

Głodne ego

„Zaintrygowała mnie wspólnota kobieca, ale i opętanie jako wyrwanie się z norm i porządku. Ten spektakl w dużym stopniu jest o wolności” – mówi **Wojciech Faruga**, reżyser *Matki Joanny od Aniołów* w Teatrze Narodowym w Warszawie, w rozmowie z Katarzyną Flader-Rzeszowską.

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA W zeszłym sezonie w Warszawie miały odbyć się trzy premiery na podstawie *Matki Joanny od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza. Doszło do dwóch – Jana Klaty i Agnieszki Błońskiej. We wrześniu, po lockdownie, miała premierę Pana inscenizacja. Skąd wybór akurat tego opowiadania?

WOJCIECH FARUGA O tym tekście myślałem już cztery lata temu. Od mojego debiutu upłynęło osiem lat. Nie jest to może bardzo długi staż, ale jest to moment, kiedy zaczyna się szukać nowych przestrzeni i ma się świadomość, że pierwszy język i pierwszy zapal już się wyczerpały. Uruchomił mnie między innymi język Iwaszkiewicza i jego sposób opowiadania, gdzie „prawda wydarza się w zakryciu” – sensory konstruuje się poprzez to, co niewypowiedziane. Na początku był więc Iwaszkiewicz i opętanie zakonnic, zmierzenie się z ważnym toposem kultury europejskiej. Chciałem robić ten spektakl tuż przed Czarnym Protestem, byłem już w rozmowach w teatrze w Bielsku-Białej, ale próby do spektaklu zostały odwołane cztery dni przed ich rozpoczęciem. To był styczeń, a wiosną zaczęły się protesty. Pomyślałem wtedy, że to była dobra intuicja, by zabrać się za *Matkę Joannę*. Moja premiera w Teatrze Narodowym miała być rzeczywiście ostatnią z trzech zapowiedzianych realizacji warszawskich. Nie widziałem ani jednej, bo miałem poczucie, że do niczego nie jest mi to potrzebne, a może być rodzajem obciążenia. Chciałem być konsekwentny wobec tego, co miałem w głowie. Oczywiście czytałem recenzje i teksty wokół tamtych spektakli. Wiedziałem, że nie chcę iść za antyklerykalną interpretacją. Myślenie o tym tekście jako o ujarzmieniu ciała kobiety przez Kościół katolicki jest spłaszczające wobec intencji autora, jeśli nie sprzeczne z nimi. U Iwaszkiewicza jest cytat z piosenki – nie ma jej w naszym spektaklu, bo wydawała nam się zbyt infantylna – mówiący o tym, że nie chcąc mieć męża, który będzie bił, kobieta zamyka się w klasztorze. Ta piosenka stała się dla nas sposobem myślenia, redefiniowania klasztoru, który dziś odbierany jest inaczej niż wtedy.

FLADER-RZESZOWSKA Zmienił Pan język, ale pozostał wierny tematowi kobiet. W tym wypadku – kobiet, które miały doświadczenia mistyczne.

FARUGA Tak. Zainteresowaliśmy się figurami mistyczek, łącznie dwoma okresami, kiedy ta kobieca mistyka, będąca ewenementem kultury europejskiej – mistykami są głównie mężczyźni – rozwijała się w średniowieczu i baroku, okresie, w którym rozgrywa się akcja Iwaszkiewicza. Sięgnęliśmy do książki *Ekstazy kobiece* Jeana-Noëla Vuarneta. To, co się wyłaniało z tych portretów, to fakt, że droga mistyczki była drogą – może to radykalne określenie – wolnomyślicielki. Status mistyczki dawał kobietom możliwość pisania. Kobieta, nawet jeśli umiała pisać, nie mogła stać się pisarką. Na przykład Hildegarda z Bingen jest jedną z niewielu do dzisiaj rozpoznawalnych, niedwudziestowiecznych kompozytorek. Więc zaintrygowała mnie wspólnota kobieca, ale i opętanie jako wyrwanie się z norm i porządku. I ten spektakl w dużym stopniu też o tym jest – o wolności. O dążeniu do wolności. Stanie się świętą jest zrównaniem się statusem z mężczyzną. *Matka Joanna* to tekst głęboko wolnościowy i równościowy. Relacja Suryna i Joanny to relacja dwójki równych sobie osób, ale to Joanna jest silniejsza i zjada Suryna. To były sensory, które odnajdowaliśmy w Iwaszkiewiczu i które pozwalały nam powiedzieć coś swojego, a nie powtarzać klisze i robić publicystykę. Ważnym odkryciem był rejestr osobisty tego tekstu. Iwaszkiewicz w relacji Suryna i Joanny oddał swoją osobistą historię zmagania się z chorobą psychiczną żony i całą niemożliwość ich relacji.

FLADER-RZESZOWSKA Oglądając spektakl, miałam poczucie, że jest on przede wszystkim o złu, które tkwi w nas i dzieje się między nami.

FARUGA U podstaw tekstu leży to, co wypowiedziane jest u Cadyka. To kwestie osnute na gnozie i nie bez kozery przywołany jest *Sefer ha-zohar*, czy manichejczycy. Tekst, który pisze Iwaszkiewicz w *Stawisku* w łunie palącego się getta, jest o tym, że zło jest podstawowym stanem świata. Ale tego nie jest w stanie zaakceptować Suryn. On stara się ocalić wizję dobra w człowieku i dobra w świecie. Joanna jest w stanie zaakceptować świat taki, jaki jej się widzi, czyli jako chaotyczny, nieprzewidywalny, okrutny. To jest tekst głęboko nietzscheański. Iwaszkiewicz pokazuje, kto w tym świecie jest w stanie przetrwać i zwyciężyć, a kto nie. Na poziomie analizy tekstu bardzo mocno zajmowaliśmy się motywami, które Iwaszkiewicz dodaje do znanej historii z Loudun. A co



Wojciech Faruga (1981)

reżyser, scenograf, dramaturg, studiował na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i w Instytucie Filozofii UW. Za spektakl *Walentyna* otrzymał Platinum Remi Award na festiwalu World-Fest-Houston w Teksasie. Od sezonu 2020/2021 objął dykcję Teatru Polskiego w Bydgoszczy.

dodaje? Postaci parobków i ich relację, która jest tajemniczym wątkiem pobocznym rozbudowanym nadmiernie w strukturze opowiadania, oraz postać Cadyka. Uznaje się, że scena z nim jest kluczowa, a rzadko mówi się, że to wykład gnozy. Cadyk konfrontuje Suryna z tym, co ksiądz najbardziej wypiera – że zło jest w nim. Znając biografię Iwaszkiewicza, jego homoseksualizm, wątek dwóch chłopców-parobków, którzy cały czas śpią razem, należy interpretować to homoseksualnie. Trzeba jeszcze uwzględnić fakt, że historie Juraja i Suryna są podobne. Obydwaj wyrastają z rodziny, w której jest bardzo silny, przemocowy ojciec. Jeden i drugi doświadczył przemocy w dzieciństwie i mierzy się z tym, że jest synem własnego ojca. Juraj mówi nawet, że myśli o tym, by ojca zabić. Suryn w podsłuchiowanych rozmowach parobków cofa się do dzieciństwa i słyszy swoje myśli. Całe jego życie jest uciekaniem od przemocy – od zła, które jest także w nim. Tak naprawdę ostatnia scena zabicia parobków jest moim zdaniem świadomym, ale wypełnieniem tego, co nazywamy dziś epigenetyką – dziedziczeniem traumy. Jesteśmy z Karolem Pocheciem z tego samego rocznika. I kiedy patrzymy w lustro, od jakiegoś czasu widzimy wizerunek naszego ojca. Nie jestem w stanie przestać o tym myśleć. Mierzę się z tym, i myślę, że z tym mierzył się

Suryn, i ze strachem przed tym, że mógłby stać się kimś takim samym jak jego ojciec, przed którym całe życie uciekał.

FLADER-RZESZOWSKA Czyli drzemie w nas ukryte zło, od którego nie możemy się uwolnić. Ale czy w Pana wizji jest miejsce na zło przychodzące z zewnątrz?

FARUGA Myślę, że trzeba obejrzeć spektakl.

FLADER-RZESZOWSKA Obejrzałam.

FARUGA Wiem. Nie chciałbym teraz narzucać interpretacji. Wydaje mi się, że wszystko jest w tym spektaklu.

FLADER-RZESZOWSKA Dla mnie mamy tu do czynienia nie ze złem demonicznym, lecz ze złem ludzkim, którego najpełniejszym ucieleśnieniem jest Wołodkowicz.

FARUGA A jednocześnie jest pierwszym, który klęczy przed matką Joanną.

FLADER-RZESZOWSKA Jest sprawnym graczem. Powiedział Pan, że matka Joanna rozumie reguły świata. Ojciec narzucił jej życie klasztorne, więc ona teraz chce się wybić na świętość – albo być opętana, być kimś, rozbić schematy. Kiedy to osiąga, wie, że wygrała, ale nie, że doznała mistycznego oświecenia.

FARUGA Tak, oczywiście. Finał spektaklu jest z założenia ironiczny. Wykorzystuje pewien rodzaj kliszy. Joanna jest z jednej strony postacią bardzo wysoką, a z drugiej jest w niej pewien element próżności i pychy. Nie sposób jej zrozumieć bez sięgnięcia do mitu o Sophii. Dla mnie najciekawsze jest to, że mistyczkom towarzyszy ambiwalencja. Gdybyśmy mieli powiedzieć, kto był protoplastką tej postaci, to oczywiście Katarzyna ze Sieny, głównie ze względu na to, że przyznawała się, że nie wie, czy jej objawienie pochodzi od szatana, czy od Boga. W kulturze europejskiej oznaki świętości i opętania są zbliżone. Wiemy, że mówienie językami może być darem Ducha Świętego, ale też symptomem opętania. Dlatego wprowadzamy *Ojciec nasz* po aramejsku. Ta ambiwalencja jest dla nas zasadnicza. W poprzedzającej finał scenie widzimy Małgorzatę Kożuchowską jako szatana z pomalowanymi ustami, całującego Suryna. Można myśleć, że tak jak u Iwaszkiewicza, przekazała Surynowi szatana, a może jednak nie? Jak łatwo można przejść od opętania do wyniesienia na ołtarze.

FLADER-RZESZOWSKA Może nie była opętana?

FARUGA No właśnie, może nie... nam zależało, żeby nie relatywizować opętania, by nie myśleć o nim jak o nerwicy seksualnej czy chorobie psychicznej – tylko by przyjrzeć się opętaniu. Mamy scenę, kiedy widzimy płacz czarnymi łzami. To jest zrobione jeden do jednego. Czy ktoś to zinterpretuje jako inscenizację matki Joanny, czy jako rodzaj cudu, nadprzyrodzoność, to pytanie otwarte. Nie odmawiamy matce Joannie prawa do opętania. Jest scena, kiedy Edyta Olszówka odgrywa rodzaj klisz związanych z opętaniem. Ona jest wprowadzona celowo, by powiedzieć – w tę grę nie gramy. Najtrudniejsze w tym spektaklu jest dialogowanie z obrazem kobiety, który jest w filmie. U Kawalero-

wicza mamy do czynienia z bezrefleksyjnym przedstawianiem kobiety histeryczki. Ważne wydawało mi się też, by teatr nie stał się miejscem reprodukcji przemocy wobec kobiet. Scena egzorcyzmów była dla nas najtrudniejsza do zrealizowania. Nie tyle teatralnie, ile intelektualnie. Przyszedł nam z pomocą sam Iwaszkiewicz, który pisał, że matka Joanna zaczyna w którymś momencie tańczyć i jej szpetna figura zaczyna być piękna. Nie udało się zrealizować pierwotnego projektu scenografii – na scenie miał być piasek, ale to nie jest możliwe ze względu na wysokość sceny przy Wierzbowej i bliskość bardzo drogiej aparatury oświetleniowej. W centrum tej scenografii miał być narysowany na piasku labirynt, który nawiązywałby do labiryntów modlitewnych w katedrach gotyckich. Autentyczny zachowany labirynt jest w katedrze w Chartres. W średniowiecznym chrześcijaństwie, które było bardzo mistyczne, można było w nich tańczyć. Taniec był formą modlitwy.

FLADER-RZESZOWSKA Są nawet wizerunki tańczącego Jezusa.

Małgorzata Kozuchowska zwracała mocno uwagę, by dodawać Joannie pychę i inne elementy ludzkiej niedoskonałości, przez co zakonnica nie staje się duchową istotą wyższego rzędu, ale ma potrzebę znaczenia więcej. To rodzaj ego, które ciągle głodne jest spełnienia i nigdy nie jest w pełni zaspokojone.

Wojciech Faruga

FARUGA Tak. Później uznano, że taniec to bezecność, zniszczono labirynty, bardzo skodyfikowano modlitwę. Chrześcijaństwo straciło swój indywidualny, mistyczny charakter, a gwoździem do trumny była reformacja. Nasz egzorcyzm zaczyna się z tańca Joanny. Zależało nam, by pokazać męczyznę w hysterii i w amoku, oraz kobietę, która jest opanowana. Może tego do końca nie widać, ale wiele godzin przegadaliśmy, aby do tego dojść.

FLADER-RZESZOWSKA W Pana spektaklu bardzo ważną postacią jest także siostra Małgorzata – odwrotność Joanny, jej zaprzeczenie.

FARUGA Tak, ona zmierza do fatalnego końca – porzucenia. Szukaliśmy relacji Małgorzaty i Chrzyszczewskiego, nie chcieliśmy, by była ona nazbyt schematyczna, by Małgorzata stała się postacią doświadczającą tylko przemocy. W scenach w karczmie niemiłosiernie do tego ciągnie. Nieznośna była scena, w której Wołodkowicz seksualizuje opętanie zakonnicy, a Małgorzata jest tego świadkiem. Seksualizacja i fetysyzacja jest rodzajem radzenia sobie z czymś, co dla nas jest niepojęte. Łatwiej powiedzieć, jak mówił ksiądz Brym, że tym zakonnicom bardzo się chciało, niż otworzyć się i uznać, że takie doświadczenie istnieje. Małgorzata zmyślnie więc odbija piłeczkę i mówi, że „jeśli Panowie lubią rozbieranki, to my chętnie popatrzymy”. Jedno zdanie wypowiedziane przez Małgorzatę potrafi zmienić wymowę całej sceny. Gdybyśmy nie

dali jej możliwości tej odpowiedzi, to znowu mielibyśmy do czynienia z kobietą, która jest ofiarą opresji społeczeństwa.

FLADER-RZESZOWSKA Małgorzata w dialogach często wypowiada teksty poezji barokowej, na przykład sprosne wiersze Jana Andrzeja Morsztyna *Paszport kurwom z Zamościa, Świerzbijącej czy Nagrobek kurwie*. To wiersze, przy których nawet współczesny widz może się czerwienić...

FARUGA O to chodzi.

FLADER-RZESZOWSKA ...które są w kontrze do mowy mistycznej Katarzyny z Sieny. Czy gdzieś w tym połączeniu sprośności i wzniosłości ukrywa się prawdziwe życie?

FARUGA Podjęliśmy dość ryzykowną decyzję, że w jakimś stopniu pozostajemy w epoce. Kostiumy Konrada Parola nie są barokowe, natomiast mają pewne elementy mody barokowej. Ciekawe w baroku są właśnie skoki, rozchwiania, mamy do czynienia i z mistyką, i z wulgarnością na najwyższym poziomie. Prawda wydarza się właśnie w zestawieniu tego, co najniższe, z tym, co najwyższe. Tekst Iwaszkiewicza i film są oparte na napięciu między sacrum a profanum. Ciężko byłoby wyciągnąć profanum, traktując karczmę bardzo realistycznie. Nic by z tego nie zostało. Zaczęliśmy szukać na poziomie języka. Zaskakująca była dosadność tych tekstów. O Małgorzacie myśleliśmy jako o postaci, która jest tricksterem, która rozsadza. Podobnie robi Joanna – one obie transgresują wszystkie granice, które się wokół nich pojawiają. Małgorzata porusza się w poprzek. Punktem wyjścia do tej postaci była figura jurodiwego. W jej czystości, która jest szczerością i otwartością na świat – także na seksualność – widzieliśmy brak poczucia granic i wstydu.

FLADER-RZESZOWSKA Na przykład załatwia potrzeby fizjologiczne za belką, nie zastanawiając się, niczym dziecko, że inni na nią patrzą.

FARUGA Tak, właśnie. Porzucenie przez Chrzyszczewskiego daje jej wstyd, on zaraża ją wstydem. Małgorzata wychowana w klasztorze, poza wszystkimi normami, była czysta. Mówi teksty sprośne z całym podnieceniem tej sytuacji, ale trochę poza wpływem super ego. Dopiero na końcu pojawia się wstyd. Punktem wyjścia była scena z Pisma Świętego, gdzie między Adamem i Ewą rodzi się wstyd.

FLADER-RZESZOWSKA Scenografia tego spektaklu sugeruje, że mamy do czynienia z jakimś przesileniem świata, katastrofą. Biały plafon przypominający słońce czy księżyc nie daje już pełnego, ciepłego światła, raczej sprawia wrażenie wyczerpującego się, nadpalone belki są znakiem tragedii, która wydarzyła się w miasteczku (spalenie księdza Garnca na stosie), ale i uruchamiają współczesne skojarzenia – mnie narzucają obraz spalonej katedry Notre Dame – pewnego symbolu naszej epoki.

FARUGA I bardzo słusznie Pani zauważa. Notre Dame jest elementem pewnego spalonego porządku. Z jednej strony wszyscy chcieliśmy ratować Notre Dame, ale z drugiej strony mieliśmy poczucie pewnej symboliczności tego wydarzenia. Na projektach scenografii są odniesienia do stosu Konwickiego, ale i do spalonej Notre Dame. Wchodzimy



Fot. Magda Hueckel / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

Matka Joanna od Aniołów, reż. Wojciech Faruga, Teatr Narodowy w Warszawie (2020)

w sytuację, gdzie ksiądz katolicki został spalony na stosie. Łatwo oswajamy tę sytuację. A przecież normalnie w Europie raczej paliło się kobiety, a już palenie księży katolickich było ewenementem. Mamy do czynienia ze światem, który wyszedł z formy. Pierwsza scena ze spektaklu roboczo nazywała się „pożarem świata”.

FLADER-RZESZOWSKA Miał towarzyszyć jej dym...

FARUGA Tak. Ze względu na sytuację pandemiczną musieliśmy z tego zrezygnować. Ale jest to świat po jakiejś katastrofie. To jest opowieść o tym, że świat się zeruje i gra zaczyna się od nowa. Suryn wchodzi w buty Garnca. Rozpoczyna się taka sama historia. Przybył już jeden ksiądz i skończył na stosie. Teraz przyjeżdża kolejny i wydarza się z nim coś podobnego.

FLADER-RZESZOWSKA Znaczące jest, że w świat po katastrofie nie wprowadza Pan żadnych symboli religijnych. Dlaczego?

FARUGA Też celowo. Jednym ze znaków opętania jest szarganie świętości. W filmie są sceny plucia na krucyfiks. Powtarzanie takiego gestu nie było nam do niczego potrzebne. Zwłaszcza dzisiaj. Ważniejsza była uniwersalność tej historii. Biały plafon to było i światło księżyca, symbol kobiety, i rozeta z Notre Dame. W katedrze w Paryżu też niewiele zostało już symboli religijnych. O tym też jest ten spektakl. O próbie osiągnięcia duchowości poza religią. Droga Suryna i Joanny to droga ludzi szukających poza religią. Mistycyzm jest niebezpieczny dla chrześcijaństwa, bo właśnie jest drogą indywidualną. Każdy mistyk jest trochę wyjęty spod praw rzeczywistości, także religijnej, i spod praw Kościoła.

FLADER-RZESZOWSKA Nie uniknie Pan porównania z inscenizacją Jana Klaty. Zupełnie inaczej rozegrał Pan scenę modlitwy *Ojcze nasz*. U Klaty Suryn Bieleni próbuje zarazić wszystkich wspólnym śpiewem,

Pan przenosi tę modlitwę do sfery prywatnej. Nie ma już wspólnoty, zostaje tylko droga indywidualnego rozwoju duchowego?

FARUGA Droga mistyka jest zawsze drogą do środka, w sobie rozpoznajemy świat, Boga. U Iwaszkiewicza egzorcyzmy odbywają się na strychu, w przestrzeni prywatnej. Z drugiej strony w chrześcijaństwie europejskim figury jurodiwych, pustelników tracą na znaczeniu. W XX wieku ilość tego typu postaci jest bardzo mała.

FLADER-RZESZOWSKA Modlitwa *Ojcze nasz* wypowiedana jest w języku, w którym odmawiał ją Jezus. Wraca Pan do samego początku.

FARUGA Tak, oczywiście. To powrót do chrześcijaństwa wielkich ojców Kościoła, otwartego na doświadczenie mistyczne. To jest czas mocno naznaczony przez neoplatonizm. Ten tekst to ma. Przecież w centrum stawia siłę kosmiczną – miłość. Finał spektaklu nazwaliśmy roboczo „sen nocy letniej”. Mamy tam trzy oblicza miłości: miłość niemożliwą, miłość, która jest skazana na porażkę, i miłość taką, która się jeszcze nie wydarzyła, w stanie zakochania – to para parobków. Jeśli pójdziemy za gnostycyzmem, że świat jest rozpadem, to może tylko miłość może się mu przeciwstawić.

FLADER-RZESZOWSKA Ale czy jest w nim miłość? Poczucie niekochania determinuje matkę Joannę i Suryna. Ich dobijanie się do Boga jest może reakcją na jego milczenie, poczucie osamotnienia i niekochania.

FARUGA Różne są klucze czytania Iwaszkiewicza, także psychoanalityczny. Suryn, kiedy matka opuściła go po śmierci ojca i wstąpiła do klasztoru, miał widzenie Matki Boskiej, która powiedziała: „Ja ci teraz będę matką”. Rzeczywiście religia staje się rodzajem resentymentu. Suryn tęskni za matką, ma niezwykle stosunek do kobiet. Do Cadyka

mówi: „Jak te kobiety się męczą”. Pokazuje katolicki obraz kobiety, ale bliższy bogini, Matce Boskiej, niż wizji Tomasza z Akwinu, dla którego kobieta jest najbardziej niedoskonałym z bytów.

Wracając do Pani pytania, rzeczywiście jest tam cały czas jakaś niemożliwość związku Joanny i Suryna. Z poziomu psychoanalitycznego on chciałby ją traktować jako matkę, wkłada ją w swoje wyobrażenie kobiety, a nie jest gotowy otworzyć się na to, kim ona rzeczywiście jest. O Joannie wiemy wbrew pozorom mniej. Mówi ona takie piękne zdanie: „Ja nie pamiętam nic”. Ona całe życie jest w klasztorze.

FLADER-RZESZOWSKA Czy matka Joanna potrafi kochać?

FARUGA Moim zdaniem nie. Tak bardzo skoncentrowana jest na sobie, że nie jest w stanie kochać. W relacji Suryn – Joanna wszystko koncentruje się wokół matki Joanny, i przez to ta relacja staje się niemożliwa. Oni wbrew pozorom nie widzą się nawzajem. Małgorzata Kozuchowska zwracała mocno uwagę, by dodawać Joannie pychę i inne elementy ludzkiej niedoskonałości, przez co zakonnica nie staje się duchową istotą wyższego rzędu, ale ma potrzebę znaczenia więcej. To rodzaj ego, które ciągle głodne jest spełnienia i nigdy nie jest w pełni zaspokojone.

FLADER-RZESZOWSKA Spektakl jest bardzo precyzyjnie zakomponowany pod względem choreograficznym. Scena biczowania, rozegrana u Pana jako wzajemne policzkowanie się Suryna i Joanny, w swojej precyzji choreograficznej i tempie niemal boli widza.

FARUGA Jestem bardzo dumny z tego ruchu, który w tym spektaklu jest wyjątkowo trudną materią. Baliśmy się wejść z choreografią na małą scenę Teatru Narodowego, bo wydaje się czasem, że choreograf we współczesnym teatrze jest jakimś widzimisię, odklejonym od rzeczywistości spektaklu. Krystian Łysoń jest z zawodu aktorem, ruch wynika u niego z sytuacji aktorskiej, ze zrozumienia postaci, nie jest narzuconą formą. Pamiętam, że początek był chropawy, nie było wiadomo, jak się państwo dogadają i czy w ogóle. Potem aktorzy mu zaufali i weszli w jego propozycje. Gośka Kozuchowska wykonała jakąś niebywałą pracę ruchową. Ona ma tu wiele bardzo trudnych zadań dla zawodowej tancerki. Z wielkim poświęceniem i pokorą przychodziła i kolejne godziny ćwiczyła na przykład z siekierą. Natomiast wracając do sceny biczowania, wiele osób powiedziało, że jest za długa, ale dla nas to była scena, w której dowiadujemy się o Joannie i Surynie czegoś poza tym, co oni chcieliby nam pokazać. Mamy kontakt z nimi w ich samotności, w ich szaleństwie, w ich pasji, namiętności. To nie jest scena, która może trwać przyjemny dla widza odcinek czasu. Oni jako postaci poddają się nieprzyjemnym procedurom, więc ta scena musi męczyć.

FLADER-RZESZOWSKA Matka Joanna żyje już swoim scenicznym życiem, a nad czym będzie Pan pracował teraz? Wiem, że ma Pan kilka zaczętych projektów. *Katyń. Teoria barw*, *Bieguni* Olgi Tokarczuk.

FARUGA Teraz kończę taki projekt 1970, który odbywa się w budynku, w którym rozmawiamy – w Teatrze Ochoty. Z inicjatywy Katarzyny Gawkowskiej i Joanny Nawrockiej powstał pomysł, by w ramach jubileuszu sceny – pięćdziesięciolecia – spotkać dwa ogniska: Teatru Ochoty i Machulskich. Po dziesięć młodych ludzi z obu ognisk wspólnie zastanawia się nad latami siedemdziesiątymi. Chcemy stworzyć spektakl edukacyjny, a nie tylko benefisowy. Zaczęliśmy analizować różne życio-

rysy, które przecinają się w roku 1970. W Teatrze Śląskim robię *Katyń. Teorię barw* Julii Holewińskiej, który w formie internetowego weblera mówi o patrzeniu na Katyń przez pryzmat teorii barw Czapskiego, opowiada o barwach zagłady. Mieliśmy zaplanowane zaawansowane czytanie performatywne *Biegunów* Tokarczuk we Writers' House of Georgia, ale do dziś nie wiadomo, czy to się wydarzy i w jakiej formie. Sytuacja epidemii jest dynamiczna. Od grudnia w Teatrze Słowackiego zaczynam próby do tekstu Magdy Fertacz. W tej opowieści są dwie płaszczyzny: metaforyczna, czyli baśnie z tysiąca i jednej nocy – tytuł jest zresztą *Jedna z tysiąca nocy* – a druga płaszczyzna to rewolucja irańska, kiedy normalny świat w ciągu miesięcy zmienia się nie do poznania. To, co się tam wydarzyło, jest wstrząsające. Punktem wyjścia opowieści jest sławny wywiad Oriany Fallaci z Chomeinim, w którym ona zdejmuje chustkę, on kończy rozmowę, ona błaga, żeby kontynuował i zostaje poinformowana, że może jutro. Musi spędzić jedną noc w Teheranie. Spektakl jest zapisem tej jednej nocy Fallaci.

FLADER-RZESZOWSKA Czyli w kolejnych projektach w centrum będzie znowu kobieta.

FARUGA No tak, pewnie. Ale będzie też Chomeini. W zeszłym roku zrobiłem w Tbilisi *Dekalog*. Przyszły rok będzie Rokiem Kiesłowskiego, może wróć do niego i zrobię *Podwójne życie Weroniki*?

FLADER-RZESZOWSKA A jak pandemia wpływa na festiwal „Korczak”, którego jest Pan dyrektorem artystycznym?

FARUGA Musieliśmy podjąć dramatyczną decyzję, że nie realizujemy festiwalu w formie stacjonarnej. „Korczak” był w 80% skierowany do widowni szkolnej. Jesteśmy po konsultacjach z Biurem Edukacji Miasta Stołecznego Warszawy i wieloma nauczycielami i wypracowaliśmy taką formułę, że spektakle warszawskie w ramach reżimu będzie można oglądać, natomiast wszystkie przedstawienia będziemy przygotowywać do sieci – będą streamingi profesjonalne na wiele kamer do oglądania w czasie rzeczywistym. Chcemy uciec od tego, czego wszyscy mamy już dosyć – od nagrań spektakli, a z drugiej strony będzie to szansa na profesjonalną dokumentację spektakli, zwłaszcza dla teatrów lalkowych, które rzadko mogą pozwolić sobie na taką rejestrację. Dzięki tego-rocznemu charakterowi festiwalu dotrzemy też do wszystkich części Polski. Powiedzmy sobie szczerze, że wcześniej docieraliśmy głównie do Warszawy i w jakimś stopniu do województwa mazowieckiego. Zostanie coś, co będzie służyło edukacji i naukowcom.

FLADER-RZESZOWSKA Nie jest Pan entuzjastą udostępniania spektakli w sieci.

FARUGA Na poziomie energetycznym oglądanie spektaklu na żywo to zupełnie coś innego niż za pomocą kamery. Przewijanie, zatrzymywanie – to rozbija odbiór. Dziwi mnie, że nie rozwija się tak mocno, jakby mogła, cała rzeczywistość słuchowiskowa. Przy ekranach zawsze mamy do czynienia z wykluczeniem technologicznym, radio jest dużo bardziej demokratycznym medium. Zamiana spektaklu na słuchowisko często nie jest problemem. Daje twórcom możliwość zarobienia. Mamy dużo spektakli archiwalnych, które mogłyby z powodzeniem zostać wznowione w radiu. Może jednak pójdziemy i w tę stronę. ■

Warszawa, 25 września 2020