

Teatr osób

„**Wyjątkowość Teatru Żydowskiego** można mierzyć intensywnością nacisków, oczekiwań, projekcji rozmaitych grup społecznych. Pytania, które otaczają tę instytucję – kto powinien tam tworzyć i w jakiej sprawie – odzwierciedlają pokusę upraszczania definicji tożsamościowych. Jednoznaczne hasła są kuszące, ponieważ zwalniają z myślenia o tym, co niejednoznaczne, sprzeczne, a czasem niepokojące” – mówi reżyserka **Anna Smolar** w rozmowie z Karoliną Felberg.

KAROLINA FELBERG Jedną z cech podstawowych teatru, jaki konsekwentnie tworzysz, jest jego żydowskość. Pamiętam Twoją wczesną pracę *Maestro* (2008) na podstawie sztuki Jarosława Abramowa-Newerlego oraz *Dybuka* Ignacego Karpowicza według Szymona An-skiego (2015), ale myślę przede wszystkim o tym, że pracując dwukrotnie wraz z Michałem Buszewiczem w Teatrze Żydowskim w Warszawie, zrobiłaś z jego zespołem dzieła „tożsamościowe”, bo takimi są i *Aktorzy żydowscy* z 2015 roku, i *Kilka obcych słów po polsku* (2018). Stała cechą Twojej działalności artystyczno-intelektualnej jest także przepracowywanie pojęć, bez których kondycja narodu pozbawionego przez tyle setek lat państwowości po prostu nie daje się pomyśleć. Mam tu na uwadze takie składowe losu ludzkiego jak migracja i sąsiedzkość, obcość i swojskość, diasporyczność i zakorzenienie – wbrew pozorom kategorie te wcale nie są opozycjami, tylko niezbywalnymi składowymi kondycji ludzkiej wszystkich Twoich bohaterów: od Orlanda Steinberga począwszy, aż po góralkę Halkę.

ANNA SMOLAR Praca w Teatrze Żydowskim pozwoliła mi precyzyjniej nazwać napięcie pomiędzy tym, jak mnie widzą, a tym, jak ja siebie postrzegam czy doświadczam. To nie dotyczy tylko żydowskości czy przynależności kulturowej. Tylko szerzej: kwestii definicji tożsamości, określenia swojego miejsca względem innych. Te dwa spektakle, które miałam szansę realizować, zadziałały jak bramy, przez które mogłam przechodzić. A robiłam to wewnątrz grupy różnorodnej, w której każdy po swojemu dokonywał własnych odkryć. Wyraźne było, jak każdy inaczej siebie definiuje – inaczej nazywa swoje położenie, inaczej doświadcza samego siebie oraz to, jak jest postrzegany przez oko zewnętrzne. W *Aktorach żydowskich* punktem wyjścia było dla nas poczucie, że członkowie zespołu Teatru Żydowskiego nie mogą być po prostu postrzegani jako aktorzy, ale „aktorzy żydowscy”. Czyli jako artyści zdają się skazani na jeden teatr i jeden rodzaj – bo wtedy jeszcze tak było – estetyki. A zatem jeden rodzaj opowieści i jeden

rodzaj reprezentacji. Mówię teraz o stereotypie, który został całkowicie zakwestionowany przez nowe wyzwania artystyczne, które za sprawą dyrekcji Gołdy Tencer mogły w Teatrze Żydowskim zaistnieć. Praca w murach tej – niestety obecnie nomadycznej – instytucji jest naznaczona szczególną odpowiedzialnością: która wiąże się z imperatywem zapewnienia ciągłości kultury w miejscu, w którym żydowskość została unicestwiona, w którym chce się odradzać i opowiadać na nowo. Ale nieuchronnie pojawia się pytanie, na jakich zasadach powinna się odradzać, co z kolei odsyła do całego złożonego bagażu relacji polsko-żydowskich. Tu widać wyraźnie, że wyjątkowość Teatru Żydowskiego można mierzyć intensywnością nacisków, oczekiwań, projekcji rozmaitych grup społecznych. Pytania, które otaczają tę instytucję – kto powinien tam tworzyć i w jakiej sprawie – odzwierciedlają pokusę upraszczania definicji tożsamościowych. Jednoznaczne hasła są kuszące, ponieważ zwalniają z myślenia o tym, co niejednoznaczne, sprzeczne, a czasem niepokojące.

FELBERG Specyfika tej sytuacji – to bardziej zniewolenie czy wyzwolenie?

SMOLAR Ciekawe wydaje mi się pojęcie lojalności – wobec czego jako twórcy albo też osoby prywatne powinniśmy być lojalni? Jak określamy granice tej powinności? Mówiąc o powinności wobec kultury żydowskiej, często nieświadomie powielamy jakieś stereotypy dotyczące tradycji i nowoczesności. Wtedy chyba nic nie działa lepiej niż wsłuchiwanie się w wielogłos: jedni powiedzą, że kluczowa jest obrona jidysz, inni – że praca pamięci, a kolejne osoby będą podkreślały konieczność tworzenia miejsca dla całkowicie współczesnej narracji, odpowiadającej na rzeczywistość. Wracając do tego osobistego, jednostkowego doświadczenia: ciekawe, na ile człowiek, wzrastając, dojrzewając, naturalnie pielęgnuje lojalność, wpierw wobec rodziców i najbliższej rodziny, a potem wobec miejsc, z których pochodzi – geogra-

ficznie i symbolicznie, uczuciowo i kulturowo. Moment potencjalnego zakwestionowania tej lojalności wiąże się z procesem uświadamiania sobie głębszych mechanizmów, swoich potrzeb, lęków, wewnętrznych imperatywów. Co też nie wyklucza silnej potrzeby szukania informacji na temat przodków i ich losów. Mogę sobie wyobrazić, że każdy jest w stanie pomieścić w sobie oba te impulsy. Uderza mnie, jak różnorodne definicje powstają na przykład w obrębie rodzeństwa. Z bratem wychowaliśmy się w jednym domu, dostaliśmy ten sam pakiet tożsamościowy, ale nasze decyzje życiowe zabrały nas w zupełnie różne miejsca. Niezależnie od tego, ile lat każde z nas żyło poza Francją czy z dala od Polski, to nasze słownictwo, sposób definiowania swojej przynależności jest całkowicie różny. Jest natomiast przestrzeń, w której się spotykamy: to jest niechęć do jednoznacznego określania, odmowa systematycznej kategoryzacji, która nas otacza, na którą się nieraz godzimy, ulegając w ten sposób oczekiwaniu wyrazistych deklaracji. Masz powiedzieć, kim jesteś, żebyś był prostszy do obsługi. Tymczasem większość z nas nie chce być prostsza do obsługi, bo po pierwsze nasze doświadczenie jest złożone, a po drugie – zmieniamy się na przestrzeni lat. Właśnie to prawo do tego, żeby móc się zmieniać, wydaje mi się istotne. Żeby móc również zaprzeczać samym sobie i obserwować, jak środowisko, kulturowe wpływy, decydujące spotkania i wydarzenia po prostu nas zmieniają. Obserwacja tego jest szalenie ciekawa, ponieważ widać też, jak silnie łączy się z tym, jaką opowieść o sobie snujemy.

FELBERG Jako kto czujesz się „najtrudniejsza do obsługi”? Polka? Francuzka? Córka marcowych emigrantów?

SMOLAR Chyba ta mieszanka różnych wymiarów jest właśnie kłopotliwa. Ale nie chciałabym już angażować swojej energii w pytanie „jak mnie widzą” albo w pokusę kontrolowania cudzej interpretacji. Ostatnio przyglądam się swoim wyborom. Czemu poświęcam czas, z kim przebywam, ale też jakie przedmioty, ubrania czy książki trzymam w domu i z jakich powodów. Co mną kieruje w momencie podejmowania decyzji. Wiele gestów wiąże się z przeszłością, z chęcią ochrony dawnych chwil czy relacji, dawnego ja. Z lękiem przed tym, że coś może odejść, ulec wymazaniu. I to poczucie lojalności – zakorzenienie w czymś, przywiązanie, budowanie struktur życiowych na przestrzeni lat – jest z jednej strony ogromną wartością, tworzy warstwy naszyjnika historii i pogłębia więzi, ale z drugiej strony wydaje mi się czymś iluzorycznym, jeśli ceną za nie jest wyparcie się tego wymiaru dynamicznego. Innymi słowy, pojęcie lojalności jest dla mnie bardzo ważne, ale pod warunkiem, że nie wypiera możliwości zadawania sobie istotnych pytań, które wciąż i wciąż będą aktualizowane. To, co właśnie mnie ogromnie zainteresowało w powieści *Koniec z Eddym* i w figurze samego Édouarda Louisa – to fakt, że bohater w pewnym momencie wybierając życie i możliwość budowania swojej przyszłości, porzuca starego siebie. Ale paradoksalnie właśnie wtedy, kiedy opuszcza swoje miasteczko, rodzinę i wszystko, co go wcześniej definiowało – staje się gotowy na głębsze więzi, gotowy do powrotu, dojrzale zaczyna spoglądać na rodziców i otwiera się na relacje z nimi.

FELBERG Zauważyłaś, jak łatwo temat Marca '68, podjęty w roku rocznicowym przez tylu artystów i intelektualistów, dał się przykryć „odwiecznymi” problemami polsko-żydowskimi? Choćby sporem o Zygmunta Baumana – znów żywym, bo wyszła jego biografia pióra Artura Domosławskiego? Tradycyjnie najmniej i najciszej mówi się

w Polsce o 1968 roku. Bohaterowie spektaklu, który zrobiłaś wspólnie z Teatrem Żydowskim oraz Teatrem Polskim, to m.in. Córka Sary, Córka Estery – osoby, chcąc nie chcąc, uwikłane w nie swoje losy i nie swoją historię. Najbardziej skomplikowaną postacią jest Córka Hanny, którą gra Joanna Szurmiej-Rzączyńska, wnuczka Szymona Szurmieja, który został dyrektorem Teatru Żydowskiego w 1968 roku, po wyjeździe Idy Kamińskiej, twórczyni i pierwszej dyrektorki założonego w 1950 roku Państwowego Teatru Żydowskiego. W pewnym momencie Szurmiej-Rzączyńska porzuca rolę Córki Hanny i zaczyna „grać” siebie samą, a więc wnuczkę Szymona Szurmieja, którą we śnie nawiedza sama Ida Kamińska. Oglądając tę scenę, zrozumiałam, że stawką Twoich przedstawień są nie tylko wstydlive, wyparte fakty, które nam stawiasz przed oczami, ale i nasze wstydlive, wyparte fantazje o wypełnianiu – rzecz jasna sobą – białych plam po tych, których zwyciężyła taka czy inna bezwzględność. Ta scena, gdzie pokazujesz, jak wpatrzona w trójczęściowe lustro Joanna/Ida znika w otchłani *mise en abyme*, stanowi doskonałą reprezentację tego pępka – miejsca, w którym nieświadomie, jak we śnie, rodzi się „ja”. Innymi słowy, ta scena jest reprezentacją tych (właściwych) pytań, o których przed chwilą mówiłaś. Dopiero w tym momencie kończą się oskarżenia wobec instancji zewnętrznych, a zaczynają się pytania o siebie: o piekła w nas samych, o nasze demony. W finale Córka Sary prosi Polskę, by zaopiekowała się własnym językiem, żeby nie pozwoliła kolejny raz stać się ciałem pewnym „polsko - polskim słowom po polsku”. W przeciwnym razie – znów zrobi się potwornie. Czy ta groźba ziściła się już, Twoim zdaniem?

SMOLAR Jest oczywiście o wiele gorzej niż trzy lata temu. Język wykluczenia i nienawiści powszechnie i strasznie jest być tego świadkiem. Z jednej strony, przez ostatnie sześć lat niezwykle zintensyfikowały się przekroczenia dokonywane w języku, w czynach. A z drugiej – nastąpiła normalizacja języka dotyczącego nienormatywności czy niebinarności. Okazuje się, że tworzymy bardzo złożone społeczeństwo, że dynamika przyswajania czy odrzucania pewnych zjawisk czy słownictwa jest dość nieprzewidywalna. A linia podziałów nie zawsze przebiega tam, gdzie myślimy. Moja matka [Irena Grosfeld – przyp. K.F.] zajmuje się ekonomią polityczną i w sposób empiryczny analizuje, jak złożone są kwestie tolerancji oraz otwartości na inność, jak historia wpływa na nasze dzisiejsze postawy. Kluczową kwestią w tej walce o otwarte społeczeństwo jest dostęp do mediów. Kolejne badania mojej matki ukazują, jak bezpłatny dostęp do naziemnej telewizji TVN wpływa na religijność. W badaniu tym zrobiono również eksperyment, w którym część osób, która otrzymała określone informacje na temat instytucji kościelnych, mimo silnej przynależności do Kościoła katolickiego, radykalnie zmieniła postrzeganie autorytetów kościelnych czy w ogóle instytucji jako takiej. To, z jednej strony, wydaje się oczywiste, a z drugiej fakt, że na przykład TVN do niektórych miejsc w Polsce nie dociera (mniej więcej jedna trzecia gmin), sprawia, że powstają grupy szczególnie oddzielone od siebie – każda z nich konsumuje inne media i karmi się swoją fikcją. A im dłużej tkwi w swoim wyobrażeniu świata, tym gorzej znosi narracje odmienne, choćby to właśnie one stanowiły przejaw rzetelnego dziennikarstwa.

FELBERG Od dłuższego czasu stawką naszej rozmowy uczyniłyśmy sprawy inne niż teatr – nie mogło być jednak inaczej, skoro druga z cech substancjalnych Twojego teatru jest jego pedagogiczność. Znów rozumiana bardzo szeroko: i jako tworzenie spektakli dla dzieci i mło-



fot. Jacek Domiński / REPORTER

dzieży, i jako praca z młodzieżą przy tworzeniu spektakli dla młodzieży, i jako praca metodą warsztatową z całym zespołem teatralnym, od dramaturga poczynając, a na aktorach skończywszy. Szczególnie ważna wydaje mi się Twoja praca z młodzieżą, bo uważam, że jest to najbardziej zaniedbana grupa wiekowa. Twórcy rzadko wprost do niej adresują swoje dzieła, skazując ją tym samym na rozrywkę oraz popkulturę.

SMOLAR Tak, ale też zauważmy, że nieraz nastolatki są gotowi na sztukę dla dorosłych. Widzę zresztą po moim dziesięciolatku, że dawno już słucha wytrawnej muzyki i coraz bardziej chce oglądać treści przeznaczone dla dorosłych. Mówię oczywiście o sztuce, która nie przekracza ich granic, jeśli chodzi o stopień przemocy i dosłowności. Problem ze sztuką dla nastolatków jest też taki, że kiedy jest tak wprost nazywana, to w pewnym sensie kompromituje samą siebie. Młode osoby nienawidzą, kiedy dorośli próbują im objaśniać świat. Chyba już nawet powstał hashtag „adultplaining”? Ale z drugiej strony nie zgadzam się, że nic nie powstaje. Jest cała grupa czujnych twórców, którzy pracują z nastolatkami i dla nich, ale czynią to w sposób miękki, partycypacyjny, wsłuchując się w głos swoich bohaterów. Podobnie jak *Dybuk* i *Kopciuszek*, *Thriller* w Nowym Teatrze powstał w oparciu o warsztaty z nastolatkami. Podczas improwizacji, z udziałem również nauczycieli, widzieliśmy, jak zacierają się różnice wiekowe. Każdy opowiadał o wstydzie, po swojemu przełamywał tabu dotyczący cielesności i dzielił się swoim doświadczeniem. Na dobrą sprawę, przygotowaliśmy spektakl tak, by przemawiał do dorosłych. A co za tym idzie – by młodszy widz poczuł, że został zaproszony do rozmowy, w której jest traktowany serio. Podczas występów miałam wrażenie, że rodzice, zasiadając ze swoimi nastolatkami na widowni, czują z nimi bliskość. Że spektakl wymazuje granice, które w przestrzeni domu są tak silne i tak nieznosne, bo wchodzimy w te role niemalże bezwiednie.

FELBERG Nazywam nurt, który współtworzysz, teatrem pedagogicznym, bo stawką tych działań nie są nowe środki wyrazu albo narzędzie teatralne, ale uczenie się siebie nawzajem – uczenie się swoich granic. Tak jak w Twoich *Hymnach* (2019) czy prawie nieznanym w Polsce *Slow Motion*, spektaklu referującym temat przemocy w instytucjach kultury, który zrobiłaś na Litwie w 2019 roku. Te spektakle, choć w gruncie rzeczy opowiadają o zjawiskach nierozzerwalnie związanych z zawodem aktorki czy artystki – na przykład z koniecznością łączenia pracy zawodowej z macierzyństwem, jednocześnie opowiadają o tych aspektach sztuki, które dla teatrologów czy kuratorów stanowią niemalże temat tabu. Wielką wartością *Hymnów* jest więc to, że mierząc się w nich z tematem środowiskowego tabu, jakim niewątpliwie jest studentka-młoda matka w szkole artystycznej, nie poprzestałaś na ujawnieniu tego problemu, ale wykorzystałaś ten przypadek jako pretekst, by rozmawiać o granicach nas wszystkich. I tych młodych kobiet, które robiąc dyplom, zajmują się własnymi niemowlętami, i tych, którzy mają w tym samym czasie zupełnie inne cele życiowe, i wreszcie tych, którzy muszą te złożone relacje międzyludzkie koordynować, nadzorować, a wreszcie też – twórczo przetwarzać, przepracowywać.

SMOLAR Nie wiem, czy mogę identyfikować się z pojęciem teatru pedagogicznego. Rozdzielałabym kwestię procesu, który karmi się różnorodnym researchem, a co za tym idzie – opiera się nieraz na pracy pedagogicznej i warsztatowej, od samego spektaklu. Dla mnie są to dwa różne tryby. Spektakl jest dziełem artystycznym, rządzącym się swoimi prawami – z dala od pedagogicznych zasad. Sam fakt podejmowania trudnych, tabuizowanych albo nietkniętych tematów jeszcze nie jest pedagogicznym gestem. Jest gestem w teatrze koniecznym – potrzebujemy go jak powietrza, bo nas rozwija, otwiera nam horyzonty, ale praca prawdziwych pedagogów jest naprawdę inną pracą niż ta, którą my wykonujemy jako performerzy i twórcy sztuk scenicznych. Często o tym myślę, bo faktycznie interesuję się edukacją, sposobami przekazu wiedzy, relacją nauczyciel – uczeń, lecz jednocześnie uważam, że teatr nie jest właściwą przestrzenią do tego typu relacji. Za to jest z pewnością przestrzenią procesu. I faktycznie, dla mnie bardzo ważny jest proces, który zachodzi w pracującej ze sobą grupie. Tym, co mnie absolutnie wręcz fascynuje, jest dynamika pracy grupowej. Czyli to, jaką funkcję każdy spełnia w grupie, jak się zawiązują zasady funkcjonowania w niej, jaki rodzaj komunikacji ma szansę powstać, za każdym razem na nowo. Inną zupełnie rzeczą jest proces wewnątrz spektaklu, czyli to, czego widz może doświadczyć, do jakiej przestrzeni jest zapraszany i jak wygląda droga od pierwszej do ostatniej sceny. To jest inny proces niż ten obserwowany w sali prób, ale jest w nim zakorzeniony. Myślę o spektaklu jak o zaproszeniu do opowieści, którą destabilizuje, po to, by musieć porzucić własny schemat odbiorczy czy też relacyjny. Ostatnio myślę sobie, że wartościowy spektakl to wydarzenie, które w tym miejscu i w tym momencie w wymiarze zbiorowym zmienia choć trochę percepcję, rozumienie oraz postrzeganie własnego ciała i miejsca wśród innych.

FELBERG A jak było w *Hymnach*? Długo myślałam o tej postaci kobiecej, która kilka razy zgłasza pretensje, że ona przyszła do szkoły artystycznej uczyć się aktorstwa, a nie zajmować się czyjąś sytuacją życiową. Rozumiem, że tak zaprojektowano tę postać, że jest ona wytworem fikcyjnym, powstałym w wyniku improwizacji, ale myślę też o aktorce, która to gra i wyobrażam sobie, że jednego dnia może mieć



fot. Magda Hueckel / Teatr Żydowski w Warszawie

Aktorzy żydowscy, reż. Anna Smolar, Teatr Żydowski w Warszawie (2015)

zdrowy dystans do tej postaci, a drugiego – w pełni utożsamić się z jej stanowiskiem...

SMOLAR Tak, i to jest zupełnie celowy zabieg. Widz nie dowie się, w ilu procentach ta osoba jest bliska tej wypowiedzi, jak bardzo jest to ekspresja jej stanu ducha, albo z którego etapu prób pochodzą te słowa. Ważne jest to, że widz ma dostęp do czegoś, co jest kulturowym tabu. Czymś takim jest na przykład stosunek osób bezdzietnych do osób z dziećmi. Czasami ten stosunek redefiniuje najgłębsze przyjaźnie. Bardzo też wpływa na to, jakimi dla siebie nawzajem jesteśmy ludźmi w pracy. Zresztą nie chodzi wyłącznie o posiadanie dzieci, próbowaliśmy poprzez ten spektakl dotknąć szerzej kwestii opieki. Bycie czyimś opiekunem jest, z jednej strony, dość zwyczajną kondycją, a z drugiej – nie zawsze środowisko pracy jest gotowe brać to pod uwagę i obejmować w swoich strukturach. Tymczasem większość z nas raz po raz oddaje swój czas, żeby się zaopiekować osobą bliską, chorym rodzicem, przyjaciółką, rodzeństwem, partnerką czy partnerem. Potrzebuje na to realnego czasu, ale też pieniędzy. Nie mówiąc już o wsparciu psychicznym i poczuciu bezpieczeństwa. Kolejną ważną kwestią w *Hymnach* była realna obecność na scenie matki i jej dziecka – ciała matki i ciała dziecka, które jest nieprzewidywalne, czasem zapłaczę głośno, albo będzie nagle potrzebowało karmienia, przewijania. Swoją nieskontrolowaną emocjonalnością i fizjologią odsyła nas do naszego własnego systemu kontroli, do tego wszystkiego, co w sobie cenzurujemy, żeby móc funkcjonować wśród innych. Trudno obronić się przed obserwacją samego siebie. Czy niemowlę wzbudza w nas zachwyt, czy dyskomfort? Czy przyzwalamy mu na zaburzanie przestrzeni zarezerwowanej dla

dorosłych? Czy odsyła nas do trudnych uczuć? Czy odciąga naszą uwagę i uniemożliwia właściwy odbiór sztuki? A może jego obecność wywołuje tyle sprzecznych emocji, bo w ogóle słabo sobie radzimy z obecnością dziecka w przestrzeni publicznej. I wreszcie – na ile jako zbiorowość jesteśmy gotowi coś poświęcić? W *Hymnach* pokazujemy ludzi, którzy w kontakcie z małym dzieckiem przeżywają ogromny kryzys. Muszą się zmierzyć z własnymi trudnościami i lękami. Ale robiąc to, jednocześnie dają sobie szansę na odsłanianie się, nie udają, że są nie wiadomo jak dojrzały i gotowi na stawanie się opiekunem. Znowu ten paradoks – dopiero przyznając się do bezsilności, kontaktując się ze swoim mrokiem, stają się gotowi na nowy etap.

FELBERG Ciekawe, że tuż po spektaklu z dzieckiem na scenie, i to jeszcze z dzieckiem w tak niesamowitej i intensywnej fazie rozwoju, jaką jest niemowlęctwo, zrobiłaś kolejną pracę o tym, jak pojawienie się dziecka zmienia relacje między dorosłymi, ale tym razem w funkcji dziecka na scenie jest tylko plecak i głos, który kwili jak dziecko. Pamiętam, że w *Hymnach* odbyła się dyskusja, na ile dziecko (Stefania) jest aktorem, a na ile rekwizytem. Z kolei w *Halce*, którą wystawiłaś w tym roku na deskach Starego Teatru w Krakowie, dziecko Haliny i Janusza jest wyłącznie rekwizytem, co paradoksalnie wcale nie czyni z niego martwego przedmiotu. Przeciwnie. To jego obecność zmienia skostniałe relacje międzyludzkie i tchnie mnóstwo życia w to niezwykle już papierowe dzieło Moniuszki...

SMOLAR Sądząc po *Halce*, Moniuszko słabo się interesował tożsamością góralki, czy realnym wymiarem ciąży i urodzenia dziecka.

FELBERG Ojciec dziesięciorga dzieci... Specyfiką Twojego teatru jest nietraktowanie sceny jak miejsca diagnozy – czyli momentu katastrofy, kiedy wiemy już, co nam dolega, ale nie mamy jeszcze żadnych perspektyw na przyszłość. Otóż Ty nie odsyłasz pacjenta do domu z samym tylko wyrokiem, ale udzielasz mu podpowiedzi, co mógłby realnie zrobić, żeby osiągnąć dobrostan. Celowo odwołuję się do słowa „podpowiedź”, a nie „odpowiedź”, bo Twoje wskazówki są bardzo subtelne, choć konstruktywne. I właśnie z tego powodu Twoja *Halka* tak mnie urzeka – nie jest kolejną realizacją sceniczną śmierci obłąkanej z miłości dziewczyny, tylko metodycznie przeprowadzonym remanentem tej opowieści. Rozkładasz bohaterów *Halki* na czynniki pierwsze – nie po to, żeby ich zniszczyć, ale po to, by wykrzesać z nich cokolwiek dobrego, żywego, przyszłościowego. Żeby męskie postaci w tej historii mogły wreszcie porzucić kostium pana i chłopaka pańszczyźnianego, żeby mogły zbudować się na nowo w oparciu o troskę o drugą osobę i uważność na potrzeby słabszych. Żeby Janusz nie musiał już myśleć o sobie jak o starzejącym się drapieżniku, który musi zagryzać coraz to nowe ofiary, by czuć, że w ogóle żyje... Powiedz, skąd bierzesz w sobie tę siłę, by przepisywać martwe na żywe, beznadziejne na pełne nadziei, ramotę na arcydzieło?

Masz powiedzieć, kim jesteś, żebyś był prostszy do obsługi. Tymczasem większość z nas nie chce być prostsza do obsługi, bo po pierwsze nasze doświadczenie jest złożone, a po drugie – zmieniamy się na przestrzeni lat.

Anna Smolar

SMOLAR Nie wiem, czy to siła, może ten kierunek właśnie wynika z poddania się. Bardzo powoli dojrzewam do odwagi proponowania tego, co dla mnie prawdziwe. Długo uważałam, że wyjdzie naiwnie, infantylnie, albo że muszę dobić do jakiejś krainy konceptów i naj-mądrzejszych diagnoz. A ja kompletnie nie umiem stawiać diagnoz, czuję się często bezsilna wobec rzeczywistości. Rano mam w sobie duży optymizm. Dlatego też wolę mieć poranne próby. Wieczorem jest mi już trudniej o światło, cierpliwość i entuzjazm. Tak czy inaczej, mam w sobie dużą dozę wiary, która najczęściej bierze górę, i w ten głos się wsłuchuję, kiedy spektakl zaczyna kiełkować. Poza tym teatr jest dla mnie najczęściej miejscem doświadczania bardzo pozytywnych relacji międzyludzkich. Mam szczęście do ludzi, ale też wiem, że jako reżyserka mogę wpływać na jakość relacji budowanych w zespole i język używany w kontakcie z całą instytucją. Bywają chwile trudne, frustrujące, pojawiały się też traumatyczne doświadczenia, ale najczęściej powstają silne więzi zbiorowe. To jest coś, co daje poczucie sensu, tworzy strefę wartości, wzajemnego zaufania i wsparcia. Nikt w tej strefie nie jest doskonały, i na to też jest miejsce, jeśli pozwalamy na dialog, na szczere wypowiedzi. Te pozytywne doświadczenia wpływają na treść i vice versa. Zresztą na tym rozpoznaniu budujemy z Weroniką Szczawińską, Piotrem Wawrem, Martą Keil, Grzegorzem Reskem i Michałem Busze-

wiczem Instytut Sztuk Performatywnych. Chcemy zapraszać do miejsca, gdzie panuje zgodność treści z formą, praktyki z wyrażanymi opiniami czy światopoglądem. *Halka* stała się dla mnie najbardziej wyrazistym przykładem drogi opartej na nieustającym dialogu między tym, co wydarza się między ludźmi w grupie a treścią proponowaną widzom. Naszą pracę rozpoczęliśmy od rozmowy na temat rzeczy drażliwych: miejsce kobiet i miejsce mężczyzn, kwestie dominacji i powielanie modelu niewolniczego na różnych niewidzialnych poziomach, porzucenie dualizmu czy przepaści między tym, jak widzimy sami siebie, a jak widzą nas inni. Zaczęliśmy nazywać i rozkładać na części pierwsze takie z pozoru prozaiczne sprawy – jak na przykład to, czy osoba z delikatnym głosem ma takie same szanse, by przebić się ze swoją opowieścią, jak osoba z głosem mocnym. Dlaczego ktoś milczy przez całą próbę i odważy się zabrać głos dopiero na stronie. W jakim momencie ktoś inny może zauważyć swoją silną pozycję i odsunąć się na chwilę w cień.

FELBERG Trzecią cechą Twojego teatru jest to, że tworzysz teatr osób, a nie postaci. Twoja *Halka* jest długa i niespieszna – ofiarowujesz swoim bohaterom dużo miejsca oraz przestrzeni, by zbudowali się, doszli do czegoś konstruktywnego. Pozwalasz im nawet wyjść z roli, przypatrzyć się sobie z dystansu, dojrzeć, podjąć lepsze decyzje niż te, które zaprojektowano dla nich w przeszłości. Twój spektakl pokazuje ciężką pracę, którą powinniśmy wykonywać każdego dnia, żeby nasze życie nie było schematyczne, a decyzje dyktowane oportunistą. Uważasz, że aktorzy są gotowi do takiej roli, jaką im proponujesz?

SMOLAR Tak, myślę, że jest w aktorach ogromna ciekawość, żeby stawiać się na scenie głosami osób, a nie głosami postaci. Super to nazwałaś. Bardzo wierzę w fikcję – w siłę fikcji i zabawę z fikcją w teatrze. Docieramy wraz z aktorami do takich miejsc, gdzie nieraz fakty dokumentalne przemieniają się w fantazje, po to, by lepiej zrozumieć swoich bohaterów, samego siebie – by mieć odwagę przemycić własną tajemnicę, nawet jeśli jest zakamuflowana pod warstwą fikcji. Aktorzy, których mam szansę poznawać, chcą opowiadać o świecie po swojemu. I jednocześnie chcą to czynić, zanurzając się w zabawę, przyjemność teatru, język teatralny, który wyzwala mnóstwo energii, a przez to nie staje się wcale ciężki, uciążliwy, dosłowny. Przez tę przyjemność i obietnicę wolności można odsłonić swoje dylematy, cierpienie, ale także osobiste przekonania. Myślę, że w tym momencie to jest dla mnie najbardziej istotne: tworzenie takiej przestrzeni, w której ludzie, nie tylko aktorzy, mogą proponować autentyczny wielogłos. Zespoły tworzą przecież ludzie o bardzo różnym pochodzeniu czy opiniach politycznych.

FELBERG Gratuluję Ci umiejętności odcięcia się od współczesnych nerwów oraz depresji.

SMOLAR Ależ ja się od nich nie odcinam! Sama się z nimi mocuję dzień w dzień i one są właściwie źródłem każdego pomysłu na spektakl. Pytanie tylko, czy są one punktem wyjścia, czy dojścia. To jest też kwestia odpowiedzialności: co jako twórcy chcemy dawać ludziom, co powodować albo wzmacniać? A że żyjemy w czasach potężnego kryzysu, to wydaje mi się, że naprawdę nie mamy czasu na kontemplację mroku i katastrofy.

FELBERG I niech to będzie puenta. ■