

Pracujemy metodą spełniania marzeń

„**Marzeniem nie jest utopia bez przemocy**, ale rzeczywistość, w której jesteśmy na siebie uważni, potrafimy się lepiej komunikować i współpracować. I to jest ważne w naszym spektaklu, nie Krystian Lupa, na którym wiele osób się skupiło” – z **Jędrzejem Piaskowskim** i **Hubertem Sulimą** o spektaklu *Persona. Ciało Bożeny*, radykalnym wybaczeniu i zawodzie artysty rozmawia Katarzyna Tokarska-Stangret.

KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET Skąd wziął się pomysł na spektakl o radykalnym wybaczeniu?

JĘDRZEJ PIASKOWSKI Pomysł narodził się jeszcze w pandemii. Terapeutka poleciła mi *Radykalne wybaczenie* Colina Tippinga, przeczytałem i pomyślałem, że spektakl o tak skrajnie rozumianym wybaczeniu bardzo mocno rezonowałby z naszą aktualną rzeczywistością. Szybko też zdaliśmy sobie sprawę, że trzeba opowiedzieć ten gest przez zupełnie inne pola, historie i sytuacje, niż zawarte w książce.

TOKARSKA-STANGRET W spektaklu *Persona. Ciało Bożeny* takim polem stała się sytuacja genewska, wywołana niedopasowaniem się polskiego reżysera Krystiana Lupy do standardów pracy obowiązujących w szwajcarskim teatrze.

PIASKOWSKI Tak, aczkolwiek chciałbym zaznaczyć, że to nie jest spektakl o Krystianie Lupie. Faktycznie, pojawiła się interpretacja „lupiczna”, czy wręcz głosy o „szkalowaniu” go, które wyszły od osób związanych z teatrem, znających teatralne konteksty lub artystę osobiście. Tymczasem widzowie spoza środowiska za istotniejsze uznają inne warstwy i aspekty spektaklu, a odwołania do tego czy innego reżysera interesują ich w sumie najmniej. To mówi coś bardzo ciekawego o polskim teatrze i jego relacji z szerokim społeczeństwem. Publiczność nie czyta tego jako realistyczną, dokumentalną opowieść czy środowiskowy gadżet – raczej łapie obecną w naszej kulturze figurę. Takich Krystianów Lupów jest przecież wielu, w różnych przestrzeniach...

HUBERT SULIMA Tak jak Lupa posługiwał się Marilyn Monroe czy Simone Weil, tak my posługujemy się tą personą jako figurą patriarchy, reżysera mającego absolutną władzę. Kogoś, kto dysponuje pełnym sprawstwem, zaś cała reszta ma mu zaufać i w dużej mierze oddać odpowiedzialność. To figura systemów, w których funkcjonujemy także poza teatrem. Tkwimy w niedojrzałości, czekając, aż przyjdzie ktoś z zewnątrz, jakiś pan Kaczyński, Tusk czy Krystian, i nas uratuje, pokieruje nami. A przecież rzadko zdarza się możliwość pracy z Lupą, który jest wybitnym artystą i każdemu życzę spotkania z nim. Byłem jego studentem i asystentem – nigdy mnie nie spotkało nic złego z jego strony, nie widziałem też przekroczeń na próbach. Jednocześnie sytuacja genewska pokazała jak w soczewce, że są daleko idące skutki utrzymywania dziewiętnastowiecznej roli reżysera geniusza, który może wszystko i trzeba zgadzać się na każdą jego wolę. Naginać do niej wszystkie zasady, dostosowywać cały system teatralny. Ale to jest szersza refleksja o systemie, nie o Lupie.

TOKARSKA-STANGRET Radykalnym marzeniem Krystiana w Waszym spektaklu jest sięgnąć po utopię bez przemocy. To możliwe?

SULIMA To trochę skrót, bo w naszym spektaklu nie występuje Krystian Lupa, nie ma takiej postaci, nigdy nie pada to nazwisko. Jest aktor, który z pewnej desperacji i właśnie braku przeistacza się w reżysera na naszych oczach, przejmuje tę personę. Trochę jak Małgorzata Hajewska-Krzysztofik przemienia się w Andy’ego Warhola w *Factory 2*. A jeśli chodzi o utopię bez przemocy – oczywiście to tylko marzenie,



fot. Przemek Paśnik / Teatr Zagłębia

Jedrzej Piaskowski (1988)

reżyser teatralny, absolwent Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, studiował muzykologię na UW i malarstwo na ASP w Katowicach. Jego *Versus* wygrał V Forum Młodej Reżyserii (2015) i zdobył nagrodę Debiut TR, w ramach której powstał *Puppenhaus. Kuracja* (Grand Prix XIII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port, finał XXIV OKnWPSW). Razem z dramaturgiem Hubertem Sulimą stworzyli m.in. spektakle *Jeżus*, 2019; *Nad Niemnem. Obrazy z czasów pozytywizmu*, 2020; *Komedia. Wujaszek Wania*, 2021; *Ptaki ciernistych krzewów. Rzecz o miłości w kościele*, 2023; *Persona. Ciało Bożeny*, 2024.

do tego niemożliwe do zrealizowania, ale pokazujące pewną szerszą kulturową dyskusję, kierunek myślenia i zmian. Paradoksalnie, kwestię tę wypowiada aktor udający Krystiana. Ale w tej scenie pada też pytanie: czy narzędziem transformacji świata musi być zawsze wojna? I to jest coś, nad czym się zastanawiam. Nawet dyskusja o nieprzemocowości miała czasami charakter parawojenny. Dlatego kluczowe wydaje mi się wypracowywanie narzędzi, które pozwoliłyby nam wprowadzać zmiany inaczej, nie poprzez destrukcję. Marzeniem nie jest utopia bez przemocy, ale rzeczywistość, w której jesteśmy na siebie uważni, potrafimy się lepiej komunikować i współpracować. I to jest ważne w naszym spektaklu, nie Krystian Lupa, na którym wiele osób się skupiło.

PIASKOWSKI Zależy też, jak rozumie się słowa „przemoc”, „utopia”, „zmiana”. Dotychczasowa dyskusja w polskim teatrze pokazuje, że różnie, niekiedy bardzo odległe. Dlatego myślę, że system się naprawi, ale to

jeszcze trochę potrwa. Sam nie mam tu optyki utopijnej, a pragmatyczną. Teatr bez przemocy to po prostu teatr transparentny, nieposługujący się oszustwem, krzykiem, rabunkiem, wyzyskiem. Brak przemocy nie oznacza zniesienia hierarchii, oznacza, że można pracować z szacunkiem, rozmawiając o oczekiwaniach i pomysłach. Nie oznacza, że reżyser już nie może mieć swojej wizji. Może, od tego jest reżyser i chyba każdy to rozumie. Istotne jest tylko, jakimi środkami tę wizję realizuje w pracy z zespołem i instytucją, bo ją zawsze realizuje się wspólnie. I ta wspólność ma pewne logiczne konsekwencje. One nie polegają na tym, że teraz zapanuje chaos i komuna, a młodzi będą w gabinecie dyrektora w imię „nowości” ścinać głowę każdego, kto przekroczył czterdziestkę. Od dawna też podkreślam, że w polskim teatrze nikt nie zajmuje się kwestiami wytworzenia metod, strategii i procedur umożliwiających terapię i ewentualny powrót dawnych przemocowców do pracy zespołowej w nowych warunkach, po terapii. A w mojej wyobraźni teatr przyszłości jest inkluzywny. To znaczy, że w teatrze bez przemocy musi być też miejsce dla eksdziadersów, na mechanizmy i procesy umożliwiające zrozumienie swoich błędów, ewentualnie zmianę, jakąś ludzką poprawę, poszerzenie perspektywy.

TOKARSKA-STANGRET W spektaklu następuje zrównanie aktorki, która miała grać główną rolę, i sprzątaczkę Bożeny K., pracujących w tym samym teatrze. Takie spłaszczenie hierarchii to chyba też utopia.

SULIMA To jest utopia, ale od zarania istotą teatru było poszerzanie pola tego, co sobie wyobrażamy, co jest do pomyślenia, co można wypowiedzieć publicznie. My też pokazujemy sceny niemożliwe czy fantastyczne – jak taniec Hitlera z Żydem – by poszerzyć to, co jest możliwe do wyobrażenia i do wybaczenia. Robimy rzut na dziesięć metrów, licząc, że może dzięki temu coś się przesunie o pół metra. Może komuś uda się przemyśleć małą rzecz w swojej codzienności, a to już krok naprzód.

TOKARSKA-STANGRET Te gesty wybaczeniowe dokonują się w formule spektaklu metateatralnego. Nie obawialiście się, że taka propozycja w Sosnowcu „zejdzie z afisza po pięciu pokazach”?

SULIMA Podczas warsztatów z mieszkańcami, gdy pojawiały się hasła, że „tego nie można wystawiać w Sosnowcu”, albo „tu można grać tylko farsy i komedie”, natychmiast rozlegały się protesty. A myśmy chcieli zrobić coś, co będzie ambitną propozycją...

PIASKOWSKI ...i jednocześnie będzie farsą. *(śmiech)*

SULIMA *(śmiech)* Próbujemy łączyć różne środowiska, różne spojrzenia na teatr, tak, by w jednym spektaklu wiele osób go oglądających mogło się odnaleźć i przez chwilę pobycć razem, posiedzieć obok siebie, zobaczyć się. To też jest ważny aspekt teatru.

TOKARSKA-STANGRET Publiczność sosnowiecką może zainteresować sytuacja zawodowa aktorów, których na co dzień ogląda na scenie.

SULIMA Trochę denerwowało mnie, że wciąż istnieje granica między twórcami teatralnymi a widzami, która nas stawia wyżej, ich niżej. To krępujące. I to też może być źródło nadużyć. Mamy kompetencje w pewnych dziedzinach bardziej zaawansowane od pozostałych, ale w innych dziedzinach jesteśmy, powiedziałbym, nawet niedorozwinięci. Sztuka czy bycie artystą często bierze się z pewnego zranienia, niedostatku. Choćby z braku uwagi w dzieciństwie, co niektórzy rekompensują sobie, na przykład pracując w teatrze, kiedy setki oczu na nich patrzą i tylko oni się liczą. Więc nierówność obecna w tych statusach wydała mi się ciekawa do zbadania oraz trochę do przekroczenia, zdekonstruowania. W spektaklu pani sprzątająca Bożena K., zupełnie nieświadoma, zrywa słynną czerwoną taśmę, która zawsze pojawia się w spektaklach Krystiana Lupy, oddzielając widownię od sceny. I ona symbolicznie zrywa ten podział. Kwestia, czy da się wyjść z przypisaných ról, które jednym każą spoglądać z góry, a innym z dołu – bo tak funkcjonuje tradycyjny teatr – to jeden z podziemnych tematów, które ten spektakl napędzają.

TOKARSKA-STANGRET Aktorzy mówią ze sceny o sprawach, które ich bolą.

SULIMA Teatr – nie tylko Teatr Zagłębia – jest niedofinansowany, aktorzy zarabiają najniższe krajowe w zdecydowanej większości instytucji. To ich podstawa, resztę wynagrodzenia otrzymują za zagrane spektakle. W niektórych miejscach dostaje się za główną rolę sto pięćdziesiąt złotych na rękę. To bardzo przykre, szczególnie gdy pada z ust aktorki z wieloletnim doświadczeniem, niedługo przed emeryturą. Zespół wchodził więc w próby z wieloma tematami. My zaś jesteśmy czujni na to, co na nich się wydarza. Jeśli wydaje się żywe czy ważne i może rezonować szerzej – jak właśnie temat aktorów w instytucji i ich zarobków – natychmiast staramy się to wrzucić w scenariusz i kolportować jako wiadomość, którą oni chcą wysłać. Aktorzy rzadko mogą wypowiedzieć się ze sceny wprost, z reguły spektakle są zabudowane innymi treściami, postaciami, dramatami.

TOKARSKA-STANGRET Takim tematem są też metody pracy reżyserów. W scenie powrotu brata Bożeny do domu rodzinnego po latach nie-

obecności oraz w scenie leczenia rany wojennej i uzdrawiania relacji w żeńskiej linii tej rodziny pojawiają się tak zwane ustawienia systemowe. Ciekawiło mnie, czy jest to jednocześnie aluzja do na przykład Mai Kleczewskiej czy Marcina Wierchowskiego. Ten ostatni mówi zresztą, że rozwinął w pracy z aktorem metodę Lupy.

SULIMA Nie było naszą intencją nawiązywanie do tego typu metod teatralnych. Bardziej chodziło o luźne nawiązanie do obecnie popularnych metod terapeutycznych, po które sięgają osoby w kryzysie, chcące jakoś ruszyć naprzód. Pokazujemy tę czasami desperacką, czasami śmieszoną, czasami głupawą, naiwną drogę do zmiany w życiu. Raz będzie to walenie kijem w poduszkę, żeby coś uwolnić, a raz czytanie Hellingera.

TOKARSKA-STANGRET A jaki macie stosunek do takich metod w teatrze?

PIASKOWSKI Nigdy nie rozpoczynam prób z planem, że uwiódę aktorów, zaczaruję, albo stworzę jakąś komunę czy sektę, że zastosuję jakiś system czy – nie daj Boże – zrobię to podprogowo, nie mówiąc o tym. Z własnej praktyki i otrzymywanego od zespołów feedbacku wiem natomiast, że mam szczególną umiejętność specyficznego, głębokiego i bacznego przyglądania się aktorom i temu, jak grają. Od razu rozumiem konstrukcję, jaką ktoś się w danym momencie posługuje, skąd w sobie czerpie. To rodzaj szóstego zmysłu. Wiem dzięki temu, gdzie – mówiąc w przenośni – trzeba coś włożyć, nacisnąć, odjąć lub zostawić, żeby aktorzy zaczęli rezonować z rolą czy postacią. A czasami osiąga się to małą wskazówką stricte techniczną, która zmienia fokus i nagle cała scena lub instalacja postaci ulegają modyfikacji.

Tyle na poziomie świadomym. Ale w pracy teatralnej, gdy zbierze się grupa ludzi, którzy się lubią i myślą o tym samym – wytwarza się wspólne pole energetyczne i dochodzi do tak zwanych sytuacji projekcyjnych. Tak działa fizyka rzeczywistości. Dla mnie to znak, że wszyscy jako grupa idziemy w tym samym kierunku, że mamy wspólne pole mentalne. Jednak to nigdy nie jest wymuszane, prowokowane, tylko zadziewa się samoistnie. Nigdy nie jest sytuacją niebezpieczną. Raczej objawia się w ten sposób, że przychodzą aktorzy z dokładnie takim samym pomysłem, który myśmy przed chwilą mieli z Hubertem piętro wyżej. To są drobne niewytłumaczalne rzeczy, lecz przekładające się na jakość i pewność wchodzenia w tematy, w postacie, w dany świat.

A jaki jest nasz stosunek do pracy psychologicznej z aktorem? Wyluzowany. My, czy ja, nie używamy narzędzi stricte psychologicznych, mimo że są one zawsze jakimś punktem odniesienia. Ale nie głównym -

W mojej wyobraźni teatr przyszłości jest inkluzywny. To znaczy, że w teatrze bez przemocy musi być też miejsce dla eksdziadersów, na mechanizmy i procesy umożliwiające zrozumienie swoich błędów, ewentualnie zmianę, jakąś ludzką poprawę, poszerzenie perspektywy, na zmianę stosunku do ludzi i teatru.

Jędrzej Piaskowski



fot. Przemek Paśnik / Teatr Zagłębia

środkiem czy celem. Nad psychologią postaci paradoksalnie najowocniej pracuje się, nie rozmawiając o niej za dużo. Czyli w sumie jest to tak zwana metoda własna. *(śmiech)*

TOKARSKA-STANGRET Na czym ona dokładniej polega?

PIASKOWSKI Dla mnie to jest znajdowanie tam, gdzie nie powinno być. To jest rozbudowywanie, szukanie świata myśli i wyobraźni aktorów za pomocą śmiechu i skrajnego idiotyzmu, okraszone wskazówkami technicznymi. *(śmiech)*

SULIMA My tak naprawdę pracujemy metodą spełniania marzeń. Bardzo często zaczynamy od tego, co sami chcielibyśmy zobaczyć na scenie. Również aktorom proponujemy opowiedzenie o ich marzeniach i nawet jeśli na początku prób coś wydaje się odstrzelonym pomysłem, odległym od naszego świata, to w końcu staramy się wypracować taką formułę, gdzie ta rzecz by się zmieściła. Cały proces powstawania spektaklu jest szukaniem połączeń pomiędzy różnymi marzeniami, wektorami, spojrzeniami.

TOKARSKA-STANGRET Do popularnych dziś nurtów psychologicznych nawiązuje też tytułowe ciało Bożeny. Milczenie, ucieczka i wreszcie uwalniający płacz, których doświadcza Bożena – to reakcje ciała.

PIASKOWSKI To znak naszych czasów. Obecny zryw terapeutyczny polega między innymi na przyglądaniu się ciału i dochodzeniu, obserwując je, do różnych świadomości, poczuciu i wniosków. To niezwykle otwierająca oczy perspektywa. Dużo ostatnimi laty pisze i mówi się chociażby o traumie dziedziczonej i w tym kontekście także na przykład o postpańszczyźnianej traumie praprapraprzodków zapisanej w naszych organizmach.

Hubert Sulima [1989]

absolwent Wydziału Reżyserii i Dramaturgii Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, twórca teatralny, dramaturg, wykładowca AST filii we Wrocławiu. Od 2015 roku w tandemie z Jędrzejem Piaskowskim, z którym dwukrotnie był nominowany do Paszportów „Polityki” w kategorii „teatr”. Za *Nad Niemnem* otrzymał nagrodę za najlepszą dramaturgię XLV Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Żywa”. Laureat stypendium Nowego Teatru w Warszawie dla „wybitnie utalentowanych młodych artystów”. Pisze dramaty i opowiadania (laureat I miejsca w konkursie Instytutu Literatury na najlepsze opowiadanie 2023).

SULIMA Pierwszego dnia naszych prób ukazały się badania Marcina Rzeszutka na ten temat. Pokazują one, że prawie dwadzieścia procent Polaków ma objawy zespołu stresu pourazowego (PTSD). To jeden z najwyższych zbadanych w skali na świecie. Cała kultura w tym kraju jest zbudowana na pewnej traumie. Niby wszyscy to wiemy i rozumiemy, ale jest ona wdrukowana w to, jak się ze sobą komunikujemy, jak budujemy politykę, związki międzyludzkie, małżeństwa... Żyjemy w mroku, w ciemności i w bardzo dużej części komunikujemy się z pozycji traumy. Zmierzenie się z tym i zaproponowanie drogi wyjścia, szczególnie w Sosnowcu, który jest naznaczony w szczególny sposób, wydało nam się ważne. Pokazanie bohaterki, która mimo całego bagna, które nas otacza, mimo cierpienia osobistego, podejmuje próbę zmiany. Po raz kolejny widzę pozytywistyczny gest z naszej strony. *(śmiech)*

TOKARSKA-STANGRET Tytuł spektaklu jest grą z tytułami *Persona*, *Marilyn* i *Persona*. *Ciało Simone* Krystiana Lupy, ale Bożena raczej nie mogłaby być bohaterką dla Lupy, jest natomiast idealną bohaterką dla młodszych twórców teatralnych.

SULIMA To fajne i przewrotne – w kontekście Lupy i zmiany perspektywy – kto może być bohaterką, personą w teatrze. Cały spektakl przejmuje Bożena i on staje się ekspresją kogoś, kto długo milczał. To też zauważa Rzeszutek: jest wiele innych narodów, które poniosły podobne lub nawet większe rany, a mimo to w tych społeczeństwach poziom traumy dziedziczonej jest niższy. Dzieje się tak, ponieważ nie wykształciliśmy kulturowych sposobów wyrażenia tego bólu, opowiedzenia tych strasznych przeżyć. Naszą strategią było głównie milczenie.

PIASKOWSKI Albo kultywowanie cierpienia, stawianie go na ołtarzu. Widać to też w polskim teatrze, który opowiadając o człowieku, najczęściej wciąż posługuje się paradygmatami przemilczenia lub traumy i przemocy. Czyli albo leci się po łebkach i oklepanych frazesach, albo pokazuje na scenie opresję. Te dwa kanały pasują nam szczególnie dobrze.

SULIMA Tak, ale te badania w prosty sposób pokazują, że jako społeczeństwo mamy wielki deficyt umiejętności komunikacyjnych. A sztuka jest naturalnym polem ekspresji. Wydało nam się zabawne, że Bożena K. przejmuje teatr i tych ludzi i zaprasza ich do wyrażenia siebie. Zarazem spektakl zaprasza aktorów, którzy w nim grają, do przepracowania swoich spraw. Wszystkie drugoplanowe postaci, jak lokalna diwa teatralna, która nie potrafi funkcjonować poza teatrem, czy aktor, który miał grać pracownika seksualnego z Dąbrowy Górniczej i postanawia odejść z zawodu, bo już się w nim nie odnajduje – cała plejada osób, które zaczynają mówić o rzeczach, które chowały, o których milczały.

TOKARSKA-STANGRET A Wy? Też jesteście poirytowani teatrem?

PIASKOWSKI Kiedy wiele lat temu zacząłem sobie uświadamiać, jak byliśmy czasem traktowani, oszukiwani, stopień irytacji był duży, delikatnie mówiąc. Ale to była irytacja na konkretne osoby, a nie na teatr *en masse*. Potem pomyślałem, że nie ma sensu skupiać się na tych negatywnych emocjach, bo przecież mamy obecnie wiele zaproszeń do superteatrów, pracujemy na dobrych warunkach, ze wspianymi ludźmi, a nasze spektakle są cenione. W ramach radykalnego wybaczenia, za te wszystkie niemiłe rzeczy, niemiłe spotkania z niemiłymi osobami, mogę chyba być wdzięczny. To dało mi świadomość, która pozwala dbać o siebie, utrzymywać wysoki standard podejmowanych decyzji zawodowych. Ta irytacja jest więc obecnie raczej irytacją ogólną na system, który gorzej traktuje wiele utalentowanych i ciężko pracujących osób, zwłaszcza młodszych stażem, i który często też nie widzi realnych nadużyć, miewających miejsce w teatrze.

SULIMA Ja mam inną ocenę naszej sytuacji. Jesteśmy wciąż w prekariacie, czasami przez pół roku nie mamy pracy, jak ostatnio, kiedy teatr przesunął premierę – pracowałem wtedy jako kurier i nauczyciel w szkole językowej, żeby się utrzymać. Musiałem się też przeprowadzić, bo czynsze poszły tak w górę, że nie było mnie stać na poprzednie mieszkanie. Pamiętam, że zadłużyłem się jeszcze bardziej na karcie kredytowej, żeby pożyczyć ci pieniądze na lekarza i leki. Mam trzydzieści

pięć lat i prawie niczego nie posiadam, co więcej – praca w teatrze wygenerowała spory dług, który wciąż spłacam. I to jest nie tylko moje doświadczenie. Jedynie niewielki procent artystów ma dostatecznie zapewniony byt i komfort życia. Często się zastanawiam, czy na pewno powinienem tak funkcjonować, bez elementarnego poczucia bezpieczeństwa? Czy nie robię sobie tym krzywdy, czy na pewno warto? Ile jeszcze wytrzymam? W tym sensie blisko mi do postaci granej przez Pawła Charytona, która wypowiada wiele wątpliwości na temat teatru i ostatecznie z niego odchodzi.

Na pewno wzbiera dziś w ogóle dyskusja na temat warunków, w jakich ludzie sztuki pracują i żyją. Państwo nie jest w stanie nam pomóc nawet z ubezpieczeniami emerytalnymi czy zdrowotnymi. Ja przez lata nie miałem ubezpieczenia zdrowotnego, nie mówiąc o składkach ZUS, i w takiej sytuacji są tysiące artystów. Za chwilę będą odchodziły na emeryturę osoby, które tej emerytury mieć nie będą. Niektórzy szukają działek rolnych, żeby przejść na KRUS, zatrudniają się na jedną czwartą etatu gdziekolwiek. Istnieje cała masa systemowych problemów, jak brak zapewnienia pieniędzy na produkcję. Teatry często dostają od samorządów środki tylko na przeżycie, na utrzymanie budynków i etatów, nie na premiery. Dlatego aktorzy otrzymują sto pięćdziesiąt złotych za zagranie spektaklu, co przy dzisiejszych cenach doprowadza do sytuacji takiej, jak pokazaliśmy w *Personie*. *Ciele Bożeny* – że aktor piecze i rozwozi chleb. To nie nasz pomysł, to realia.

PIASKOWSKI Co więcej, w pierwszej kolejności ujmuje się z tego, co jest głównym celem działalności teatru, czyli z pieniędzy na produkcję spektakli, a tym samym z wynagrodzeń twórców nieetatowych, zatrudnianych na umowy o dzieło. Czyli wszystkich poza zespołem aktorskim. Nam nikt nie podwyższył ustawowo pensji o dwadzieścia procent w ramach wyrównań inflacyjnych. Paradoks polega na tym, że to praca twórcza jest unikatowa i jest podstawą istnienia instytucji teatru. Tymczasem to biura mają etaty i wszystkie do nich dodatki i gwarancje. Niedofinansowanym teatrom bardziej opłaca się nie robić i nie grać spektakli, więc finalnie gros dotacji jest przeznaczane na etaty pracownicze, a twórcy są na końcu tej kolejki.

To na mnie, jako reżyserze spoza struktury etatowej teatru, spada w pewnym sensie część odpowiedzialności za tę sytuację, bo to ja negocjuję budżet z dyrekcją, i kombinuję, jak podzielić go na produkcję i wynagrodzenia współtwórców tak, żeby każdy zarobił przyzwoicie i adekwatnie, ale żebyśmy byli też w stanie wyprodukować scenografię. A w ciągu

Trzeba korzystać z całego systemu konkursów, wywiadów, nagród, tak jak z komunikacji miejskiej. Wchodzisz, dojeżdżasz do celu i wysiadasz. Ważne, żeby tam nie mieszkać. Nie żyć w tym i w tych rolach. Teraz jesteśmy w punkcie, gdy one się odklejają. Patrzymy na nie jak na takie persony, które już nie do końca nam służą.

Hubert Sulima



fol. Jeremi Astaszow / Teatr Zagłębia

Persona. Ciało Bożeny, reżyseria, scenografia Jędrzej Piaskowski, tekst, dramaturgia i reżyseria światła Hubert Sulima, Teatr Zagłębia w Sosnowcu [2024]

ostatnich pięciu lat ceny samych materiałów wzrosły niemal dwukrotnie, co dodatkowo w budżecie spektaklu zmniejsza środki na wynagrodzenia i wymusza budowę skromniejszych dekoracji.

SULIMA W Polsce rozumienie roli sztuki jest bardzo niskie. My sobie nadal nie zdajemy sprawy na przykład z tego, że ten naród przetrwał wszystko, co go spotkało, choćby czas zaborów, dzięki kulturze. A pozostaje ona polem zupełnie nierozpoznanym, trochę zignorowanym. Edukacja w szkołach nie daje żadnych kompetencji, które pozwalają w niej uczestniczyć. To jest polityka utrzymywania ludzi w ciemności, w nieświadomości. Artysty wykonują mrówczą pracę rozpoznawania rzeczywistości, osvajania mroku, porządkowania chaosu, który nas otacza. A my sprowadzamy to do rankingów, ocen i mówienia, że ładnie lub brzydko. Ponadto w Polsce kultura jest używana do prowadzenia konserwatywnych polityk historycznych, rekonstruowania skansenów myślowych, podlega wtedy też cenzurze. Albo z drugiej strony, przez neoliberalistów traktowana jest jako zbędny wydatek, kolumna w Excelu, fanaberia. Jest dużo do zrobienia.

PIASKOWSKI Brak świadomości polityków jest źródłem tego, jak społeczeństwo rozumie kulturę. I koło się zamyka. Z tego nierozumienia wynika, dlaczego od trzydziestu pięciu lat nie jesteśmy w stanie doprosić się o emerytury czy elementarne regulacje prawne dla nieetatowej pracy twórczej. Ciekawie czyta się komentarze pod artykułami na temat świadczeń dla artystów. Pokutuje przekonanie, że żyjący artyści to darmozjady, które próbują okraść społeczeństwo, a nie ludzie uprawiający trudny zawód. Wymaga on pewnych kompetencji, mniej lub bardziej unikatowych, bo nie każdy może robić sztukę w takim wymiarze, jak robią ją zawodowi artyści, a oprócz tego jest pracą. My też jemy, mamy mieszkania, zobowiązania finansowe takie same jak wszyscy. Jak wszyscy starzejemy się. Na skutek różnych procesów, braku edukacji, ale także polityki kulturalnej zwłaszcza ostatnich ośmiu lat, obecnie społeczna świadomość tego, czym w ogóle może być sztuka, jest w niespotykanej zapaści. Nie sztuka dawna, tylko współczesna sztuka artystów żyjących.

TOKARSKA-STANGRET Dzięki mówieniu o procesach teatralnych demitologizujemy też zawód artysty.

PIASKOWSKI Powoli, ale wciąż wolno, wychodzimy z myślenia dziewiętnastowiecznego, że artysta to półbóg, demiurg, osoba naznaczona, na specjalnych zasadach, oderwana od rzeczywistości, która chodzi w futrze, pracuje dla idei, żyje w piwnicy, gdzie maluje kwiatki, bierze narkotyki i ma dziwne wizje. To, co dzieje się również w Polsce, to – upraszczając – nieśmiała próba zmiany myślenia w kierunku włączenia twórczości teatralnej w grupę pełnoprawnych zawodów. Wyprowadzenia jej ze sfery chałupniczej, ideowej, za darmo, na odmiennych zasadach. Zdaję sobie sprawę, jak to absurdalnie brzmi, ale w naszym systemie teatralnym nie ma prawie żadnych regulacji w kwestii wysokości zarobków z tytułu umowy o dzieło.

TOKARSKA-STANGRET Kilka razy te różnice wyszły na światło dzienne, pokazując także to, że biorą się one ze statusu, jaki został nadany niektórym artystom czy zawodom.

PIASKOWSKI Różnice są czasem horrendalne, rzędu nawet kilkusetkrotności najniższych spotykanych budżetów. A przecież w każdy spektakl autorski, poszukujący, niezależnie od budżetu trzeba włożyć niemal tyle samo pomysłowości, czasu, zaangażowania i energii. Kwestie doświadczenia, dorobku, stażu nie zawsze tłumaczą w pełni skalę tych dysproporcji. I chodzi mi przede wszystkim o te najniższe kwoty i budżety. To są rzeczy niewyobrażalne dla zwykłego zjadacza chleba. Ale są możliwe, bo wciąż żyjemy w szarej strefie, w której nie ma stosownych regulacji prawnych gwarantujących choćby adekwatność minimalnego wynagrodzenia do czasu poświęconego na rzecz realizacji umowy. Znam przypadki, w których za dziewięć, dziesięć tygodni pracy od wtorku do piątku po osiem godzin dziennie, proponowano młodym twórcom pięć, sześć tysięcy złotych brutto, minus koszty dojazdów i noclegów, czyli trzy, cztery tysiące złotych na rękę. Oczywiście bez odprowadzania jakichkolwiek składek.



fol. Jeremi Astaszow / Teatr Zagłębia

Persona. Ciało Bożeny, reżyseria, scenografia Jędrzej Piaskowski, tekst, dramaturgia | reżyseria światła Hubert Sulima, Teatr Zagłębia w Sosnowcu [2024]

TOKARSKA-STANGRET Niedofinansowanie może być jednym z czynników sprawiających, że w teatrze dochodzi do nieetycznych zachowań?

PIASKOWSKI Na pewno znaczenie ma to, że dla większości artystów bez etatów zostaje w sumie mało pieniędzy. Znaczna większość twórców, zwłaszcza młodych, zarabia mało i nie ma żadnych zabezpieczeń składkowych. Walka o pieniądze też przyczynia się do panującej atmosfery – wyścigu szczurów, olbrzymiego stresu, nieustającego strachu o brak pracy lub jej warunki, epidemii depresji i samobójstw. Tu na szali często jest elementarny komfort życia, godność i przeżycie, a wiele osób zadaje sobie pytanie, czy zostać w zawodzie, czy nie. Męczyć się w korporacji lub na kasie w sklepie, czy robić to, do czego ma się predyspozycje, przygotowanie i pasję.

SULIMA Ponieważ tych zasobów jest cały czas niewiele, istnieje silna konkurencja, która doprowadza do tego, że w środowisku, które daje sobie prawo do krytykowania społeczeństwa, ludzi, przywar, do mówienia o pewnych wartościach, nagle ludzie wyrażają się o sobie w pogardliwy sposób, w trybie brutalnej walki o przetrwanie, co jest czasami przerażające. Widzę, jakie to trudne dla osób wchodzących w zawód.

Chciałem jeszcze odnieść się do kwestii artysty demiurga – z jednej strony może to łechtać jakieś narcystyczne osobowości. Ale z drugiej, trzeba cały czas performować rolę tego, kto wie, kto jest w ciągłym furorze tworzenia, kto zawsze zna odpowiedzi. Pamiętam, jak w akademii mówili mi, że reżyser nigdy nie może przyznać się do niewiedzy, bo aktorzy go zniszczą. Nie da się przecież wiedzieć wszystkiego. Jest coś obciążającego w tej roli i ona absolutnie nie jest przystosowana do naszego życia. Ucząc, widzę, że młodzi reżyserzy w ogóle już tego nie mają.

TOKARSKA-STANGRET Najmłodsze pokolenie, które wnosi inne wartości do systemu nie tylko teatralnego, widzimy w spektaklu w postaci Wanessy-Banessy, nastolatki uprawiającej horsing. Bożena też zakłada maskę konia, a dzięki córce uczy się dotyku, wybaczenia, komunikacji w nurcie porozumienia bez przemocy.

SULIMA Ten spektakl ujął wiele społecznych sytuacji – nastolatki z liceum całkowicie odnajdują się w tej scenie, ale już osoby w wieku mojego taty mają z nią czasami problem, uważając, że jest wymyślona, niemożliwa, że to przegięcie, farsa. A ona przedstawia wielką, przejmującą, wzruszającą relację młodych osób z naturą, ze zwierzętami, z przyrodą. Z tematem jej schyłkowości. Kompletnie inny rodzaj wrażliwości niż ten dominujący, w którym ja też zostałem wychodowany. Mówimy bardzo różnymi językami.

TOKARSKA-STANGRET Dlatego idiom artysty demiurga stał się w pewnym sensie nieatrakcyjny. Dążymy nie do przekroczeń siebie, tylko raczej do pewnego dobrostanu.

PIASKOWSKI Ale przecież można dążyć do przekroczeń twórczych, żyjąc w dobrostanie, godnie. Istota twórczości to wrodzony pęd do odkryć. A nie pęd do odkryć podyktowany głodem i strachem. Zauważmy, że w przeszłości wielka, ważna sztuka powstawała jednak częściej w sytuacji względnego ekonomicznego komfortu, w zapewnionych odpowiednich warunkach.

SULIMA Może zamiast wielkich przekroczeń jednostek teraz ważniejsze są małe „przekroczonka”, pojedyncze kroki w nową stronę, wykonywane przez wiele osób. Przypomniało mi się, że Krystian Lupa opowiadał na zajęciach swój nawracający sen, w którym jest przez kogoś ścigany. Wszystko dzieje się w głębokich piwnicach, lochach, jakichś mrocznych przestrzeniach. Musi uciekać, ale na końcu zawsze zostaje złapany i zdemaskowany jako oszust. To jest syndrom oszusta, z którym nawet on się mierzy. Pewna iluzja, rola, którą się odgrywa. Trzeba korzystać z całego systemu konkursów, wywiadów, nagród, tak jak z komunikacji miejskiej. Wchodzisz, dojeżdżasz do celu i wysiadasz. Ważne, żeby tam nie mieszkać. Nie żyć w tym i w tych rolach. Teraz jesteśmy w punkcie, gdy one się odklejają. Patrzymy na nie jak na takie osoby, które już nie do końca nam służą. Tylko dystans nas uratuje. ■