych premierach i zawsze urywały się w jednym miejscu: że te rzeczy, które robi Teraz Poliż – pod względem tematyki i formy spektakli oraz innych wydarzeń, podejścia do pracy, zaangażowania społecznego – by się po prostu nie działy, gdybyście wy i zaproszone twórczynie nie brały pracy za takie pieniądze.

A gdyby Teraz Poliż miał reklamować jakiś produkt, to co by to było?

DOROTA GLAC: Zawsze, gdy szykowałyśmy się do stworzenia czegoś, co miało być trochę bardziej komercyjne, to i tak wychodziło nam społecznie zaangażowane.

MARTA JALOWSKA: Może to kwestia tego, że zawsze jestem temu przeciwna, a kiedy była jeszcze z nami Kamila, to podejmowane były różne próby w tym kierunku, taka „flanka komercyjna". Zawsze mówiłam: „dobrze, róbmy", ale w głębi serca miałam nadzieję, że to się nie uda. Bo też zawsze, nawet gdy już dostajemy te komercyjne pieniądze, to albo nas wyrzucają, albo cenzurują. Zawsze jest katastrofa.

DOROTA GLAC: Tylko dodam, że nie mam nic przeciwko pieniądzom i chodzę na castingi do reklam, wprawdzie ich nie wygrywam za bardzo, ale kiedy widzę te stawki i słyszę: „proszę powiedzieć, że ten proszek super pierze", to mówię, że ten proszek pierze super, proszę bardzo, bardzo bym go chciała kupić mojej mamie. W Teraz Poliż były ambitne plany na mariaże sponsorskie, tylko nie starcza czasu i rąk do pracy. Na przykład przy *Seksie, pracy i marzeniach* myślałam, czy nie zgłosić się do firmy produkującej

środki antykoncepcyjne albo zabawki erotyczne.

MONIKA BALIŃSKA: Myślę, że dobry fundraising jest przyszłością, ale to się powinno odbywać na zasadach wzajemnego szacunku. Żebyście za otrzymane pieniądze nie były cenzurowane. Fundraising jest fajną perspektywą, ale czuję, że nie jesteśmy mentalnie przygotowani na sytuację, w którym ktoś daje kasę, by sztuka mogła być taka, jaką jej osoby autorskie chcą. Zawsze musi być ten interes.

DOROTA GLAC: Taki „zwyczajny" sponsor mógłby się zdziwić, czego my od niego chcemy właściwie, oferując mu promocję jego produktu dla stu osób na widowni.

MONIKA BALIŃSKA: A z drugiej strony teatr jest jak najbardziej gotowy na to, by wystawić w foyer wielki baner sponsora stali, z którym się dogadał na dofinansowanie scenografii. Tu nie ma problemu.

MARTA JALOWSKA: Ale czy to gdziekolwiek indziej działa? Dlatego właśnie na rynku sztuki potrzebne są nam przede wszystkim publiczne pieniądze. Bo ze sponsorami to jest zawsze balansowanie na cienkiej granicy. To widać po rynku prywatnych i państwowych galerii sztuki – słyszymy artystów i artystki pytających, po co nam państwowe galerie, po co Zachęta, skoro mamy tyle wspaniałych prywatnych galerii?

DOROTA GLAC: Z malarstwem.

MARTA JALOWSKA: I oni przestają zauważać, jaką przestrzenią jest Zachęta, bo są beneficjentami firmy, która zajmuje się sprzedawaniem, więc głównie malarstwem. Ale gdzie sprzedasz performerów? No, może na jakiejś ekstrawaganckiej imprezie u bogaczy. Ale reszta wtedy nie ma szans. Mnie się zawsze wydawało i wydaje, że przestrzeń publiczna nigdy nie będzie tak

komercyjnie atrakcyjna, nawet nie w sensie liczby widzów, którzy do nas przychodzą, ale z powodu sposobu podejścia do tematu. Chodzi o to, na co my sobie pozwalamy w tej pracy – dajemy zaproszonym osobom reżyserskim dużo swobody. Niektóre są bardziej poukładane i doświadczone, więc mają proces z góry zaplanowany, ale gdyby chciały go poluzować, to dajemy im tę możliwość. I podejmujemy ryzyko, pracując z osobami, które przychodzą z nie do końca gotowym pomysłem, bo taki mają tryb tworzenia. Jak sobie pomyślę, że taka osoba znalazłaby się w teatrze instytucjonalnym albo gdyby ktoś to sponsorował (i wymagał czegoś w zamian), to ludzie dostaliby histerii i osoba reżyserująca musiałaby podporządkować się ich wymaganiom.

DOROTA GLAC: Mówisz teraz o tej sytuacji cenzurowania przez sponsora. A ja o tym, o czym mówiła Monika, czyli że potrzeba nam nowej mentalności w stosunku do sztuki: że ktoś, kto ją wspiera, daje środki i przychodzi dopiero na premierę.

Taki mecenat?

DOROTA GLAC: To pewnie utopijne myślenie, ale przecież są tacy ludzie – dobrzy w biznesie, potrafią robić pieniądze i mają moralną potrzebę inwestowania w rozwój społeczny, dotując zaangażowane projekty kulturalne. Chciałabym, by w naszym zasięgu znalazł się ktoś taki. Nie wiem, czemu mówię o tej osobie jako o mężczyźnie.

MONIKA BALIŃSKA: Myślę, że Teraz Poliż jest taką przednią flanką nastrojów w kulturze. Każda z jesiennych produkcji miała zupełnie inną widownię. Premiera *Seksu* pokazuje, że teatr jest gotowy na temat pracy seksualnej: spektakl miał długą listę gości, ludzie przyjęli zaproszenia,

przyszło bardzo dużo osób recenzenckich, był to też jedyny z naszych jesiennych spektakli, na którym zjawiły się osoby z urzędu miasta i sprzedałyśmy wszystkie bilety. Myślę, że to jest sygnał dla teatrów, że mogą ten temat na spokojnie brać. Z kolei na *Lesbian Sunset* przyszło bardzo mało osób recenzenckich i ludzi z branży, za to bardzo dużo nieheteronormatywnych kobiet. Na każdym pokazie było może ośmiu facetów, ale też się wszystkie wyprzedały, było na niego zapotrzebowanie. Z kolei na *Queer* nie przyszedł nikt. Nie potrafiłyśmy go sprzedać, nie przyszło zbyt dużo osób recenzenckich, dodatkowo grudniowy termin był trudny, nawet mimo tego, że nie odbyła się premiera *Heks*.

DOROTA GLAC: Seks się zawsze dobrze sprzedaje.

MARTA JALOWSKA: Tak, ale spektakl o kobiecych fantazjach seksualnych jednak zrobiłyśmy my. Bo to też pytanie, jak on się sprzedaje, a seks się świetnie sprzedaje w patriarchacie, tylko czy ja chcę to oglądać? Nie chcę.

Czy w ferworze składania wniosków często macie okazję, by weryfikować ideowe założenia waszej działalności? Jak zmienia się wasze rozumienie feminizmu, jego zadań i zasięgu tych zadań, żeby nie były one tylko zgodne z tym, co deklarujecie w statucie, ale szły w parze z tym, czym się realnie w danym momencie interesujecie?

DOROTA GLAC: Ta weryfikacja dzieje się równolegle – dużo rozmawiamy ze sobą. Dla mnie działalność w kolektywie jest uzależniająca. Trudno jest mi wyobrazić sobie siebie na etacie, bez możliwości przedyskutowania tego, co lub kogo gram. Uzależniająca jest dla mnie możliwość decydowania, projektowania całych artystycznych wydarzeń. Lubię mieć wpływ na

charakter spektaklu.

MARTA JALOWSKA: Tak, i to bywa bardzo śmieszne, gdy pracujemy jako aktorki gdzie indziej. Ja też zderzyłam się z taką sytuacją, że nagle zaczynam mówić coś do reżyserki, ale trochę za reżyserkę i widzę, że robi się konsternacja, a inni aktorzy i aktorki zaczynają dziwnie patrzeć, że tyle dyskutuję z pomysłem na scenę – że chyba trochę za bardzo się wtrącam. I te deklaracje, że niby każdy głos jest ważny, są w gruncie rzeczy puste, bo nikt realnie nie chce mojego dużego zaangażowania. A ja nie chcę niczyjej roli kwestionować, to po prostu efekt fali ekscytacji i przyzwyczajenia, że my zawsze wszystko razem.

DOROTA GLAC: Zdarzały nam się przy koprodukcjach z instytucjonalnymi teatrami sytuacje, że zespół aktorski nie chciał podejmować dyskusji na temat kostiumów czy aranżacji przestrzeni z nami, tylko czekał na decyzję reżyserki, a resztę kolektywu wyłączał z rozmowy.

Jakie rysujecie sobie perspektywy rozwoju Teraz Poliż? Jakie zadanie na was czekają – jeśli nie siedziba?

DOROTA GLAC: Złożyłyśmy wniosek o kolejne dotacje. Brak tej trzyletniej trochę nas męczy, bo aż do połowy marca nie wiemy, jakimi środkami dysponujemy na najbliższy rok, więc trudno nam dogadywać się z teatrami, które w perspektywie rocznej mają już repertuar i harmonogram dostępności sal – no, może poza domami kultury – a wtedy znów jedną czwartą kwoty trzeba przeznaczyć na przestrzeń.

MARTA JALOWSKA: Praca, której nie możesz zaplanować na dłużej niż rok, to katorga. Nauczyłyśmy się myśleć z wyprzedzeniem, ale też

przechodziłyśmy już przez sytuację, w której byłyśmy rozpędzone, a miasto nie dało nam pieniędzy. I nagle spadasz, nie wiesz, co masz robić z życiem ani artystycznie, ani co z organizacją, nie masz na nic środków. Ale też, powiedzmy sobie szczerze, za wypłatę w Teraz Poliż i tak nie jesteśmy w stanie zapewnić sobie życia. To są raczej „PIT-y żartu". Wiadomo, że zagrałam tylko w jednym spektaklu, ale mówię tu o sytuacji, w której ktoś, tak jak Dorota, pracuje cały rok. Doroto, jak będzie wyglądał twój PIT w tym roku?

DOROTA GLAC: Na pewno lepiej niż w poprzednim. W 2023 zarabiałam w Teraz Poliż około dwóch tysięcy złotych brutto miesięcznie, rok wcześniej – pięćset. Nie są to pieniądze pozwalające utrzymać się w Warszawie.

MARTA JALOWSKA: Zaplanowanie czegoś w Teraz Poliż na dłuższy czas pozwoliłoby nam zaplanować także własną pracę w dłuższej perspektywie. Jesteśmy też teraz w rozmowach o międzynarodowym, polsko-szwedzko-fińsko-gruzińskim projekcie.

Jaką waszym zdaniem teatr ma wyporność, jeśli chodzi o tematy społeczne? Co można realnie załatwić, działając jako twórczynie teatralne?

MARTA JALOWSKA: Jako Teraz Poliż wywodzimy się z teatru, ale mnie już od kilku lat sam teatr w ogóle nie interesuje. To znaczy dużo oglądam, ale najciekawsze są dla mnie te rzeczy, które wychodzą z teatru. Byłam bardzo szczęśliwa, gdy projektowałyśmy nasz program dla Domu Kultury Kadr, że będziemy mogły tam robić rzeczy pozateatralne, z nową publicznością (wtedy okazało się, że trzeba się wszystkiego uczyć na nowo). Ale my też tak

działamy, że pracujemy z osobami, które dzielą się z nami swoimi doświadczeniami, że możemy wykonywać aktywistyczną pracę wokół tematu spektakli. Tak było z tematem coming outów aborcyjnych przy *Powiem i zobaczę, co się stanie* oraz sam fakt, że *Lesbian Sunset* jest także audycją. Wszystkie te rzeczy są dla mnie bardzo cenne, ponieważ stanowią rozszerzenie tego, czym teatr może być i jak może oddziaływać.

DOROTA GLAC: Myślę, że do zajmowania się niektórymi tematami na pewno potrzebna jest różnorodność form, na przykład łączenie sztuk wizualnych z performatywnymi elementami. Ale pytając o wyporność, chodzi ci o to, czy teatr dźwiga potrzeby społeczne, z którymi ludzie przychodzą, z którymi się mierzymy? Moim zdaniem nie. Właśnie dlatego jesteśmy w tym miejscu, w którym jesteśmy – w 2021 roku udało nam się dostać dofinansowanie i zrobić spektakl o aborcji, gdy PiS wprowadzał kolejne ograniczenia w jej dostępie, a ludzie wychodzili na ulicę. Wcześniej nasze projekty na ten temat były blokowane przez warszawskie Biuro Kultury. Wiadomo, że przerabiamy te emocje przez sztukę, edukujemy, ale ile mamy zaangażowanych w ten temat spektakli, by o tym rozmawiać? I kiedy w ogóle zaczął ten temat pojawiać się w spektaklach? Gdy sytuacja kobiet w Polsce stała się już beznadziejna.

MARTA JALOWSKA: Nawet teraz, w rozmowie z dyrektorką, gdy powiedziałyśmy, że będziemy robić spektakl o lesbijkach, usłyszałyśmy w odpowiedzi: „No tak, to są takie tematy, które się teraz robi w teatrze".

DOROTA GLAC: No i wtedy zapytałam: gdzie się robi? W domyśle, że chyba nie bardzo. Wtedy pomyślała i stwierdziła, że faktycznie. O seksualności gejów już powstały jakieś rzeczy, jest może większa śmiałość do tego, a kobieca perspektywa jest jakoś niezagospodarowana. *Lipa w cukrze* weszła przecież do Nowego właśnie dlatego, że po premierze *Żab* w prywatnej, kuluarowej rozmowie z trzema dyrektorkami różnych teatrów padło, że wciąż

nie ma takiego spektaklu o seksualności kobiet. Ale kto tym zarządza? Czy to ma im z nieba spaść? Wtedy poczułam, że jest przestrzeń i uderzyłam do Nowego z tym tematem. Natomiast nie czuję obecnie od dyrektorów czy dyrektorek zainteresowania spektaklami o seksualności kobiet. Trudno rozwijać się w społeczeństwie, w którym nie rozmawia się o seksie. A mówienie, zwłaszcza ze sceny, o kobiecej czy queerowej seksualności automatycznie rozwija też tę męską i heteroseksualną.

Podsumowując…

DOROTA GLAC: Sztuka jest od tego, by dać ujście emocjom albo je dopiero pierwszy raz przeżyć, oswajać pewne tematy, na zasadzie tej przedniej flanki, o której mówiła Monika. Bo z jednej strony mamy państwo i prawo, które wymuszają pewne rozwiązania, a z drugiej mam własny rozum i teatr jest mi potrzebny, by za jego pośrednictwem spróbować zrozumieć, jaką jestem osobą, co właściwie myślę o innych ode mnie ludziach. Żeby rozwijać się emocjonalnie.

MONIKA BALIŃSKA: Teraz Poliż pełni rolę papierka lakmusowego w takim sensie, że mógłby robić rekomendacje tym teatrom, które nie podejmują ryzyka i nie biorą wszystkiego. *Lesbian Sunset* jest takim przykładem – sprawdziłyście, że jest naprawdę zapotrzebowanie na taki temat.

DOROTA GLAC: I będziemy teraz robiły spektakle dla lesbijek, bo one to kupują!

MONIKA BALIŃSKA: To będzie prawdziwy komercyjny szał, musimy następnym razem przygotować też merch!

MARTA JALOWSKA: To jest też kwestia tego, że jesteśmy my, jest Strefa WolnoSłowa, jest Teatr 21 jako grupy, które poruszają tematy, od których polskie sceny trzymają się z daleka albo dopiero uczą się je podejmować. Myśmy robiły rzeczy feministyczne, gdy nikt ich nie robił, no może był jeden spektakl, który otwarcie o tym mówił. Zastanawiam się, jak to jest, że jednak niektóre rzeczy się zmieniają, ale nie zmieniają się odpowiednio. Może to kwestia specyfiki teatru instytucjonalnego, że on będzie zawsze o krok do tyłu? Odpowiadanie na to, co „na ulicy", jest ważne, ale pytanie, jak to pogodzić z potrzebami ludzi, jak je moderować? Bo przecież też oni mają potrzebę niezobowiązującej rozrywki. Czy nasza rola nie polega przypadkiem na tym, by rozpychać te niewygodne tematy i robić to na maksa, do granic możliwości, by potem teatr instytucjonalny mógł wziąć jakąś lżejszą wersję i pokazywać widowni, która nie byłaby w stanie przyjąć naszej wersji? Nie wiem, zastanawiam się teraz nad tym, jak działa ten mechanizm. Czy jednak naszą rolą nie jest wkurwiać się, że teatr instytucjonalny jest taki zacofany i iść do przodu jeszcze bardziej.

MONIKA BALIŃSKA: Napięcie między waszym wkurwem a zacofaniem teatru, o którym mówisz, jest niezwykle produktywne. Myślę o inicjowaniu zmiany przez teatr i kulturę – takie rzeczy udają się jednak poprzez twory, które oddziałują na szeroką skalę. Gdyby bohaterka *M jak miłość* miała aborcję i siostrę lesbijkę, to akceptacja różnorodności zachodziłaby szybciej. Ale ta presja gdzieś się musi zacząć i jej źródło dla teatru upatruję w was.

Czy ten element misji, by być blisko odbiorcy, który nie jest programowym uczestnikiem życia teatralnego, nadal was dziś interesuje? Planujecie wokół tego działania?

DOROTA GLAC: Sztuka jest mimo wszystko wciąż elitarna. Kiedyś znajoma mnie zapytała, jak powinna się ubrać na mój spektakl. Ta bariera istnieje cały czas i pewnych strat już nie nadrobimy. Pod tym względem dobrą robotę robi Janda, pokazując latem spektakle na placu Konstytucji. Myślę, że jedyny moment, kiedy udało się nam przebić do mniej wyselekcjonowanej grupy społecznej, był wtedy, gdy grałyśmy w knajpach.

MARTA JALOWSKA: Tak zaczynałyśmy – miałyśmy spektakl w reżyserii Marty Miłoszewskiej, *Liminalna. Jestem snem, którego nie wolno mi śnić*, który opierał się na formule konkursu piękności. Zbudowałyśmy wokół tego postacie wywodzące się z baśni i bajek, a każda z nas podejmowała jeden problem, który ją interesował. Na przykład nasza Calineczka, którą grała Dorota, była burdelmamą. Ja grałam Królową Śniegu i brałam na tapet wątek zabójczyń dzieci. Wychodziłyśmy z tym do młodych ludzi, co nadal jednak zostawiało jakąś grupę osób, która nie czuła się zaproszona do teatru. Robiłyśmy też czytania performatywne w Barze Mlecznym na Ząbkowskiej. Tam przewijały się tłumy, była to bardzo otwarta sytuacja – ludzie jedli kotlety i nas oglądali. Nasze myślenie wychodzi bardzo mocno z zainteresowania osobami, które odbierają naszą pracę, i czasem napotykamy różne problemy związane z nośnikiem – na przykład PAWAROTA Radio nie jest radiem RMF FM w kwestii zasięgów i przekroju publiczności. Ale i tak jest to poszerzaniem pola.

DOROTA GLAC: Myślę, że dlatego powinnyśmy zrobić film.

Wzór cytowania:

Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie – czyli jak?, z Martą Jalowską i Dorotą Glac z Grupy Artystycznej Teraz Poliż oraz Darią Sobik, Pamelą Leończyk, Magdaleną Sowul i Moniką Balińską rozmawia Agata Skrzypek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179,

https://didaskalia.pl/pl/artykul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak.

Autor/ka

Przypisy

1. Każda z tych osób – Stanisław Godlewski, Katarzyna Niedurny i Ida Ślęzak – napisała własny tekst o spektaklu. Całe archiwum projektu dostępne jest na stronie: https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/teraz-poliz-bho/honor/ [dostęp: 1.02.2024], a jego syntetycznego opisu, zwracając uwagę na ciekawe rozbieżności informacyjne w tekstach osób recenzenckich, podjęła się Zuzanna Berendt w „Dialogu", 11.12.2020: https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/puste-miejsce-na-spektakl [dostęp: 1.02.2024].
2. Uroczystość 31 sierpnia 2022 inaugurująca dyrekcję Moniki Strzępki i Kolektywu Dramatycznego obejmowała m.in. wniesienie w procesji do Teatru Dramatycznego rzeźby Iwony Demko *Wilgotna Pani*.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak*