

Dekalog wyznacza kierunek

„Dla mnie *Dekalog* Kieślowskiego i Piesiewicza opowiada o nieobecności Boga w ludzkim świecie. Bóg Ojciec zostawił nam dziesięć przykazań i odszedł. I z tym, co tam jest zapisane, musimy sobie radzić sami” – mówi **Wojciech Faruga**, laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego, w rozmowie z Jackiem Kopcińskim.

JACEK KOPCIŃSKI Zanim został Pan reżyserem, ukończył Pan filozofię na Uniwersytecie Warszawskim.

WOJCIECH FARUGA O reżyserii myślałem, odkąd skończyłem czternaście lat, ale po maturze zdawałem na kilka innych kierunków i wybrałem filozofię, bo pomyłkowo uznałem, że nie przyjęto mnie na drugi etap egzaminów na wiedzę o teatrze. Przyjęto, ale nie żałuję, że trafiłem na filozofię. Na Wydziale Filozofii UW spędziłem pięć – ważnych dla mnie – lat w całkiem niezłym gronie.

KOPCIŃSKI Jak filozofia wpłynęła na Pana podejście do teatru?

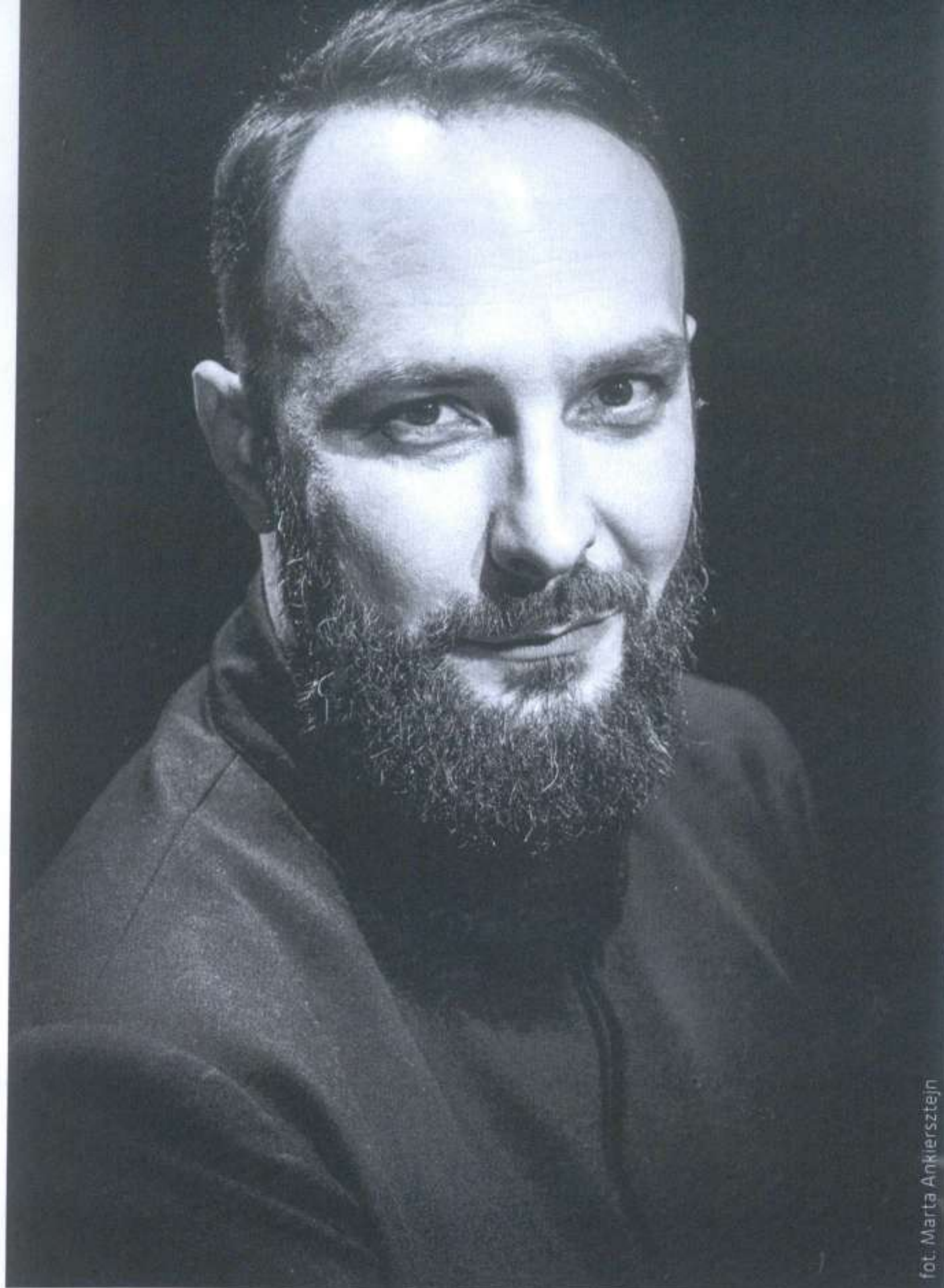
FARUGA Przede wszystkim pozbawiła mnie kompleksów intelektualnych i potrzeby performowania i udowadniania swojej erudycji w reżyserowanych przeze mnie przedstawieniach. Moim najważniejszym doświadczeniem w Instytucie Filozofii było seminarium zmarłej niedawno profesor Alicji Kuczyńskiej. Trudno mi wskazać osobę, której zawdzięczam więcej, intelektualnie i artystycznie. Kuczyńska zajmowała się między innymi sztuką renesansu, rozumieniem sztuki jako filozofii pierwszej. Na jej zajęciach sztuka stawiała się miejscem wydarzania się myśli i idei – wydarzania się, a nie deklaracji. Intelektualny wymiar spektaklu stanowiła dla mnie myśl czy idea, która go stwarzała. Nigdy nie ciągnęło mnie do umieszczania w spektaklu cytatów czy obszernych fragmentów dzieł filozoficznych, no chyba że ironicznie. Dla mnie filozofia była najlepszym kluczem do wszelkiej humanistyki, ale żeby z niego korzystać, trzeba się na parę lat w nią zagłębić. Poznać tak samo Spinozę, jak i Platona. Bo bez tego rozumienie filozofii dwudziestowiecznej czy postmodernizmu nie będzie możliwe. Studiowanie filozofii bardzo też uporządkowało moją rzeczywistość, dało umiejętność syntezy.

KOPCIŃSKI Syntezy filozoficznej dokonuje się zazwyczaj z perspektywy przyjętego wcześniej aksjomatu. Jak brzmi Pański?

FARUGA Irytują mnie łatwe podziały i oczywiste definicje. Dla mnie teatr jest przestrzenią, w której można rozmontować wszystkie proste dychotomie, które obecnie narzuca nam debata publiczna, pokazywać niejednoznaczność sytuacji. Alicja Kuczyńska ironicznie mówiła, że niezrozumiałość może być wartością w sztuce, a ja dodałbym do tego niejednoznaczność. Kiedyś przeczytałem o sobie, że rozmywam granice, z perspektywy wydaje mi się to niezwykle trafne. Nie chodzi o to, żeby wszystko relatywizować, ale żeby wytrącać odbiorcę z myślowych kolein. Realizując w Teatrze Narodowym *Matkę Joannę od Aniołów*, szukałem paradoksów, które składają się na tę historię. W tamtym czasie w prostym odbiorze opowiadanie Iwaszkiewicza jest opowieścią o tym, jak Kościół katolicki zamienia się w system opresyjny i wykorzystuje kobietę. Dla mnie i dla Julii Holewińskiej, która była dramaturżką, ciekawe było inne spojrzenie na klasztor i fenomen kobiecej mistyki. Mniszki nie były ofiarami, raczej paradoksalnie tworzyły we własnej wspólnocie przestrzeń wolności. W spektaklu wykorzystaliśmy tekst modlitwy św. Katarzyny ze Sieny, w którym jest mowa o tym, że Matka Boska musiała zgodzić się na niepokalane poczęcie. Nie zostało jej one uczynione bez konsultacji z nią i wbrew jej woli. Istnienie takich tekstów w kanonie tekstów chrześcijańskich było dla nas zaskoczeniem. Sięgnęliśmy po nie i opowiedzieliśmy historię opętania poza narracją, która wręcz sama się narzucała.

KOPCIŃSKI Czy podobnie było z *Dekalogiem* według scenariusza Kieślowskiego i Piesiewicza? Szukaliście w świetnie znanym filmie i scenariuszu niejednoznaczności?

FARUGA Gdy zestawiam *Matkę Joannę od Aniołów* i *Dekalog*, to w obu spektaklach dostrzegam efekty pokrewnych poszukiwań. Oba teksty nie są deklaratywne, to, co w nich najważniejsze, zostało ukryte między słowami i układa się w niejednoznaczny przekaz literacki. *Dekalog* potraktowaliśmy jako skomplikowany utwór literacki składający się z dziesięciu części, a nie jako dziesięć oddzielnych scenariuszy telewizyjnych.



fot. Marta Ankersztajn

Wojciech Faruga (1981)

reżyser, scenograf, dramaturg. Studiował na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Od sezonu 2020/2021 dyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Za przygotowany w Teatrze Telewizji spektakl *Walentyna* otrzymał Platinum Remi Award na festiwalu WorldFest-Houston w Teksasie. Laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego dla najlepszego reżysera w sezonie 2022/2023, przyznanej przez miesięcznik „Teatr” za reżyserię spektaklu *Dekalog* w Teatrze Narodowym w Warszawie.

zyjnych. Utwór ten zainteresował mnie jako spójna, choć tajemnicza całość. Adaptacja Davita Gabuni pokazuje, jak poszczególne odcinki wchodzą ze sobą w dialog. Świadomie też powtarzamy gest scenarzystów, którzy w 1988 roku zapytali o miejsce *Dekalogu* w ówczesnej rzeczywistości. Ale nie napisaliśmy nowej wersji scenariusza Kieślowskiego i Piesiewicza na dzisiaj, raczej zapytaliśmy, jak tamten utwór ma się do współczesności. Co się w niej zmieniło? *Dekalog* jako miara naszych czasów. Część odcinków okazała się zupełnie nieadekwatna do naszej rzeczywistości, na przykład opowieść o impotencji mężczyzny – jak w naszej wersji mówi jeden z bohaterów: „Dziś to nie jest problem etyczny, tylko medyczny”. Część natomiast nabrała nowych znaczeń. Osią i ramą spektaklu uczyniliśmy historię wojenną z ósmej części *Dekalogu*. Dyrektorzy teatru wątpili w trafność tej decyzji, a jednak parę miesięcy przed rozpoczęciem prób wybuchła wojna w Ukrainie i znowu stanęliśmy twarzą w twarz z realnością walki na froncie i eksterminacji cywilów. W *Dekalogu VIII* padają słowa „okupacja” i „okupant”, które z dnia na dzień przestały być archaiczne. Tocząca się obok wojna sprawiła, że na naszych oczach zmienił się język.

KOPCIŃSKI Czy sądzi Pan, że wojna na Ukrainie zmieniła w jakiś znaczący sposób perspektywę patrzenia na rzeczywistość przez polski teatr?

FARUGA Myślę, że wydarzenia w Ukrainie odebraliśmy emocjonalnie. A przy pracy w teatrze emocje to podstawowe tworzywo spektaklu. Znowu bardzo istotna stała się perspektywa epigenetyczna, zaangażowana w odpowiedź na pytanie, jak trauma drugiej wojny światowej wpływa na trzy pokolenia, jak w nich żyje. Teoria dziedziczenia traumy jest zgodna z naszym rozumieniem *Dekalogu*, który w całości pozostaje opowieścią o rodzicach i dzieciach. Dziesięć przykazań jest dla nas rodzajem dziedzictwa, także tego złego. Pracowaliśmy nad tym spektaklem w pierwszych miesiącach po wybuchu wojny i pamiętam, jak budziła się w nas pamięć czegoś, czego sami nie przeżyliśmy, ale co doskonale rozumiemy i odczuwamy. Zaczęły się w nas otwierać pewne rany, jak choćby ta ukryta w opowieści o tułaczce mojej babci, która z małym dzieckiem na ręku przyjechała w 1939 ze Lwowa do Krakowa. Znałem dobrze tę opowieść, ale wtedy zrozumiałem, czy może przeżyłem ją na nowo, bo ona wydarzyła się wtedy i na moich oczach. Historie z przeszłości determinują nasze postępowanie, choć urodziliśmy się długo po tym, jak się wydarzyły. Myślę, że kolejnym tematem, z którym teatr polski już mierzy się w obliczu tej wojny, jest znowu temat reprezentacji. Sam moment, w którym artysta zdaje sobie sprawę, że tego, co chce przedstawić, przedstawić się nie da, jest dla mnie bardzo ciekawy. Jak każdy moment rozpoznania własnych granic.

KOPCIŃSKI Czy decydują o tym powody etyczne?

FARUGA Stawiamy sobie, a przynajmniej powinniśmy sobie stawiać, pytania o to, co możemy przedstawić, o to, jak możemy mówić o rzeczach nieprzedstawialnych. Kwestia widzialności zaczyna stykać się z etyką. To są bardzo ważne decyzje dzisiaj. Jak przedstawiać wojnę w teatrze, kiedy obok toczy się pewnie najdokładniej dokumentowana wojna w historii ludzkości. Archiwum tej wojny, jakie codziennie się wytwarza poprzez zdjęcia i filmy kręcone telefonami komórkowymi, jest czymś absolutnie bez precedensu. Odwołam się do przykładu z niedawnej pracy. Pamiętam długą dyskusję z Klaudią Hartung-Wójciak, która współpracuje jako dramaturżka przy realizacji *Così fan tutte*. W tej operze, która pozornie jest historią błądzą, pojawia się wojna jako tło wydarzeń. Dwójka bohaterów żegnana przez narzeczone wyjeżdża na wojnę. I dziś nie jest to coś, wobec czego można przejść obojętnie. Wobec realności wojny, a właściwie wojen toczących się obecnie. Nawet ta pozornie mało znacząca scena dziś buduje inne sensy, niesie inne zagrożenia. Trudno zgodzić się – właśnie w perspektywie etycznej – na mówienie o „jakiejś” wojnie czy o „wojnie w ogóle”. To niesie za sobą duże zagrożenie estetyzacji wojny. A to jest już bardzo czerwone światło zagrożenia. Jeden ze znajomych krytyków teatralnych zwierzył mi się, że strasznie nudzą go spektakle o wojnie. Bardzo mnie to zdziwiło. Teatr jest dla mnie przestrzenią ważnych spraw, dyskusji o tym, co się wydarza. A w tej chwili doświadczamy bardzo szczególnego momentu w czasie, gdy wydarzenia zaczynają się zapętląć. Izraelscy politycy używają określeń „ludzkie zwierzęta” odnośnie do terrorystów z Hamasu. Niebezpiecznie blisko tym „ludzkim zwierzętom” do „podludzi”.

KOPCIŃSKI W nieco innym sensie problem reprezentacji powraca w *Dekalogu* jako pytanie: jak przedstawić na scenie scenariusz dziesięciu filmów telewizyjnych?



Dekalog, reż. Wojciech Faruga, Teatr Narodowy w Warszawie (2022)

fot. Natalia Kabanow / Teatr Narodowy w Warszawie

FARUGA Partytura filmowa Kieślowskiego i Piesiewicza napisana jest na kamerę. Fascynująca jest dla mnie lektura didaskaliów scenariuszy filmowych, to daje mi dostęp do bardzo intymnej przestrzeni autorów, przestrzeni tworzenia znaczeń, to trochę tak, jakby wejść im do głowy. W *Dekalogu* widać wyraźnie, jak budując poszczególne obrazy, autorzy próbują budować sensy. Wyszliśmy z założenia, że w teatrze nie będziemy się ścigać z medium filmowym, że trzeba znaleźć rodzaj ekwiwalentu, języka teatralnego, który pozwoli te sensy wyartykułować na scenie. Nie chcieliśmy pracować z medium filmowym w teatrze, ale przetransponować znaki filmowe i język filmowy do rzeczywistości teatralnej.

KOPCIŃSKI Czy właśnie w ten sposób powstał język szczególnej choreografii, który w spektaklu wyraża doświadczenia intymne, czy wręcz niewyraźne?

FARUGA Dla mnie teatr jest – powrócę do tego – przestrzenią próby przedstawienia tego, co niemożliwe do wyrażenia w inny sposób, czy wręcz niewyraźne. Ciało czy ruch właśnie, bo ruch dla mnie ma zawsze znaczenie związane z ciałem, jest kolejnym sposobem ekspresji. Jeżeli pewnych stanów emocjonalnych, napięć, sensów nie daje się wyrazić w słowie, staramy się zrobić to w inny sposób, tu pojawia się miejsce dla ruchu, dla ciała w przestrzeni, które buduje swój własny język i własną ekspresję. Sytuacje takie jak stosunek seksualny czy śmierć są w teatrze zawsze sytuacjami fałszywymi. To taki dziwny moment, w którym wiemy, że to nie jest naprawdę, ale staramy się przymknąć na to oko. Często sięgam w takich scenach po rozwiązania formalne, które budują rodzaj obecności aktora, aktorki, ale zwalniają ich z konieczności udawania, budowania iluzji.

KOPCIŃSKI Nie wszyscy wiedzą, że w *Dekalogu* scenarzyści zaszyfrowali sporo odniesień do swoich osobistych doświadczeń. Czy były one dla Pana ważne?

FARUGA Praca nad *Dekalogiem* w tym gronie była niezwykle ciekawa, bo część obsady spotkała się z Kieślowskim (przy innych produkcjach), pracując, mieliśmy dostęp do pewnego doświadczenia osobistego, intymnego. Zdarzyło się wielokrotnie, że pewne sceny czy wątki rozczytywaliśmy właśnie przez nie. Tu ważnym tematem był jego stosunek do kobiet i to, jak kształtowane są w tym scenariuszu postaci kobiece. Skrajnym przykładem tego jest *Dekalog VII*, gdzie kobiety są od emocji, a zwłaszcza od hysterii, a mężczyźni od chłodnej analizy i wygłaszania mądrych zdań. Jedna z osób obsady w tajemnicy opowiedziała o realnej historii stojącej za jednym z odcinków. Ale jako że to było w tajemnicy, czuję się zobowiązany jej dotrzymać. Jest w tym tekście coś niezwykle osobistego i znowu to otwiera się przy lekturze całości, nie poszczególnych części. Natarczywość pewnych tematów i rozliczeń. Ciągłe zbliżanie się do figury ojca, rozpoznawanie jej w sobie, badanie tego, co w nas zapisane.

KOPCIŃSKI Historię żydowskiej dziewczynki z *Dekalogu VIII*, która miała być ochrzczona przez katolickie małżeństwo, opowiedziała Kieślowskiemu Hanna Krall. Najprawdopodobniej była to jej własna historia. Kieślowski znacznie zmienił jej realia. W filmie niedoszli rodzice chrzestni rezygnują z pomocy dziewczynce ze względu na ryzyko wyspania ludzi należących do podziemnej organizacji, a nie z lęku przed Bogiem, w obecności którego mieliby skłamać na temat dziecka (akt chrztu miał być autentyczny, ale ksiądz nie mógł się dowiedzieć, że dziewczynka jest Żydówką). Po śmierci Kieślowskiego Krall dwa razy wracała do tematu zniekształconej opowieści. Nie kusiło Pana, żeby w teatrze uwzględnić jej wersję wydarzeń?

FARUGA Rozmawialiśmy o tej wersji wielokrotnie. Praca nad sceną spotkania po latach dziewczynki i kobiety, która ją wyprosiła z mieszkania, była zresztą bardzo intensywna. De facto jest ona punktem kulminacji całego spektaklu. Rozumiem sprzeciw Krall, z jej perspektywy ta historia

sięgała głębiej, bo dotykała kwestii sacrum. Natomiast wersja Kieślowskiego i Piesiewicza bardziej odpowiada koncepcji całego *Dekalogu*. Mamy dwie kobiety, których racje są nie do pogodzenia. Nie sposób żadnej z nich uznać za ważniejszą, i właśnie ten rodzaj dynamicznego napięcia wydawał mi się najciekawszy.

KOPCIŃSKI Którą z historii przedstawionych w *Dekalogu* uznaje Pan za konstytutywną dla całego cyklu?

FARUGA Tę z pierwszej części, którą zawsze czytałem jako swoistą parafrazę historii Abrahama i Izaaka.

KOPCIŃSKI Pierwsze przykazanie brzmi: „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną”.

FARUGA W scenariuszu pierwszej części ważny jest dla mnie moment, kiedy bohater próbuje podjąć rozmowę z absolutem poprzez dziwny dialog prowadzony z komputerem, to jedyna taka figura w całym cyklu, w którym o Bogu praktycznie się nie mówi. W moim przekonaniu niezwykle ważna dla rozumienia całości. Mówiąc o Abrahamie i Izaaku, mam na myśli to, co ta historia znaczyła dla Kierkegaarda. Tym, co było konstytutywne dla niego w tej historii, był właśnie bezpośredni kontakt między człowiekiem a Bogiem, bez zapośredniczenia w religii czy jej instytucjach. U Kieślowskiego i Piesiewicza człowiek pozostaje sam ze sobą w tym świecie. Religia też zdaje się nie pomagać, mimo że motywy religijne pojawiają się tu i ówdzie w ramach cyklu. Zaraz po premierze wokół spektaklu pojawiły się kontrowersje, że jest to spektakl, który niszczy *Dekalog*, bo u Kieślowskiego i Piesiewicza centralną kategorią jest Bóg. A tutaj w tym spektaklu Boga nie ma. Tymczasem dla mnie cały *Dekalog* Kieślowskiego i Piesiewicza opowiada o nieobecności Boga w ludzkim świecie. Bóg Ojciec zostawił nam dziesięć przykazań i odszedł. I z tym, co tam jest zapisane, musimy sobie radzić sami.

KOPCIŃSKI Żyjemy w świecie końca religii, ale nie etyki, która jednak podlega różnym przemianom. Pytanie o możliwość uzasadnienia etycznych imperatywów od dawna niepokoi mieszkańców zeświecczonego świata Zachodu. Jeśli Boga nie ma, to wszystko wolno?

FARUGA Tu ciśnie się na usta inny cytat, który zabrzmieć może ironicznie, bo dziś jest już raczej bon motem niż cytatem: niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie. Rozmawialiśmy o niemożliwości przedstawiania. Dla Kanta jej symbolem jest właśnie niebo gwiazdziste. Moja wyobraźnia nie jest w stanie przedstawić wszystkich gwiazd

jednocześnie i oddzielnie, więc upraszcza ten obraz. A prawo moralne? No cóż, moralność pojawia się zawsze wraz z odpowiedzialnością za nasze decyzje. Nie da się żyć, nie podejmując decyzji, więc i z ich konsekwencjami musimy się konfrontować. Jednak nie musi to być zapośredniczone w religii. Dla mnie *Dekalog* Kieślowskiego i Piesiewicza jest dużo bliższy tradycji egzystencjalizmu niż tradycji chrześcijaństwa. Wyraźnie widać to w *Dekalogu X*, który jest oparty na kategorii absurdu i groteski. Mówię o tej upiornej historii oddawania nerki za znaczki. To jest wypowiedź na granicy skrajnego determinizmu. Historia dwójki synów, którzy – mimo że swojego ojca „ani nie znali, ani nieszczególnie lubili” – dokładnie podążają ścieżką jego decyzji. To jest historia o niemożliwości wyjścia ze schematu, z pewnego zapętlenia się, rozgrywana na tle konkretnej scenerii polityczno-społecznej. *Dekalog* był przecież zanurzony w latach osiemdziesiątych, które z jednej strony są latami końcówki PRL-u, a z drugiej czasami, w których katolicyzm nadal jest ważnym składnikiem kulturowym. Kieślowski badał, na ile jest on ważny etycznie przy jednoczesnym zeświecczeniu polskiego społeczeństwa.

KOPCIŃSKI Jednocześnie wprowadzał postać tajemniczego obserwatora ludzkich czynów i budował sceny symboliczne, które mogły wskazywać na Bożą obecność, jak w szkicu o filmie napisał Michał Klinger, teolog prawosławia.

FARUGA Z tej postaci zrezygnowaliśmy. Pytanie, czy ta postać jest Bogiem, czy aniołem – i czy jej doskonała bierność jest obecnością czy jej brakiem. Interpretowanie braku tej postaci w naszej realizacji jako symbolicznego uśmiercenia Boga mówi więcej o osobie, która takie sądy feruje, niż o samym przedstawieniu.

KOPCIŃSKI Odnosi się Pan do recenzji Rafała Węgrzyniaka *Rozbity dekalog*?

FARUGA Tak. W spektaklu w Teatrze Narodowym funkcję niemego świadka przejmują dziewczynka, ze wszystkimi konsekwencjami tego gestu. *Dekalog* nie jest spektaklem, w którym pyta się o istnienie bądź nieistnienie Boga. Pokazujemy ludzi, którzy są na ziemi sami i samotnie, w imię własnej wolności i indywidualności, muszą się mierzyć z dylematami etycznymi.

KOPCIŃSKI Temat wykładu Zofii w ósmej części cyklu brzmi „piekło etyczne”. Jak Pan rozumie to pojęcie?

FARUGA Piekłem etycznym jest imperatyw dokonywania wyboru, za który musimy wziąć odpowiedzialność bez jakiejkolwiek sankcji wyższej. Biblijny Dekalog nie jest zresztą taką formą etyki, która ma odpowiedzieć na wszystkie dylematy człowieka. On wyznacza kierunek, ale nie daje gotowych odpowiedzi. W Starym Testamencie mamy próbę szczegółowego opisu wszystkich aspektów rzeczywistości, z którymi mierzy się wierzący Żyd, i ustanowienia praw, których przestrzeganie pozwoli mu nie grzeszyć. Ale Dekalog do nich nie należy, dlatego jest tak ważny również dla chrześcijan. Zebrane w nim przykazania mają taką funkcję jak idee regulatywne u Kanta. Mamy na przykład przykazanie piąte: „Nie zabijaj”, ale w *Katechizmie Kościoła Katolickiego* dopuszcza się w pewnych specjalnych okolicznościach karę śmierci. Czyli przykazania nie są tym, co zawsze musi być bezwzględnie stoso-

Irytują mnie łatwe podziały i oczywiste definicje. Dla mnie teatr jest przestrzenią, w której można rozmontować wszystkie proste dychotomie, które obecnie narzuca nam debata publiczna, pokazywać niejednoznaczność sytuacji.

Wojciech Faruga

wane, ale może oznaczać pewien kierunek, pewien standard naszego zachowania.

KOPCIŃSKI Powiedział Pan wcześniej, że relacja rodzic – dziecko jest w *Dekalogu* kluczowa. Na gruncie jakiej etyki w świecie bez Boga można dziś powiedzieć, że życie dziecka jest najważniejsze?

FARUGA Zdanie o tym, że nie ma żadnej wartości, dla której można poświęcić życie dziecka, jest w spektaklu próbą znalezienia pewnego nieprzekraczalnego aksjomatu. Znalezienia pewnej prawdy, której nie da się zrelatywizować. To samo zrobił Kant, wymyślając imperatyw kategoryczny, który jest formalny i pewnie w tym sensie jest bardziej skuteczny i bardziej błyskotliwy. Wiele rzeczy jesteśmy w stanie podważać, natomiast śmierć dziecka pozostaje czymś, co jest dla nas niepodważalne. Trudno sobie wyobrazić sytuację, w której jakiegokolwiek dziecko zasługuje na śmierć.

KOPCIŃSKI Narzucającym się kontekstem dla tej problematyki jest wojna na Ukrainie, a ostatnio krwawy konflikt w Gazie. Ale nie jest to jedyny kontekst. Czy przekonanie o bezwzględnej wartości życia dziecka odnosi Pan także do aborcji?

FARUGA Jedna z części *Dekalogu* podejmuje temat aborcji...

KOPCIŃSKI Owszem, część druga.

FARUGA A w części ósmej studentka rekapitułuje ukazany tam problem. Ten temat pojawia się także w części czwartej. Mam jednak poczucie, że scenariusz *Dekalogu* nie opisuje problemu aborcji dzisiaj. Temat aborcji jest tematem z gruntu ontologicznym. Od którego momentu ciąży mówimy o bycie ludzkim, o człowieku?

KOPCIŃSKI To pytanie przez długie lata wracało w debacie na temat aborcji w Polsce, ale dziś już się go nie zadaje. Zastąpiło go pytanie o prawo kobiet do aborcji. Nastąpiło przemieszczenie punktu sporu.

FARUGA Temat aborcji to najbardziej antagonizujący problem w całej historii wolnej Polski po 1989 roku. Mam poczucie, że w stosunku do lat osiemdziesiątych mamy w tej dyskusji do czynienia jednak z pewnym regresem. U Kiesłowskiego widzimy przecież kobietę w sytuacji wyboru. Są różne przesłanki, ale w centrum jest kobieta podejmująca decyzję. Dzisiaj natomiast nie rozmawiamy o wyborze, tylko o prawie do wyboru.

W naszym *Dekalogu* studenci analizują przypadki etyczne, wcielając się w poszczególne postaci. Ostatnim etapem takiego eksperymentu jest sprawdzenie, czy wspólnota, która wytworzyła się na tych wykładach, jest w stanie zabić człowieka.

Wojciech Faruga

KOPCIŃSKI Owszem, ale czy problem ontologiczny przestał przez to istnieć?

FARUGA Ontologią zajmuje się filozofia. A my mamy tu do czynienia z podejściem prawnym czy medycznym. Tu zamiast problemu ontologicznego mamy problem definicyjny. Który w tym przypadku zaczyna być absurdalny, gdyż zaczynamy definiować życie i śmierć, i to w ramach pewnego konkretnego dyskursu. W pewnym momencie zmienia się definicja śmierci, z ustania pracy serca na śmierć mózgu, co miało m.in. usprawnić procedury związane z przeszczepem organów. Nie jestem kobietą, więc mam słuszne opory dotyczące wypowiadania się na temat aborcji. Natomiast zawsze widzę to jako paradoks: podstawowym dogmatem chrześcijaństwa jest wolna wola człowieka, a wprowadzając zakaz aborcji, odbiera się właśnie to prawo wyboru.

KOPCIŃSKI Paradoksalnie tematem, który w Pańskim spektaklu o wiele bardziej angażuje widzów, jest kara śmierci, w latach osiemdziesiątych jeszcze stosowana, ale obecnie zakazana. Pan tymczasem przedstawia scenę kary śmierci tak, jakbyśmy nadal zabijali ludzi w majestacie prawa. Dlaczego?

FARUGA W całym naszym *Dekalogu*, przy użyciu pewnych technik teatralnych, studenci analizują przypadki etyczne, wcielając się w poszczególne postaci. Ostatnim etapem takiego eksperymentu jest sprawdzenie, czy wspólnota, która wytworzyła się na tych wykładach, jest w stanie zabić człowieka. Czy osoby, które przyszły tutaj rozważać dylematy etyczne i je rozgrywać, są jako wspólnota zdolne do agresji? Początkowo nosiliśmy się z zamiarem zrekonstruowania na scenie egzekucji. Ale gdy zaczęliśmy rozmowę na temat figury kata, który zasłania twarz i jest tylko reprezentacją władzy, zdecydowaliśmy się zmusić wspólnotę do mordu własnymi rękami. Zmusić ją do wyjścia z komfortowej sytuacji, w której kat robi to za nią. Ta scena w naszej wewnętrznej nomenklaturze nazwana jest „sceną zaganiania”, w nawiązaniu do sfory jamników, która tak długo biega za dzikiem, aż go zagoni na śmierć.

KOPCIŃSKI Mamy więc do czynienia z pewnym eksperymentem psychologicznym. W ogóle w teatralnym *Dekalogu* psychologia odgrywa ważną rolę. Tymczasem nie idzie ona w parze z etyką, często zwalnia nas z odpowiedzialności za dokonane czyny. Jak Pan postrzega ten dylemat?

FARUGA Owszem, w obrębie psychologii możliwe jest znalezienie usprawiedliwienia lub przynajmniej zrozumienia dla wszystkich naszych działań. Istnieje nawet przekonanie, że być może w ogóle nikt z nas nie powinien być indywidualnie sądzony, bo wszystko, co robimy, jest pewną częścią systemu. Problem w tym, że w ten sposób odbiera nam się odpowiedzialność za nasze działania. Tymczasem *Dekalog* to opowieść o konieczności wyboru. Ale człowiek etyczny nie przestaje być człowiekiem psychologicznym, przeciwnie, doświadcza wielu emocji. Inna rzecz, że nie rozmawiamy tu o psychologii codziennej, tylko dotykamy jakichś ekstremów. Ale nawet wtedy, gdy ojciec traci dziecko, w spektaklu nie próbujemy zrekonstruować stanu jego psychiki, tylko obserwujemy rodzącą się w nim świadomość śmierci.

KOPCIŃSKI Ostatecznie więc w nowym *Dekalogu* dominuje perspektywa filozoficzna. Dziękuję Panu za rozmowę. ■