

Z NATALIĄ GORZELAŃCZYK, MAGDALENĄ KOWNACKĄ, MARIĄ LEJMAN-KASZ i ARETĄ NASTAZJAK rozmawiają MONIKA KWAŚNIEWSKA i KATARZYNA WALIGÓRA

ZAKULISOWE WSPÓŁPRACOWNICZKI MICHALA BORCZUCHA

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Projekty Michała Borczucha często wymagają specyficznej organizacji i angażują duże grono osób, które pozostają ukryte za kulisami, choć ich praca jest fundamentalna dla realizacji przedstawienia. Chciałybyśmy przyjrzeć się teatrowi Borczucha właśnie z tej zakulisowej perspektywy. Są z nami inspicjentki, producentki, kuratorki, konsultantki, które pracowały z reżyserem zarówno w teatrach repertuarowych, jak i realizując projekty poza tradycyjnymi instytucjami teatralnymi.

KATARZYNA WALIGÓRA: Czy mogłybyście opowiedzieć, na czym polegała wasza praca przy spektaklach Borczucha? Powiedzcie też proszę, jak nazywały się pełnione przez was funkcje.

ARETA NASTAZJAK: Pracowałam przy drugim etapie realizacji spektaklu *Paradiso* jako inspicjentka. Studiowałam wtedy teatrologię i chciałam pisać pracę magisterską o teatrze Michała Borczucha (ta decyzja zapadła, zanim zaczęłam pracę przy *Paradiso*). W naturalny sposób praca naukowa połączyła się zatem z pracą zawodową – byłam inspicjentką, która

uczestniczy w próbach, i badaczką, która obserwuje proces twórczy.

MAGDALENA KOWNACKA: Moja pierwsza współpraca z Michałem (przy spektaklu *Paradiso*) zaczęła się od tego, że zadzwonił do mnie z pytaniem, czy byłabym w stanie znaleźć grupę dorosłych osób ze spektrum autyzmu, które chciałyby zagrać w jego przedstawieniu. Zadanie okazało się trudne, bo większość ośrodków opiekujących się autystami zajmuje się wyłącznie dziećmi. Farma Życia, z którą ostatecznie podjęliśmy współpracę, jest wyjątkiem. Później zostałam wciągnięta do dalszej pracy, a zakres wykonywanych przeze mnie zadań ciągle się zmieniał. Moją funkcję nazwaliśmy kuratorowaniem, bo w sztukach wizualnych, w obszarze których zazwyczaj pracuję, jestem właśnie kuratorką. I o ile Michał nie ukrywa swoich współpracowników, wręcz przeciwnie, stara się, żeby nazwiska osób zaangażowanych w proces twórczy były wyeksponowane w materiałach promocyjnych, o tyle instytucje nie są tak otwarte. Na przykład: okazało, że w strukturze strony internetowej Łaźni Nowej nie przewidziano takiej funkcji jak kurator, w związku z czym na długi czas mój udział w projekcie został symbolicznie wykasowany. Po raz drugi z Michałem współpracowałam przy *Czarnych papugach* – historia zaczęła się podobnie: od jego telefonu i propozycji spotkania. Wtedy Michała interesowała schizofrenia, bo taki temat narzucał tekst Alejandra Moreno



Jashesa. Później schizofrenia zeszła na dalszy plan, a spektakl podjął temat doświadczenia zamknięcia i ogólnie pojętego cierpienia psychicznego, nie choroby o konkretnym przebiegu. Ponieważ mieliśmy już złe doświadczenia z określeniem „kurator”, znowu zastanawialiśmy się, jak nazwać moją funkcję. Mnie to zresztą było obojętne. W materiałach promocyjnych moja funkcja ciągle była inaczej nazywana – byłam chyba i kuratorką, i konsultantką, i asystentką reżysera. Nikt tego ze mną nie ustalał, a ja słabo orientuję się w teatralnych strukturach, więc nie wiem, jaka jest różnica między tymi stanowiskami. Ostatecznie stanęło na konsultantce. Mnie zależało tylko na tym, żeby nazwa była powiązana z Grupą Badawczą, z którą bezpośrednio pracowałam.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Moja praca z Michałem zaczęła się w 2013 roku od zaproszenia do udziału w wolontariacie przy projekcie Wielkopolska: Rewolucje, kuratorowanym przez Agatę Siwiak. Spektakl Michała, *Lepiej tam nie idź*, koordynowała wtedy Angelika Topolewska-Pleskot. Początkowo miałam być więc tylko wolontariuszką, ale, na skutek zdarzeń losowych, okazało się, że będę musiała także zająć się współkoordynacją. W kolejnym roku, w czasie prac nad spektaklem *Lepiej tam nie idź*. Zmiany ponownie byłam koordynatorką. A rok później, przy okazji realizacji przedstawienia *Zostań, zostań* w ramach projektu Teatr POP UP, zyskałam miano producentki. Nie byłam obecna na próbach, moja rola polegała, między innymi, na załatwianiu formalności niezbędnych do zrealizowania przedstawień, na organizacji procesu twórczego, zaspokajaniu bieżących potrzeb artystów, na pilnowaniu (każdorazowo bardzo małego zresztą) budżetu, a po premierze – na koordynowaniu wyjazdów na pokazy gościnne.

MARIA LEJMAN-KASZ: Jestem inspicjentką zatrudnioną w teatrze repertuarowym – w Teatrze Studio w Warszawie. Z Michałem pracowałam dwukrotnie, po raz pierwszy przy czytaniu *Powolnego ciemnienia malowideł* Jerzego Grzegorzewskiego. Michał bardzo mi wtedy zaimponował, bo choć miał tylko trzy dni, zrobił świetny spektakl. To czytanie miało wejść do repertuaru, choć, przynajmniej na razie, tak się nie stało. Po raz drugi spotkaliśmy się w czasie pracy nad *Żabami*. Rola inspicjentki polega na towarzyszeniu reżyserowi i aktorom w czasie wszystkich prób, a następnie na prowadzeniu każdego spektaklu. Polega też na koordynowaniu pracy różnych zaangażowanych w powstawanie przedstawienia osób – maszynistów, garderobianych, rekwizytorów i tak dalej. Często muszę także zajmować się suflerką, bo w Teatrze Studio zlikwidowano to stanowisko. To ciężka praca, ale niezwykle satysfakcjonująca. Pokaz *Żab* na Boskiej Komedii był, na przykład, bardzo trudny, bo przestrzeń w Starym Teatrze wygląda zupełnie inaczej niż w Teatrze Studio. Przeniesienie przedstawienia do Krakowa było bardzo stresujące – na szczęście, wszystko się udało.

KATARZYNA WALIGÓRA: O tym, że *Żaby* nie są łatwym spektaklem, mówiła pani już, kiedy zapraszałyśmy panią do udziału w panelu. Czym to przedstawienie różni się od innych?

MARIA LEJMAN-KASZ: Gra w nim aż jedenastu aktorów, co oczywiście oznacza zderzenie bardzo różnych osobowości. Inspicjentka nie może wyrażać swojego zdania i okazywać emocji. Przy tym *Żaby* są trudne pod względem technicznym – w spektaklu jest dużo zmian, trzeba więc przy nich pokierować maszynistami, są skomplikowane efekty świetlne i muzyczne... W czasie trwania spektaklu nie można nawet przez chwilę odpocząć, bo w każdym momencie może zdarzyć się coś niespodziewanego. W tym przedstawieniu nie pilnuję już tekstu, aktorzy „idą na żywioł”, bo nie dałabym rady wykonywać kolejnego zadania. Zresztą przy współczesnych tekstach widzowie raczej nie wychwytyją ewentualnych błędów.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Mam wrażenie, że spektakle Michała zawsze są organizacyjnym wyzwaniem. W czasie naszej ostatniej pracy w Szamocinie Michał, scenografka Doris Nawrot i dzieci zaczęli wspólnie budować różne konstrukcje – ustawiali namioty, opony i tak dalej. Następne pokazy miały odbywać się w Krakowie, potem jechaliśmy do Łodzi. Michał chciał, żebym przewiozła całą zbudowaną przez nich scenografię, a w budżecie nie było środków na wynajem ciężarówki. Udało się, choć wszystkie konstrukcje musiały zostać rozkręcone i ponownie złożone na miejscu. Michał był wściekły, a panowie techniczni załamani. Dzieci nam jednak pomagały – one najlepiej pamiętały, jak wyglądała ta konstrukcja. Problemem było też to, że artyści nie byli przygotowani do pracy z tak małym budżetem. Choć to czasami uruchamiało ich kreatywność – na przykład Doris Nawrot do jednego z przedstawień zrobiła ekran projekcyjny z papieru toaletowego.

ARETA NASTAZJAK: Budżet zawsze jest za mały. W teatrze artyści muszą współpracować z pozostałymi pracownikami i to pieniądze oraz wyobrażenia o tym, jak pojemny jest budżet, najmocniej dzielą te grupy. *Paradiso* dawało, na szczęście, możliwość stworzenia scenografii z mebli i przedmiotów znalezionych w magazynach Łaźni Nowej. Choć to też rodziło problemy, bo przy okazji jednego ze wznowień okazało się, że zginęła nasza lampa. W czasie przygotowywania rekwizytów do *Kłótwy* Moniki Strzępki została przerobiona na laskę marszałkowską... To był ogromny problem, bo w pracy z autykami bardzo ważne jest odtwarzanie zawsze dokładnie tej samej przestrzeni. To im daje poczucie bezpieczeństwa. Praca nad *Paradiso* w ogóle była trudna. Autycy nie rozumieją abstrakcji, trzeba mówić do nich w sposób jasny i precyzyjny. Bardzo pilnują czasu – próby musiały kończyć się dokładnie o ustalonej porze, bo nawet mała zmiana okazywała się problemem. *Paradiso* miało też nieprzewidywalny przebieg. W tym przedstawieniu to autycy narzucali rytm, który Michał tylko podkreślił i to do nich dostosowana była cała struktura. Ale to wiązało się z tym, że organizacja spektaklu była zupełnie inna niż zazwyczaj ma to miejsce w teatrze.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Jaki był twój zakres obowiązków? Na co miałaś wpływ?

ARETA NASTAZJAK: Mam większe doświadczenie w byciu inspicjentką i jednocześnie producentką wykonawczą

i asystentką reżysera. Wtedy znacznie lepiej się odnajduję, bo mam większy wpływ na to, co się dzieje na próbach. W przypadku *Paradiso* byłam tylko inspicjentką, i tak jak mówi pani Maria, nie mogłam wyrażać swojego zdania. Michał poświęcał mi trochę czasu, żeby opowiadać o swoich pomysłach – pomagał mi w ten sposób zebrać materiał do pracy magisterskiej. Byłam obecna na każdej próbie – czasem musiałam robić ksero, czasem ustalić plan działania na następny dzień, czasem coś zanotować, a czasem siedzieć kilka godzin i tylko obserwować. Na próbach obecna była też pani Maria Bozowska-Bolak, która pracuje w Farmie Życia i która w czasie prac nad przedstawieniem była takim inspicjentem dla autyków. To ona miała na nich największy wpływ, bo oni jej najbardziej ufali. Nie miałam wtedy żadnego doświadczenia w kontakcie z autykami, czytałam tylko książki na ten temat, samej byłoby mi więc trudno odnaleźć się w pracy z nimi. Zresztą w próbach do spektaklu brała udział większa grupa autyków niż ta, która ostatecznie wystąpiła w *Paradiso*. To były osoby z głębszym autyzmem, z którymi nie było werbalnego kontaktu i którymi też trzeba było się opiekować. Pani Maria wykonała więc ogromną pracę.

KATARZYNA WALIGÓRA: Czy ta perspektywa bycia jednocześnie inspicjentką i badaczką bardziej ci pomagała, czy przeszkadzała?

ARETA NASTAZJAK: Pomagała. Już moja praca licencjacka bazowała na moim doświadczeniu zawodowym, bo pracując w Łazni Nowej, pisałam o tym, jak ten teatr poprzez działania prospołeczne kreuje swój wizerunek i na tym zarabia. Bazowałam przede wszystkim na pracach Claire Bishop o sztuce partycypacyjnej, a przy *Paradiso* ujęło mnie to, że autycy mieli tu realną sprawczość, większą niż „profesjonalni aktorzy”, co jest bardzo rzadkie w teatrze z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Z drugiej strony, dzięki temu, że łączyłam perspektywę zawodową i teoretyczną, mogłam dostrzegać i opisać błędy, które, moim zdaniem, zostały popełnione w tej pracy.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Czy skoro przyszła pani na próby, dysponując pewną wiedzą teoretyczną np. z zakresu sztuki partycypacyjnej, stanowiła pani dla Michała w tym względzie jakieś wsparcie? Doradzała mu albo podpowiadała?

ARETA NASTAZJAK: Raczej nie. Siedziałam cichutko, a z Michałem rozmawiałam głównie o tym, co on myśli w danym momencie.

KATARZYNA WALIGÓRA: Magdo, a na czym polegała twoja funkcja przy tym spektaklu?

MAGDALENA KOWNACKA: Chciałabym wrócić do kwestii pełnionych przez nas funkcji. Zazwyczaj pracuję na relacjach. W przypadku *Paradiso* zaczęło się od stworzenia relacji z Farmą Życia. Musiałam przekonać ich, że warto zaangażować się w projekt, choć na początku twierdzili, że autycy są najgorszą grupą, jaką mogliśmy wybrać do pracy w teatrze, z tych powodów, o których opowiadała Areta. Przekonałam ich, że warto zaryzykować. Potem byłam buforem między Michałem a Łaznią Nową – musiałam wypracować w instytucji poczucie, że realizacja projektu się powiedzie.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: A pojawiały się wątpliwości?

MAGDALENA KOWNACKA: Chyba przy tego typu projektach organizator zawsze ma obawy. My też mieliśmy wątpliwości, czy spektakl w ogóle powstanie. Cały proces twórczy polegał na odkrywaniu osób ze spektrum autyzmu. Zorganizowaliśmy dla siebie i dla nich kilkumiesięczne warsztaty, żeby dowiedzieć się, z jakim potencjałem do nas przychodzą. A potem spektakl został zbudowany tak, żeby grane przez nich postaci odnosiły się do tego, czym zajmują się poza teatrem. Jednocześnie chodziło o to, żeby nie traktować autyków jak osób wymagających specjalnej troski, żeby nie robić arteterapii, tylko zobaczyć w nich materię spektaklu, taką samą, jaką stanowią profesjonalni aktorzy, scenografia, muzyka i tak dalej. Michał poprosił też, żebym napisała tekst, który miał wytłumaczyć założenia projektu. Artykuł ukazał się w „Dwutygodniku”, a ja, czytając recenzje po premierze, miałam ogromną satysfakcję, bo większość krytyków podjęła zaproponowane przeze mnie tropy. Pomyślałam wtedy, że byłam dobrym kuratorem. Z powodu tej nieprzewidywalności spektaklu, o której wspomniała Areta, dużym problemem była koordynacja efektów dźwiękowych i wizualnych. Panowie techniczni byli zagubieni, a w pewnym momencie nawet wkurzeni, bo nie wiedzieli, co i kiedy mają robić. I wtedy zostałam posadzona razem z nimi, żeby koordynować ich pracę. Wszystkie te zadania sprawiały mi dużą frajdę, mam poczucie, że bardzo dużo się wtedy nauczyłam i że te doświadczenia wykorzystuję do dziś.

KATARZYNA WALIGÓRA: Czy praca nad *Czarnymi papugami* wyglądała podobnie?

MAGDALENA KOWNACKA: Trochę inaczej. W tej pracy to ja zaproponowałam, żeby osoby ze schizofrenią, które Michał chciał zaprosić do projektu, były artystami. Zależało mi na tym, żeby to byli ludzie, którzy mają narzędzia do opowiadania o doświadczeniu swojej choroby. Spotkały się ze sobą różne media, bo współpracowaliśmy z Laurą Makabresku – fotografką, Piotrem Mierzwą – poetą, Mają Sądel – performerką i Moniką Bąkowską, która zajmuje się czymś, co określiłabym jako komunikowanie wizualne. Narzędzia zaproponowane przez nich wyznaczyły model pracy z aktorami. Długo knuliśmy z Michałem, jak zderzyć aktorów i zaproszonych artystów. Potem spotkaliśmy się osobno z każdym członkiem Grupy Badawczej, żeby wymyślić wspólną strategię pracy. Michał niczego nie narzucał, przeciwnie – proponował, by zrealizowali jakiś pomysł, na który od dawna mieli ochotę, ale nie mieli możliwości. Chciał sprawdzić, co się wydarzy. W czasie spotkania Grupy Badawczej i zespołu aktorskiego powstał pewien materiał, który potem posłużył do tworzenia spektaklu. Byłam zaangażowana tylko w pierwszą część procesu, tę, w której uczestniczyła Grupa Badawcza. W dalszych pracach nie brałam udziału.

KATARZYNA WALIGÓRA: Żeby pociągnąć temat relacji, chciałabym cię, Natalio, zapytać o wasze relacje z Domem Dziecka w Szamocinie.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Zacznę może od opowiedzenia o relacji Michała z dziećmi. Zaczęło się kiepsko,

bo Michał spóźnił się na pierwszą próbę jakieś półtorej godziny. Dzieci nie wiedziały, czego się po nim spodziewać. Kiedy go zobaczyły, nazwały go podstarzałym hipsterem, z czego się później bardzo śmiał. O ile się nie mylę, to był pierwszy projekt Michała, który tak mocno wchodził w sferę społeczną, więc on był ciekawy, co się wydarzy, i nie wiedział, czego oczekiwać. Dużo czasu zajęło budowanie relacji.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: A jak wyglądała relacja z instytucjami zaangażowanymi w projekt – z Domem Dziecka i Stacją Szamocin?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Luba Zarembińska ze Stacji Szamocin była bardzo otwarta. Powiedziała, że daje nam przestrzeń, nie będzie się wtrącać do pracy i żebyśmy dawali znać, gdybyśmy czegoś potrzebowali. W Domu Dziecka natomiast, mimo przychylności wspaniałej pani dyrektor i opiekunów, pojawiały się pewne przeszkody instytucjonalne. W projekcie uczestniczył, na przykład, chłopak, który w pewnym momencie trafił do ośrodka o bardziej zaostrzonym rygorze. Musieliśmy podjąć bardzo dużo starań, żeby nie stracił możliwości uczestniczenia w projekcie. Pojawiały się różne problemy formalne, choćby pytanie o to, kto może podpisać zgodę na udostępnienie wizerunku albo na wyjazd dziecka, jeśli jego rodzice mają ograniczone prawa rodzicielskie. Zdarzało się, że dyrekcja Domu Dziecka stawiała wyraźne granice, nie wyrażając zgody na pewne rozwiązania. Zaufanie do naszej pracy rosło z czasem. Początkowo, na przykład, przyjęto założenie, że wychowawcy będą obecni na próbach. Michałowi to nie odpowiadało, bo blokowało ekspresję dzieci; nie chciał też, żeby ktoś wtrącał się w jego pracę. Na szczęście, po kilku próbach wychowawcy ograniczyli swoją aktywność do przyprowadzania dzieci na próby. To jest też jedna z przyczyn, dla których ja się na próbach nie pojawiałam – Michał, aktorzy, Doris Nawrot tworzyli bezpieczną przestrzeń, w którą nie chciałam ingerować. A oprócz tego miałam, oczywiście, dostatecznie dużo innej pracy.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Chciałabym teraz skierować pytanie do pani Marii Lejman-Kasz. Czy ze względu na to, jaki temat podejmują *Żaby*, musiała pani prowadzić w czasie pracy jakieś negocjacje? Czy podjęcie tematu homoseksualizmu wzbudziło obawy w instytucji albo w zespole?

MARIA LEJMAN-KASZ: To bardzo trudny temat i ciągle musiałam rozmawiać z dyrekcją o tym, co dzieje się na próbach. Dyrekcja ma prawo to wiedzieć, ale zawsze stoi po stronie spektaklu. Michał, Doris Nawrot, Bartek Dziadosz, Tomek Śpiewak tworzą fantastyczny zespół. Bardzo często rozmawialiśmy o przedstawieniu i oni, co było bardzo miłe, uznawali mnie za pierwszego widza. Tomek czasem pytał, czy nie uważam, że przesadził, że na przykład w tekście jest za dużo wulgaryzmów. Nie o wszystkim mogę opowiadać, ale spektakl po premierze wywołał duże kontrowersje. Obawialiśmy się reakcji podobnych do tych, które towarzyszyły *Kłótnie* w Teatrze Powszechnym, ale nic takiego się nie wydarzyło.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Jaką strategię obierała pani w negocjacjach z dyrekcją albo urzędnikami? Czy była pani

raczej obrończynią spektaklu, czy starała się pani zachować neutralność?

MARIA LEJMAN-KASZ: Nie da się zachować neutralności, spektakl jest przecież jak dziecko. Ale też dlatego, że jest jak dziecko, chcę żeby był grany, a nie zdjęty zaraz po premierze. Starałam się negocjować przede wszystkim z Tomkiem Śpiewakiem, co było dość łatwe, bo on dobrze rozumiał moje obiekcje. Kilka rzeczy zostało ze spektaklu usuniętych. Michał często rozmawiał z dyrekcją, niechętnie godził się na zmiany, bronił scenariusza. Tekst był jednak kilkakrotnie przeredagowywany. Chciałam więc bronić spektaklu, ale jednocześnie zależało mi na wynegocjowaniu pewnych ustępstw na korzyść widzów.

KATARZYNA WALIGÓRA: Magdo, pracując nad *Czarnymi papugami*, podjęliście współpracę ze szpitalem psychiatrycznym. Czy warunki tej współpracy także były negocjowane?

MAGDALENA KOWNACKA: Współpraca miała różne etapy. Szpital Psychiatryczny w Krakowie, tak zwany Kóbierny, ma wspaniałego rzecznika prasowego, pana Macieja Bobera, z którym świetnie się pracuje. Ale każda instytucja wytwarza pewną opowieść o sobie samej. Michał tymczasem chciał wejść w przestrzeń szpitala, a jednocześnie zignorować tę oficjalną narrację. Moim zadaniem było wynegocjowanie tego, żeby mu na to pozwolono. Chciałam, żeby się to się udało, ale jednocześnie nie miałam zamiaru kłamać na temat naszego projektu. Kłamstwa prędzej czy później w takich sytuacjach prowadzą do katastrofy. W pewnym momencie moje starania przyniosły efekt – szpital się przed nami otworzył, udostępnił nam nieczynny budynek, gdzie mogliśmy robić wszystko, co chcieliśmy. Dostaliśmy też zgodę na rozmowy z pracownikami, udało nam się wejść do szpitalnej kuchni i apteki. Kręciliśmy filmy, nie wszystkie sceny później weszły do spektaklu, ale sam proces poznawania miejsca był bardzo ważny. Michał, robiąc spektakl, zawsze balansuje między pewnym planem, który ma w głowie, a absolutną otwartością na to, co się wydarzy, na coś, co określaliśmy jako poznanie przez błądzenie. On potrafi, na przykład, na początku procesu prób, kiedy jeszcze nie ma pojęcia, jak będzie wyglądał spektakl, nagrać scenę, która potem okazuje się kluczowa. Przyznam jednak, że chociaż ufam Michałowi, na premierę *Czarnych papug* szłam z ogromnym lękiem. Nie uczestniczyłam w próbach. Nie wiedziałam, co się wydarzy, a czułam się odpowiedzialna za członków Grupy Badawczej, których namówiłam do udziału w tym projekcie, a potem nakłaniałam, by się otworzyli, zaufali Michałowi. Na szczęście, okazało się, że Michał wykazał się dużą delikatnością w wyborze materiału.

STANISŁAW GODLEWSKI (GŁOS Z SALI): Agata Siwiak opowiadała kiedyś, że pierwsze rozstanie z dziećmi z Szamocina skończyło się dla nich traumą. Chciałbym zapytać, jak przebiegają kolejne powroty do Szamocina i kolejne rozstania? Czy skład grupy dzieci, z którą współpracował Michał Borczuch, był stały, czy może podlegał zmianom? A jeśli tak, to jakim i dlaczego?

NATALIA GORZELAŃCZYK: To prawda, że pierwsze rozstanie było traumatyczne i sądzę, że wtedy popełniono błąd.

Po premierze było dużo emocji, rozkręciła się impreza. Ale zabawa miała trwać tylko do 21:00, potem artyści wyjechali z Szamocina. Zostałyśmy z Angeliką same, nazajutrz poszliśmy odwiedzić dzieci. Okazało się, że rozstanie zakończyło się ogromnym płaczem, wychowawcy mieli problem z nakłonieniem podopiecznych do snu. Następnego dnia dzieciaki, dotąd żywe i radosne, były oswiałe i smutne. Niektóre się przytulały, inne unikały kontaktu, czuły się porzucone. Przez jakiś czas odwiedzałyśmy je z Angeliką, starałyśmy się jakoś załagodzić sytuację. Myślę, że wszyscy zdaliśmy sobie z sprawy z tego błędu i wyciągnęliśmy wnioski. W kolejnym roku do pracy przy *Lepiej tam nie idź*. Zmiany wprowadzona została nowa grupa uczestników, pochodząca ze Studzieńca. Praca przebiegała dwutorowo: w Szamocinie i w Studzieńcu, a pod koniec oba zespoły miały się ze sobą zderzyć i przeniknąć. W kolejnym roku nad *Zostań, zostań* pracowała jeszcze trochę inna grupa. Co miało na to wpływ? Niektóre dzieci jechały na wakacje do domu, niektóre musiały zmienić ośrodek, pojawiły się nowe osoby, które chciały do nas dołączyć. Ta grupa nigdy nie była hermetyczna. Jeśli ktoś nie chciał brać udziału w pracy, również spotykał się ze zrozumieniem. Ten projekt był wyjątkowy także dlatego, że jego uczestnicy mogli zwiedzić różne miejsca przy okazji pokazów gościnnych. Staraliśmy się dodatkowo uatrakcyjnić te wyjazdy. W Warszawie, na przykład, udało nam się zorganizować zwiedzanie Stadionu Narodowego, choć nie mieliśmy funduszy na bilety. W zeszłym roku napisał do mnie jeden z uczestników projektu (dziś ma już osiemnaście lat), że dzięki naszemu spotkaniu uwierzył w możliwość zrealizowania swoich marzeń. Z perspektywy czasu myślę więc, że te projekty pozwoliły niektórym trochę zmienić swoje życie. A pozostali przeżyli wielką przygodę.

STANISŁAW GODLEWSKI (GŁOS Z SALI): Czy projekt będzie kontynuowany?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Jest plan nakręcenia filmu, ale ze względu na inne zobowiązania zawodowe nie biorę w tym udziału, czego bardzo żałuję. Wydaje mi się jednak, że praca w Szamocinie powoli będzie wygaszana. Dzieci się zmieniają i rosną – kiedy spotkaliśmy je po raz pierwszy, niektórzy mieli czternaście, piętnaście lat, dziś to dorośli ludzie. Myślę więc, że projekt w naturalny sposób się wyczerpie, choć z drugiej strony byłoby wspaniale, gdyby był kontynuowany i trwał o wiele dłużej.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: A jak wytyczaliście trasy wyjazdów spektakli? Czy to wy byliście zapraszani, czy może staraliście się o zaproszenia?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Agata Siwiak rozmawiała z różnymi instytucjami i niektóre z nich nas zapraszały. Przy okazji podróży trzymaliśmy się zasady, że dzieci potrzebują więcej czasu na aklimatyzację na nowej scenie niż profesjonalni aktorzy. Dlatego wyjazdy staraliśmy się zawsze organizować kilka dni przed pokazem.

KATARZYNA WALIGÓRA: Jak byliście przyjmowani?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Różnie. W Starym Teatrze, na przykład, *Lepiej tam nie idź* pokazywano w ramach

obchodów Dnia Dziecka, a bilety sprzedawano w promocyjnej cenie. Na przedstawienie przyszły więc całe rodziny. To była pomyłka, bo spektakl nie był adresowany do dzieci. W Poznaniu doszło zresztą do podobnej sytuacji, na widowni pojawili się ludzie, którzy nie wiedzieli, jak zareagować na to, co oglądają. Ale było dużo fajnych pokazów, gdzie widownia była bardzo otwarta.

DOMINIKA BREMER (GŁOS Z SALI): Chciałabym kontynuować temat odpowiedzialności za kwestie etyczne, bo we wszystkich tych projektach pojawia się ogromne pole do nadużyć. Jak się w tym odnajdywałyście, jaką zajmowałyście pozycję? Chciałabym też wiedzieć, na ile Michał Borczuch brał odpowiedzialność za kwestie etyczne, a w jakim stopniu delegował tę odpowiedzialność na was.

MAGDALENA KOWNACKA: Moim zdaniem, siła tych spektakli polega właśnie na tym, że Michał stara się dotknąć w nich etycznej granicy. Mam do niego zaufanie, być może irracjonalne, i czuję, że on wie, kiedy powinien się zatrzymać. W czasie pracy nad *Czarnymi papugami* czułam się odpowiedzialna tylko za moją grupę. Ale przy *Paradiso* było wiele sytuacji, w których nie wiedzieliśmy, jak się zachować. Musieliśmy ustalić, gdzie jest granica, za którą nie wolno nam przejść. Michał jest przy tym człowiekiem, powiedziałabym, bezpośrednim. Stara się zachować dystans, żeby mieć lepszy ogłęd sytuacji. Jednocześnie ma dużo szacunku do osób, z którymi pracuje, co nie ma nic wspólnego z litością czy traktowaniem jednych ludzi łagodniej niż innych. Podczas pracy z nim nigdy nie czułam się postawiona w sytuacji, która byłaby dla mnie bardzo niekomfortowa.

ARETA NASTAZJAK: Bardzo zapadł mi w pamięć moment, gdy w czasie pracy nad *Paradiso* Michał powiedział, że musimy unikać efektu zoo. W tym spektaklu okolicznością sprzyjającą było to, że, generalnie, rytm spektakli Michała bardzo dobrze koresponduje z rytmem funkcjonowania autyków. Dzięki temu łatwo im się było odnaleźć na scenie. Nie miałam obaw, że popełnione zostanie jakieś nadużycie, także dlatego, że role zostały dostosowane do potrzeb i możliwości aktorów ze spektrum autyzmu.

MAGDALENA KOWNACKA: W czasie pracy nad *Paradiso* najtrudniejsze do rozstrzygnięcia było to, czy i jak możemy mówić o seksualności osób ze spektrum autyzmu. Planowaliśmy włączenie do spektaklu sceny miłosnej. Czy podjęcie tego tematu może zaburzyć spokój autyków? A może właśnie powinno się o tym mówić? Radziliśmy się Marii w tej sprawie.

ARETA NASTAZJAK: Tak, na te rozważania miało wpływ to, że autycy mieli trudności z rozróżnianiem fikcji scenicznej i rzeczywistości.

GŁOS Z SALI: Czy w czasie realizacji takich projektów partycypacyjnych myśli się o zagrożeniach, jakim podlegają jego uczestnicy? Czy w kolejnych realizacjach wyciąga się wnioski z poprzednich doświadczeń?

MAGDALENA KOWNACKA: Takie projekty rzadko się powtarza. Nie da się zrobić po raz drugi *Czarnych papug* albo *Paradiso*. Trudno więc wyciągać wnioski i bezpośrednio

używać ich w kolejnej realizacji, ponieważ każda jest inna. Po premierze *Paradiso* rozmawialiśmy z Marią, która powiedziała nam, że z tych pięciu osób, które brały czynny udział w spektaklu, cztery przeszły gigantyczny skok rozwojowy, zwłaszcza w zakresie nawiązywania relacji, jedna osoba miała się trochę gorzej, była przeciążona. Do pracy nad *Czarnymi papugami* celowo zaprosiliśmy artystów, wiedząc, że mają narzędzia do mówienia o swoim doświadczeniu. Tu nie podejmowaliśmy więc dużego ryzyka. Wydaje mi się, że w umyśle tworzymy sobie dużo więcej barier niż jest ich w rzeczywistości. Osoby, które cierpią na schorzenia czy zaburzenia psychiczne, często mniej boją się instrumentalizacji niż my. Część problemów, które nas blokują przed pracą z taką czy inną grupą, okazuje się urojona.

GŁOS Z SALI: Chciałbym zapytać, jak wyglądała kwestia wypłacania wynagrodzeń dla każdej z grup biorących udział w projektach partycypacyjnych Michała Borczucha.

MAGDALENA KOWNACKA: Grupa Badawcza dostała honoraria, które nie były, niestety, wysokie. Ich zagwarantowanie było jednak dla mnie bardzo ważnym punktem negocjacji. Wypłacenie wynagrodzeń artystom nie było możliwe, bo te osoby były ubezwłasnowolnione. Wpłata musiałaby więc być realizowana przez opiekunów prawnych, a w grę wchodziła jeszcze kwestia współpracy z reprezentującym ich ośrodkiem. W przypadku *Paradiso* nie podejmowano więc tej kwestii.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Dzieci z Szamocina i z Szamocińskiego Domu Dziecka też nie dostały kieszonkowego, ale chodziliśmy wspólnie na lody, gofry i tak dalej. Wypłacanie honorariów w tym przypadku też byłoby problematyczne, nawet gdyby w budżecie były na to środki. W projekcie nie brali udziału wszyscy podopieczni ośrodka. Gdyby uczestnicy dostali pieniądze, pozostałym dzieciom pewnie byłoby przykro. Ale chciałabym jeszcze wrócić na chwilę do kwestii odpowiedzialności. Cały czas czuję odpowiedzialność, jaką podjęliśmy, pracując z dziećmi i wchodząc do Domu Dziecka. W takiej pracy można zadawać tysiące pytań: czy na pewno powinniśmy się tam pojawić? Czy byliśmy fair wobec dzieci? Tylko czy naprawdę chcemy uznać, że lepiej nie robić spektaklu z powodu takich wątpliwości? Wydaje mi się, że Michał ma silne poczucie obywatelskiej odpowiedzialności, jego priorytetem nie jest zrobienie dobrego spektaklu i zgarnięcie pozytywnych recenzji. Raczej chodzi o uruchomienie procesu, który coś zmieni w rzeczywistości.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Chciałabym tę refleksję przenieść na teatr repertuarowy i zapytać o kwestię etyki pracy zespołowej w czasie powstawania *Żab*. W tym spektaklu cały czas trwa gra między fikcją a rzeczywistością. Chciałam zapytać o ten aspekt pracy z perspektywy etycznej: budowania zaufania, szacunku, otwartości aktorów.

MARIA LEJMAN-KASZ: Temat podjęty w *Żabach* wywołał w zespole różne reakcje. Ale w pracy nad tym spektaklem spotkali się ludzie, którzy już grali w przedstawieniach Michała. Nowych osób było tam niewiele i zostały one starannie wybrane przez reżysera. Prócz nich byli stali

współpracownicy Michała – Doris Nawrot, Bartek Dziadosz, Tomek Śpiewak. To ułatwiało budowanie zaufania. Ja też miałam do Michała zaufanie. Przeprowadziliśmy wiele szczerych rozmów – na polu zawodowym, ale też prywatnym. Nie zawsze się zgadzaliśmy. Gdybym mu nie ufała, poprosiłabym dyrektora o zwolnienie z przygotowywania tej premiery. Praca z kimś, komu się nie ufa, albo nad tematem, który uważa się za bezsensowny, jest męczarnią.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Czy czujecie się współtwórczyniami spektakli, przy których pracowałyście? Czy czujecie się za nie odpowiedzialne?

ARETA NASTAZJAK: Zazwyczaj mam większy wpływ na to, jak wygląda spektakl, przy którym pracuję. Kiedy jestem asystentką reżysera, twórcy wykorzystują moje pomysły albo korzystają z moich opinii. W przypadku *Paradiso* nie miałam wpływu na kształt przedstawienia. Raczej się przyglądałam.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Czuję się odpowiedzialna za projekty i związana z nimi, ale absolutnie nie czuję się współtwórczynią spektakli. Autorami przedstawień są dzieci, Michał, aktorzy – ja umożliwiałam realizację ich pomysłów.

MARIA LEJMAN-KASZ: Ze mną jest inaczej, choć podkreślę, że mówię teraz tylko o współpracy z Michałem, bo nie z każdym reżyserem jest podobnie. Czuję się współodpowiedzialna za spektakl, bo w czasie prac nad nim uczestniczyłam w wielu rozmowach na jego temat. Poza tym, zgodnie z prawami teatru repertuarowego, Michał po premierze zostawił mi spektakl i teraz to ja muszę podejmować bardzo trudne decyzje. Kiedy zawiesza się komputer i wysiadają światła lub muzyka, kiedy coś się dzieje z rekwizytem, który ma zostać ograny w kolejnej scenie – wtedy muszę dać znać aktorom, co się dzieje, i podjąć decyzję, czy gramy dalej, czy przerywamy spektakl. Muszę zapewnić aktorom poczucie bezpieczeństwa, ale w taki sposób, by widzowie się nie zorientowali w sytuacji. Nawet jeśli Michał jest na pokazie, to w takich nagłych wypadkach nie jest w stanie nic zrobić, bo siedzi na widowni. Kiedyś, przy innym spektaklu, zdarzyło się, że aktor nie przyszedł na pokaz. W takich przypadkach, jeśli gra tylko w scenie zbiorowej, proszę aktorów, by podzielili między sobą jego kwestie i zazwyczaj się na to zgadzają. Jeśli jednak nie jesteśmy w stanie zagrać, dzwonię do dyrektora, mówię, co się stało, i odwołuję pokaz. Nic takiego nie zdarzyło się nigdy w przypadku *Żab*. Muszę być jednak zawsze przygotowana na takie sytuacje, reżyser powinien mieć pewność, że podejmę słuszne decyzje. Czuję, że Michał ma do mnie zaufanie i to jest bardzo miłe.

MAGDALENA KOWNACKA: Czuję odpowiedzialność, ale uważam, że decyzje artystyczne należały do Michała. Moim zadaniem było dostarczanie mu materii, ale to on ją opracowywał i składał w przedstawienia. I pod tym względem w zupełności oddaję mu pole. ■

Spotkanie odbyło się 12 grudnia 2018 roku w ramach festiwalu Boska Komedia.