

Z prof. dr hab Krystyną Duniec o odpowiedzialności rozmawia Wiktor Rubin

WR: Może zacznę od opowiedzenia o zdarzeniu, którego dzisiaj byłem świadkiem. W szpitalu na sali z moim synem leżał chłopiec. Towarzyszył mu ojciec. Byli tam od pięciu dni. W międzyczasie chłopiec miał operację i nadszedł czas, kiedy można go było umyć. Tata z jakiś powodów nie chciał tego zrobić. Pielęgniarki zaoferowały pomoc. Chłopiec ewidentnie nie chciał, żeby one go myły i dotykały, ale ojciec się na to zgodził. Zaczęły go myć. Były przy tym asertywne, tak jak są uczone pielęgniarki, że to nie ma być takie milusińskie, tylko konkretne i profesjonalne. Ich profesjonalizm był nieempatyczny. Nie wyczuły, że chłopiec tego nie chce. Obserwowałem to siedząc na łóżku obok i miałem dylemat, czy wkroczyć w tę sytuację, czy nie. Nie zareagowałem... Po chwili pielęgniarki ewidentnie orientują się, że coś jest nie tak, ale nie dają temu dostatecznej wiary. Myją go dalej, coraz bardziej profesjonalne i wygadują coraz większe głupoty. A że śnieg pada, a czy masz kolegów, a jakich masz kolegów... Chłopiec ma 12 lat, a one mówią do niego jak do pięciolatka. Ewidentnie ta komunikacja się rozjeżdża. Za chwilę pada pytanie, czy części intymne też. Chłopiec mówi: „Nie, może już dosyć, może już wystarczy” i zaczyna na niego krzyczeć. "To niech tatuś wymyje, my się odwrócimy". Wtedy ojciec sam zaczyna go myć. W nagrodę za bycie dzielny dostaje od pielęgniarek maskotkę. Chłopiec zamiast podziękować zaczął krzyczeć: „Wsadźcie sobie gdzieś tą maskotkę, co wy zrobiłyście! Nie miałyście mnie prawa myć, czuję się poniżony, czuję się upokorzony! Co wy mi zrobiłyście?!”

KD: Bardzo mocna scena.

WR: Bardzo mocna, a ja siedzę obok. Czułem emocje tego chłopca, ale nie wkroczyłem, bo był z nim ojciec. Nie wiedziałem, czy mam prawo wejść w taką sytuację między ojca i syna, nie znając ich relacji.

KD: A ojciec nie reagował?

WR: Syn tuż przed myciem wyładował się na ojcu, więc ten był zdezorientowany i w chaosie splątanych emocji.

KD: Jak to się stało, że widziałeś tę scenę?

WR: W szpitalu są dwuosobowe pokoje dla pacjentów. Dziecku może towarzyszyć jeden rodzic.... Więc ja siedzę i patrzę. A te same pielęgniarki za chwilę chcą myć mojego syna. Przerażony mówię, że absolutnie nie. W opisanej sytuacji ewidentnie ten chłopiec był nadużyty, zwłaszcza, że nie chciał być dotykany.

KD: Drastyczny obraz.

WR: Obecność ojca zablokowała mnie do tego stopnia, że nie przerwałem tej sytuacji, bo też nie wiedziałem, kiedy to się skończy i jak pielęgniarki będą się dalej zachowywać. Ale ewidentnie jestem świadkiem...

KD: To jest temat do rozmowy: jak się zachowywać w podobnych sytuacjach. Osoba obserwująca, zakładam, że empatyczna, widzi więcej, w tym wypadku upokorzenie chłopca i zaskakujące wycofanie się ojca. Czujesz do siebie żal, że nie zareagowałeś, nie wiedziałeś, jak zwrócić uwagę pielęgniarkom, na zażenowanie chłopca i na ich brak taktu.

WR: Dochodzi do konfliktu ról – jest ojciec, syn i ich relacja.

KD: i konfliktu z rolą, czy raczej postawą świadka

WR: Kiedy możemy się wtrącić? Nie wiem co to jest za rodzina? Jakie mają zasady i tak dalej? Ale ewidentnie byłem świadkiem krzywdzenia tego dziecka.

KD: Można też zachować się deontologicznie. Dzieje się jakaś krzywda, reaguję bezwzględnie. Nie ma innego kryterium niż krzywda.

WR: Dochodzą do tego dwie rzeczy. Po pierwsze, wszystko dzieje się za zasłoną. Widzę tylko cienie, za to słyszę wyraźnie. I to jest w pewnym sensie metaforyczne. Po drugie, czuję

się po wszystkim lżej niż w trakcie tej sytuacji, bo chłopiec wyartykułował swój ból wobec ojca i pielęgniarek. Powiedział, że zrobiono mu krzywdę, że jest upokorzony, więc sam obronił swoją godność. Specjalnie opowiadam tę historię, która zdarzyła się dzisiaj, w dniu naszej rozmowy. To może być dobry wstęp do rozmowy o życiu i śmierci Lisy Montgomery. Chciałbym porozmawiać o Lisie Montgomery w kontekście odpowiedzialności – przede wszystkim odpowiedzialności systemowej.

KD: W kontekście historii Lisy Montgomery to, co opowiedziałeś jest bardzo otwierające. Jej biografia to historia upokorzenia i przemocy. W szpitalu byłeś tego przez krótką chwilę świadkiem.

WR: Tak. I nie zareagowałam. Dlaczego nie zareagowałam? Taka reakcja byłaby wypadnięciem z ról, które tam obowiązują, byłaby postawieniem tej sytuacji w poprzek.

KD: Myślisz, że to byłoby naruszeniem porządku systemowego? Porządku rodzinnego? Dobrze jest zadziałać antysystemowo.

WR: Jest taki rodzaj paraliżu w sytuacji, który przede wszystkim wynika z tego, że nie wiesz jak się zachować. Jesteś w takiej sytuacji pierwszy raz. Prawdopodobnie to było przyczyną mojej blokady.

KD: Wydaje mi się, że przede wszystkim zablokował cię paradygmat rodzinny. Gdyby ojca tam nie było, prawdopodobnie byś zwrócił uwagę pielęgniarkom. Bunt chłopca miał swoje podstawy, ale reakcję na „krzywdę” zostawiasz ojcu, a pielęgniarki usprawiedliwiasz niewdzięczną pracą w szpitalu i próbą nawiązania kontaktu z nastolatkiem, chciały zagadać jego wstyd?

WR: One chciały potraktować ciało chłopca jako teren medyczny. Jako „coś”, co trzeba umyć.

KD: Jako jeden z wielu „obiektów”, z którymi mają do czynienia w pracy. Czy rozmawiamy o miękkiej przemocy? Nieoczywistej w wyrazie?

WR: Myślę jeszcze o perspektywie pielęgniarek, które chciały to widzieć w kategoriach medycznych. Myślę też o perspektywie chłopca, dla którego była to sytuacja intymna i seksualna, bo to było jego nagie ciało.

KD: Jego ciało – dwunastolatek to już poważna osoba. Dla niego pewnie to było pierwsze spotkanie jego nagości z inną osobą, brutalnie szokujące.

WR: No i jest perspektywa ojca. Poruszam ten temat w pewnej konfuzji, jest wiele pomieszanych perspektyw i trudności w interpretacji całej tej sytuacji, także dla mnie. Jest perspektywa ojca, dla którego mycie syna – podejrzewam – też nie było komfortową sytuacją.

KD: Możesz czerpać ze swojej własnej wyobraźni, bo masz syna. Może bardziej konfuzyjną sytuacją byłaby taka, gdyby to matka miała myć syna? Co by było, gdyby to była matka? Czy chłopiec sprzeciwiłby się? Był ojciec, nie było matki. Rozumiem, że chłopiec nie mógł sam się umyć, bo miał kłopot zdrowotny.

WR: To była skomplikowana sytuacja, bo chwilę wcześniej ojciec zebrał ostry opieprz od syna. Chłopiec zrugął ojca w zupełnie innej sprawie, więc ojciec na pewno był zdestabilizowany emocjonalnie. I w tej emocjonalnej chwiejności podszedł do sytuacji mycia, co było z jego strony bardzo neurotyczne, trochę bezrozumne. Ja, obserwujący tę sytuację, utożsamiam się z chłopcem, dwunastoletnią ofiarą, i być może nadinterpretuję tę sytuację.

KD: Ojciec wezwał na pomoc pielęgniarki, wycofał się z określonej sytuacji dyskomfortu. Zażenowanie zablokowało najpierw chłopca, a potem doprowadziło do furii, a ciebie sparaliżowało. Jeśli potrafi się nie zareagować na widok gwałconej dziewczyny, nie wezwać

na czas pogotowia, bo to może nie gwałt, tylko brutalny seks? Automanipulacja lękiem. Dałam drastyczny przykład.

WR: Zainteresował mnie bardzo w twojej wypowiedzi temat paraliżu. Ciekawe jest pytanie o jego źródła? Jedną z częstych przyczyn tego typu paraliżu w sytuacjach społecznych, które opisałeś, ale też w historii Lisy, jest lęk, że trzeba przerwać spektakl codziennego życia. Trwa jakieś przedstawienie, odgrywamy jakieś role. Robimy wszystko, żeby czuć się w swoich rolach dobrze, żeby spektakl był atrakcyjny, a tu nagle trzeba go przerwać i wyjść poza rolę, spotkać się z realnością, która jest dla nas przerażająca, a na pewno paraliżująca.

KD: Kilka lat temu poszłam do TR Warszawa na „Koncert życzeń” w reżyserii Yany Ross, z jedyną, hipnotyzującą rolą Danuty Stenki. Publiczność otaczała scenę ze wszystkich stron. W środku – efektowne mieszkanie, a w nim atrakcyjna kobieta około pięćdziesiątki, która od rana do wieczora rozgrywała przed nami swoją samotność i powolne wykluczenie z życia. Obserwowaliśmy jej codzienne czynności, także najbardziej intymne, higieniczne. Wszystko zmierzało ku jednemu: ku samobójstwu, którym miała zakończyć dzień. Pod koniec spektaklu aktorka sięgnęła po tabletki. Rozłożyła je przed sobą, zaczęła połykać — jedną po drugiej. Wtedy podeszłam do barierki oddzielającej widzów od sceny, przełożyłam przez nią rękę i chwyciłam dłoń Stenki z proszkami. Na sekundę jej ciało jakby zeszytniało. Potem odepchnęła mnie stanowczo, niemal brutalnie. Nie wyszła z roli. Musiała się zabić. Zrobiła to jednak — jak później słyszałam od tych, co widzieli spektakl wcześniej - inaczej: bez tragicznej maski, bez teatralnej rozpacz. Jakby nie była już tak samotna. Dlaczego aktorka nie zmieniła zakończenia? Dlaczego teatr nie przewidział interwencji, skoro spektakl niemal ją prowokował? O czym paraliżu właściwie mówimy - jej czy naszym - skoro sytuacja była przecież „bezpieczna”, wirtualna, zamknięta w estetycznej ramie? Może to nie aktorka doznała paraliżu, lecz widzowie. Może właśnie w tym miejscu ujawnia się granica: między współuczestnictwem a bezradnością, między etyką a konwencją. Teatr nie przewiduje zmiany zakończenia, bo jego siła polega na domknięciu formy. Interwencja widza jest realna, coś zostało naruszone: fikcja pękła na sekundę i odsłoniła napięcie między życiem a jego reprezentacją. Problem jest taki, że widzowie, mogąc zareagować, uważają, że to nie od nich zależy bieg zdarzeń, przede wszystkim w realu.

WR: Dwie rzeczy rzychodzą mi do głowy. Po pierwsze: Lisę Montgomery nikt za rękę nie łapał, nigdy. Po drugie, myślę o rewolucji teatralnej Brechta, która zakłada oddzielenie aktora i roli. Brecht podkreśla, że aktor jest sprawczy. To istotne także w kontekście procesów norymberskich, kiedy naziści usprawiedliwiali swoje czyny, mówiąc, że wypełniali tylko rozkazy, zabijając odgrywali narzucone role. Efekt obcości w teatrze Brechta służy między innymi po to, by takim sytuacjom zapobiegać, żeby podkreślić, że człowiek (aktor) odgrywa rolę, ale sam decyduje w jaki sposób i jak długo chce je odgrywać, ma do nich stosunek. Wracając do spektaklu, gdyby aktorka była w pozycji krytycznej, albo byłoby jej bliskie myślenie Brechta, przerwałaby spektakl, albo upodmiotowiła twoją reakcję.

KD: Właśnie.

WR: A ona została w niewoli showmanki.

KD: Zakleszczyła się w formacie aktorstwa, które nie zakłada zmiany, aktor rolę swoją gra do końca, zawsze tak samo. Mógł powstać spektakl, który poświadcza swoją performatywną sprawczość, czyli emancypacyjnego przemieniania widza i tym samym i siebie.

WR: Ale zobacz, mamy konserwatywny zwrot w teatrze, który polega na tym, że aktorzy znowu chcą grać role, obsługiwać role. W imię czego?

KD: Nie ciekawi mnie dziś taki teatr — i nie podoba mi się, że mnie nie ciekawi. Niepokoi mnie własna obojętność, to, że coraz częściej łapię się na znużeniu. Ostatnio byłam na „Kobiecie samotnej” w reżyserii Anna Smolar. Spektakl znakomity, fenomenalnie zagrany, niemal dokumentalnie odsłaniający egzystencjalne pułapki i społeczne ograniczenia klasy średniej: finansowe katastrofy, fałszywe awanse, klasowość, hipokryzję, dysfunkcyjną rodzinę, biedę. A jednak wydał mi się mieszczański. Czy teatr dziś budzi świadomość - jak chciał Bertolt Brecht? Czy demaskuje iluzję - jak postulował Antonin Artaud? Czy realnie aktywizuje publiczność do działania? Mam wątpliwości. Współpracuje raczej z elitami, które doskonale rozpoznają degrengoladę rzeczywistości, lecz pozostają wobec niej zasadniczo obojętne — nieporuszone trzewiowo, niegotowe do ryzyka. W tym sensie największy

rezonans miała dla mnie „Kłątwa” Oliver Frljić — tam konflikt wykraczał poza estetyczną ramę i uruchamiał realne napięcie społeczne. Jeśli działanie sztuki rodzi się tylko w równorzędnej relacji, a nie w artystowskim monologu, to koncepcja emancypowanego widza Jacques Rancière’a okazuje się niewystarczająca. Nie wytwarza się sprawczość. Nie dochodzi do przesunięcia. Teatr pozostaje w bezpiecznym obiegu symbolicznego uznania. Rządzi nim - jak mi się wydaje — pewna corneille’owska zasada przyjemności: można być zainteresowanym światem społecznym, można go krytykować, ale trzeba pozostać sztuką, która się podoba, która nie zrywa relacji z własną grupą docelową. Widziałam niedawno „Gods of Love” w Komuna Warszawa — hybrydę performansu, choreografii i teatru, momentami abiektałną, fizjologiczną, a jednocześnie liryczną. Ostatnie sceny były rozmową z trupem — w sensie, jaki nadał temu pojęciu Louis-Vincent Thomas: nie dosłownym dialogiem, lecz symboliczną praktyką porządkowania lęku, winy, pamięci, wspólnoty. Teatr jako rytuał negocjowania nieobecności. Najmocniej poruszyło mnie ostatnio przedstawienie Katarzyna Kalwat „Kofman. Podwójne wiązanie”. Nie tyle o wybitności Sarah Kofman, równej, co szczególnie ważne, swym męskim przyjaciółom Jacques Derrida i Gilles Deleuze - ile o nieocaleniu ocalonej z Zagłady. O rozdarciu między żydowską matką, która oddała ją na przechowanie francuskiej „matce”, a europejską tożsamością filozofki. O niemożności zszycia tych dwóch porządków. Tak jak Primo Levi, Jean Améry czy Paul Celan, Kofman odebrała sobie życie. Nie czyni jej to w moim przekonaniu figurą ofiary. Jej śmierć była aktem samostanowienia — decyzją wobec niemożności dalszego istnienia w rozdwojeniu, które opisała w swojej krótkiej autobiografii. Nie gestem kapitulacji, lecz radykalnym, tragicznym domknięciem trajektorii, której nie dało się już pogodzić. Może więc pytanie nie brzmi: czy teatr jest dziś skuteczny, lecz: czy potrafi jeszcze naruszyć nasze poczucie komfortu tak, byśmy nie mogli wrócić do domu w niezmienionym stanie.

WR: Jesteśmy w pozycji klasy średniej, ty, ja, może wyższej, może niższej, ale w obszarze jakiejś klasy średniej. Opisywałaś też spektakl dla klasy średniej, o klasie średniej, zrobiony przez klasę średnią. Czy w teatrze możemy pokazywać tylko klasę średnią, w związku z tym, że to jest nasze doświadczenie i środowisko, i że opowiadając o nim nie zawłaszczamy

niczyjego doświadczenia. Jak opowiadać o przypadku Lisy Montgomery czy w ogóle mamy prawo do tej opowieści?

KD: Opowiedzieliście w spektaklu „I tak mi nikt nie uwierzy” o kimś z innej przestrzeni społecznej, niż my... To było bardzo poruszające.

WR: Dziękuję... jednak jest w teatrze bardzo silna tendencja, żeby to osoby trans grały osoby trans, i by one same kapitalizowały swoją opowieść, żeby osoby z innych mniejszości też same o sobie robiły spektakle. Rozumiem tę perspektywę, jest on z wielu powodów słuszna. Jednak totalizacja tej zasady i rozciągnięcie na inne grupy, czy klasy społeczne, grozi sformułowaniem teatru dla naszej „bańki” i pominięciem tematów klas niższych, pewnej refleksji ekonomicznej czy politycznej. Bo to przecież jest nie o nas, więc cała masa takich tematów jest wykluczanych. Są niewygodne, jak temat Lisy Montgomery. Chodziliśmy z nim lata, proponowaliśmy różnym teatrom, z miejsca był odrzucany. Słyszeliśmy, że to jest zbyt przerażająca, straszna historia, że nikt tego nie będzie chciał oglądać, że widzowie na to nie przyjdą.

KD: Znowu jesteśmy w teatrze, który ma się podobać.

WR: I to jest właśnie pytanie, dlaczego tak te nasze oczy się chroni, żeby nie widziały okrucieństw? Mówi się coraz więcej, że coś triggeruje, że trzeba coraz więcej trigger warningów wprowadzać. Czy to nie jest jednak infantyilizowanie odbiorcy? Dlaczego wychodzimy z założenia, że on sobie z tym nie poradzi? Czy to nie jest spychanie, czy chowanie pewnych tematów, żeby teatralne opowieści były gładkie, przyjemne, żeby zadowalać, podobać się, żeby odebrać im ostrze krytyczne, o które się upominałaś, czy pewien rodzaj polityczności, która zdaniem Rancièrè'a polega na stwarzaniu nowych pól widzialności?

KD: W Polsce, poza krótkim czasem w latach dziewięćdziesiątych, kiedy weszli brutalisci na scenę, „zepsuli” grę aktorską, bo pluto na scenę, rzygano, sikano i trendy była sztuka krytyczna, zawsze scenę estetyzowano.

WR: Jak myślisz, czemu w teatrze pojawił się zwrot konserwatywny?

KD: Cóż, wraca tęsknota za opowieścią, która porządkuje świat. Za teatrem, który daje ramę, sens, hierarchię. Za wielkimi rolami, za profesjonalizmem rozumianym klasycznie — za ciałem ubranym, zdyscyplinowanym, za złem i okrucieństwem elegancko opakowanym w formę. Moi studenci nieraz mówili mi wprost: nie chcą intymności na scenie, nie chcą interwencyjności, nie chcą, by ktoś przekraczał ich strefę komfortu. Chcą wielkiej oprawy: muzyki zamiast kakofonii, tańca klasycznego zamiast abiektalnej choreografii, pięknego ciała zamiast ciała rozchwianego, zranionego, wystawionego. Oczywiście nie należy generalizować — bywa i inaczej — ale ta potrzeba estetycznej harmonii jest dziś bardzo wyraźna. Ja bardzo cenię Florentina Holzinger. Słyszę jednak opinie, że to już teatr mieszczański, mainstreamowy, że radykalizm został oswojony. Nie zgadzam się z tym. Będę bronić jej strategii estetycznych i jej przekroczeń. Bo nawet jeśli instytucjonalnie funkcjonuje w głównym obiegu, to pracuje na granicy — z ciałem, z bólem, z wstydem, z tym, co wyparte. Przede wszystkim jednak sztuka performatywna powinna prowokować i złościć. Powinna wytrącać z równowagi. Ale nade wszystko — powinna zmieniać grupy docelowe. Jeśli rozmawia tylko z przekonanymi, z tymi, którzy już podzielają jej wrażliwość, staje się krążeniem w zamkniętym obiegu. Prawdziwe ryzyko zaczyna się tam, gdzie widownia nie jest pewna, czy chce w tym uczestniczyć. Pamiętam, że po „Hrabinie Batory” byłeś trochę skwaszony. To nie był spektakl do podobania się. Nie oferował komfortu ani estetycznej satysfakcji. I właśnie dlatego oceniłam go wysoko. Nie każdy teatr musi być przyjemnością. Czasem jego zadaniem jest zostawić nas z dyskomfortem, z niezgodą, z pytaniem, którego nie potrafimy łatwo zamknąć. Bo może największym zagrożeniem dla teatru nie jest skandal ani przesada, lecz to, że stanie się zbyt wygodny — że zacznie spełniać oczekiwania zamiast je naruszać.

WR: Ja ten spektakl cenię za abiektualność, którą udało się w nim wytworzyć. Nie do końca jestem zadowolony z jego komunikatywności. Był niezborny, taki chropowaty, co można też odbierać jako jego walor. Mówiłaś o teatrze, a ja chcę porozmawiać o narracji w ogóle. Mamy historię Lisy Montgomery, którą nie wiadomo jak opowiadać, jaką powołać

reprezentację. Jej życie to seria strasznych, kolejnych, gwałtów, nadużyć, przemocy. W finale mamy Lisę, która dokonuje okrutnej zbrodni, morduje ciężarną kobietę i wyciąga z jej brzucha dziecko. Gdyby serial opowiedział tę historię, to stworzyłby taką typową netflixa narrację serialową. Mamy jakąś morderczynię, która jest ujęta i skazana za ten czyn na karę śmierci. Ta kara śmierci jest taką puentą, która rozwiązuje problem i zamyka strukturę narracyjną.

KD: Oczywiście, bo szokuje absurdalnością śmierci na zamówienie polityczne, trzeba wykonać pensum wyroków, które zatrzymał covid..

WR: Tak, absurdalność prowokuje w nas refleksję. Mówię o takim zamkniętym cyklu narracyjnym w serialu, nakazującym wypełnić pewną strukturę serialową, gdzie Lisa Montgomery byłaby pokazana jako psychopatką, która w końcu zostaje ujęta. Wszystkie problemy systemowe, które przyczyniły się do ukształtowania takiej jednostki jak Lisa, pozostają nie rozwiązane albo w ogóle nie pokazane. Serial je pomija. Przedstawia za to sytuację zamkniętą, skończoną. Problem jest rozwiązany, bo zbrodniarz został złapany i ukarany.

KD: W serialu „Mr. Mercedes” — opartym na powieści Stephen King — psychopatyczny morderca od początku jest figurą świadomości. Molestowany i gwałcony jako dziecko, zbędny, odrzucony, najpierw zabija brata, bo wydaje mu się bardziej kochany, później morduje już z rozmachem, by wejść do historii. Jego zbrodnia ma skalę, spektakularność, ambicję. To zło, które chce być widziane. Zostaje schwytany. W stanie uwięźni mózgu trafia do szpitala, gdzie testuje się na nim nowe lekarstwo koncernu farmaceutycznego. Odzyskuje sprawność, staje przed sądem. Wydaje się, że system mógłby go skazać na dożywocie albo nawet ułaskawić ze względu na zaburzenia psychiczne. Ostatecznie jednak interweniuje ofiara i dokonuje samosądu. Prawo zostaje wyprzedzone przez prywatną zemstę. To postać przeinteligentna, perfekcyjnie manipulująca otoczeniem. Ma świadomość swojej kondycji zbrodniarza. Wie, kim jest. Lisa nie miała tej pozycji. Nie miała narzędzi, nie miała języka, nie miała przestrzeni konfrontacji ze sprawiedliwością. Jej choroba psychiczna nie niwelowała winy — ale powinna była uniemożliwić skazanie na śmierć. Nawet Immanuel

Kant, rygorysta deontologii, dopuszczał wyjątek: kara zakłada zdolność rozumnego działania. Jeśli sprawca jest „poza rozumem”, porządek prawny musi zostać zniuansowany. A Hannah Arendt powiedziałaaby, że zbrodnia rodzi się z braku myślenia — z pęknięcia w zdolności osądu. Lisa była poza rozumem i poza myśleniem. Pozbawiona podmiotowości, została w istocie zlinczowana przez prawo i przez polityczną wolę możnowładcy. Egzekucja stała się gestem demonstracyjnym. Nie rozwiązała problemu przemocy, lecz go przykryła. W czasach zwrotu konserwatywnego teatr często ucieka od polityki — choć jednocześnie deklaruje, że ją podejmuje. Krzysztof Warlikowski w „Przysiędze Europy” rozlicza się ze współczesnymi zbrodniami i dziedziczną traumą, ale czyni to poprzez mit, historię, pamięć. Zbrodnia Lisy jest zbyt dosłowna, zbyt abiektalna, zbyt nieestetyczna. W pronatalistycznym porządku świata — gdzie macierzyństwo pozostaje figurą sacrum — jej czyn jest wydarzeniem performatywnym nie do udźwignięcia. A przecież dziecko wydobyte z brzucha zamordowanej matki przeżyło. To paradoksalny punkt światła w historii skrajnej ciemności. Opowieść o Lisie jest radykalnie polityczna.

WR: Dlaczego bardzo polityczna?

KD: Uderza w system opieki społecznej, w przemoc rodzinną, w iluzję sprawiedliwości, w karę śmierci jako narzędzie spektaklu. Polityczna bo śmierć Lisy to śmierć na akord w amerykańskim niewydolnym systemie, po pandemii i zbiega się z populistyczno-autorytarnym modelem władzy Trumpa. Można w performatywnej opowieści uczynić z Lisy monstera, potwora, a można też w czasie wojen pokazać skupić się na problemie, że dziś życie ludzkie przestaje być chronioną kategorią etyczną. Cóż, „Gra o tron” ciągle aktualna. Człowiek – w swojej okropności, w swojej popędowości, w swoich instynktach – na przestrzeni historii nie uległ zasadniczej przemianie. Zmieniła się natomiast technologia, i to ona stała się czynnikiem decydującym. Zmieniły się narzędzia działania, narzędzia opowieści, narzędzia przemocy i reprezentacji. Przyspieszył obieg obrazów, słów, informacji. Jednak sama struktura ludzkiej popędowości pozostała zadziwiająco stała. Powstał więc kolosalny rozdźwięk między człowiekiem jako istotą napędzaną przez impulsy, lęki i pragnienia a stopniem technologicznej modernizacji świata. Nowoczesność nie

przepracowała instynktów — wyposażyla je jedynie w bardziej skuteczne środki wyrazu i destrukcji.

WR: W XX wieku psychologia i terapia uległa umasowieniu i upowszechnieniu, a do ulepszeń cywilizacyjnych raczej nie doszło.

KD: Wręcz przeciwnie, również z bliska, obserwuję również szkody, jakie przyniosła psychoanaliza. Jej obietnica zrozumienia i sublimacji popędów nie zawsze prowadziła i prowadzi do ich oswojenia; często stanowi kolejny język racjonalizacji, który pozwala mówić o przemocy, niekoniecznie ją ograniczając.

WR: Język psychologiczny i psychoanalityczny zdominował myślenie. Dziś wszystko jest upsychologiznione; psychologia w sporach zdaje się mieć głos rozstrzygający albo przynajmniej najwięcej ważący.

KD: Tu zbliżamy się do czegoś, co można by nazwać zwrotem konserwatywnym — Freud jest dziś krytykowany częściej i ostrzej niż kiedykolwiek wcześniej. Nie chodzi mi jednak o samą krytykę, lecz o uproszczenia interpretacyjne, które ją napędzają. Freud czytany jest zawsze w zależności od czasu i sytuacji historycznej; jego teksty podlegają przesunięciom, redukcjom, selektywnym akcentom. Moje własne czytanie zmieniło się, odkąd pojawiła się Sarah Kofman. Kofman — która sama poddała się psychoanalizie, próbując uporać się z własnym doświadczeniem. Czytała go podejrzliwie, ale zarazem lojalnie. Pokazywała, że Freud może pomóc zrozumieć zjawiska, które dziś nas otaczają, pod warunkiem że czyta się go wbrew utartym schematom. W tym kontekście szczególnie wyraźne staje się to, co dzieje się w spektaklu „Rok, w którym nie było lata” Florentiny Holzinger: Freud pojawia się tam jako figura wystawiona na śmiech, niemal odarta z powagi, obśmiana od stóp do głów. Ten gest demistyfikacji jest zrozumiały jako reakcja na autorytarną aurę psychoanalizy, ale jednocześnie może prowadzić do spłaszczenia - do zredukowania złożonego myślenia do karykatury. Może więc problem nie polega na tym, czy Freud ma dziś rację, lecz na tym, jak go czytamy: czy jako zamknięty system do obalenia, czy jako pole napięć, które wciąż może odsłaniać coś istotnego o naszych czasach.

WR: Chciałem wrócić do jednego wątku, który poruszyłeś: Lisa Montgomery popełniła czyn straszny i potworny...

KD: To jest czyn wymykający się estetycznej przyjemności – gest, który nie chce być „oglądany”, bo uderza w samo serce kulturowej figury macierzyństwa jako sacrum. skandalem — i właśnie jako skandal obnaża, jak silnie nasze kategorie etyczne i estetyczne.

WR: Z drugiej strony, często w takich przypadkach sprowadza się ludzi do najgorszego czynu, który popełnili. Ale przecież ten czyn, nie jest ich jedynym czynem. Można powiedzieć za Baldwinem: "Nie jestem najgorszą rzeczą, którą zrobiłem". Kreuje się potwora, żeby móc powiedzieć: "Złapaliśmy potwora i mamy problem rozwiązany". Tak jak kiedyś polowaliśmy na czarownice, a problemy nie znikwały, tylko się mnożyły. Dziś w USA mamy coraz bardziej wypełnione więzienia. Jest pięć, czy sześć razy więcej więźniów niż 30 lat temu. Polujemy na potwory, robimy z tego medialny spektakl, skazujemy na śmierć, argumentując, że w ten sposób chronimy społeczeństwo. Ale skazując potwora jednocześnie odwracamy się od przyczyn i warunków, które sprzyjają ich narodzinom, by nie powiedzieć, że je determinują. Sami produkujemy white trash'ów (białe śmieci) jako podklasę, która w USA stanowi ok 10% białej społeczności.

KD: Przypomniałam mi się serial o psychopacie wytworzonym przez system, który ma pełną świadomość własnych czynów. Morduje nie dlatego, że jest poza rozumem, lecz właśnie dlatego, że wie, co robi, rozumie konsekwencje, rozpoznaje mechanizmy, które go ukształtowały. W zestawieniu z Lisą staje się jej przeciwieństwem. Ona działa jakby w pęknięciu, on — w świadomości. Potrafi empatyzować. Troszczy się na przykład o dziewczynę, z którą pracuje. Przynosi jej kanapki. Jest dla niej uważny, delikatny. W innej konfiguracji świata nigdy by jej nie zabił, zabiło ją to, że przypadkiem weszła w trajektorię jego działań. To właśnie jest najgorsze: że przemoc nie wyklucza czułości, przecież morderca sprzedawał dzieciom lody, nie zabijał wszystkich. Potworność miesza się z codziennością, z odruchem empatii. System produkuje warunki, w których czułość i okrucieństwo mogą

WR: Jest taka książka „Biedni w bogatym kraju. Przebudzenie z amerykańskiego snu”. Mamy w niej obraz USA jako kraju trzeciego świata wewnątrz bogatego państwa, bogatego społeczeństwa. Jest w tej książce figura autobusu szkolnego nr 5, który zbierał poszczególne dzieci z rodzin i zawoził do szkoły z prowincji w stanie Oregon. To stan, w którym splajtowały fabryki. Ojcowie tych dzieci dorastali jeszcze w czasach American Dream, kiedy mieli jeszcze coś swojego, mieli pracę i perspektywę rozwoju. Autobus zbierał ich dzieci do najbliższej szkoły. Wszystkie 30 dzieci z tego autobusu źle skończyło. Nie można powiedzieć, że wszystkie źle skończyły, bo było coś z nimi nie tak. Daje to mocny obraz, że biedni są w pewnym sensie skazani na najgorsze scenariusze społeczne. Nie chcę, żeby to zabrzmiało jak determinizm. Może 5% z nich się wyrwie, może 10 %? Nie można ich szans życiowych porównać do dzieci, które żyją w dobrych dzielnicach, bo są z bogatych rodzin, które płacą duże podatki, więc ich dzieci chodzą do dobrych szkół, a kiedy chorują i za ich leczenie w Stanach trzeba by zapłacić, powiedzmy 200 tysięcy dolarów, to pokryje to ich ubezpieczenie. Ludzie z niższych warstw w tej sytuacji zostają z długiem nie do spłacenia. USA to kraj, gdzie za byle co wysyła się ludzi do więzienia, albo traci się prawo jazdy, bez prawa jazdy praktycznie nie da się w USA funkcjonować. Po wyjściu z więzienia ciężko znaleźć pracę. W ten sposób produkuje się ludzi nazywanych „białymi śmieciami”, gdzie około 5% społeczeństwa jest uzależnione od opiatów. To właśnie z tej grupy społecznej wywodzi się Lisa Montgomery. Jej siostrę udało się w porę ocalić opiece społecznej, która umieściła ją w rodzinie zastępczej. W przypadku Lisy mamy po kolei przemykanie oczu przez matkę, która „nie widzi” gwałtów dokonywanych przez ojczyma, przez nauczycieli w szkole, którzy nie widzą, że przychodzi poobijana, zakrwawiona...

KD: Patrick Melrose jakoś się ocalił, ale był na skraju...

WR: Właśnie, lubimy te historie, gdzie ktoś się ocalił, jakoś awansował, komuś się udało. Ale to są opowieści z tych pod tytułem „schwytaliśmy potwora”, bohater sobie poradził, albo awansował, doszedł z biedy do bogactwa, problem jest rozwiązany. Ciągłe wracam do początku naszej rozmowy. Boimy się przerywania spektaklu. Boimy się opuścić ten spektakl, który funduje nam...

KD: Tu trzeba od razu wprowadzić rozróżnienie: czy mówimy jeszcze o sztuce, czy już wchodzimy w obszar społeczeństwa i polityki? Bo Lisa jest postacią, która w polu artystycznym kondensuje niemal wszystkie warianty eksploatowane przez teatr — a jeszcze częściej przez kino: estetykę grozy, figurę monstrum, wiwisekcję społeczną, przemoc domową i pozadomową, rodzinę dysfunkcyjną, mechanizm przymykania oczu. Często słyszy się o matce, która „zgadza się” molestowanie dziecka i nie przeciwstawia się temu. Bogaty dom, intelektualne środowisko, znakomita edukacja i milczenie. Czyli pytanie, jak bardzo zgadzam się na przemoc, jeśli stawką jest mój awans, moja pozycja społeczna, moje bezpieczeństwo ekonomiczne? Jeśli wiem, że utrata męża oznacza utratę statusu, pieniędzy, nazwiska, świata, do którego z takim trudem weszłam? To nie jest wyłącznie kwestia patologii jednostki, lecz mechanizmu społecznego, w którym prestiż, klasa i awans stają się najważniejsze

WR: Dlaczego boimy się biedy? Dlaczego ona budzi nasze przerażenie? Matka Lisy „płaciła nią” za gaz i inne rachunki.

KD: W tej historii Lisa nie była dzieckiem – była towarem. Czymś, co można oddać, wymienić, przekazać dalej za odpowiednią cenę. Jej ciało i jej istnienie od początku funkcjonowały w logice transakcji, nie w logice opieki. Jeśli matka gotowa była „dać ją każdemu”, byle zapłacił, to pierwszą lekcją świata stała się dla niej wymienialność. Dziewczyna wychowana w przemocy wchodzi potem w kolejne przemocowe relacje. Powiela schemat. Rodzi czwórkę dzieci, ma mężów oprawców. W końcu sama morduje. Biografia nie usprawiedliwia czynu, ale odsłania trajektorię: przemoc rodzi przemoc, a system, który jej nie przerywa, współtworzy jej skutki. Społeczeństwo złożone z „normalnych ludzi” – a więc także z tych, którzy przymykają oczy – potrzebuje jednak czystej figury monstrum. Potrzebuje kogoś, kogo można wskazać palcem i powiedzieć: to ona jest złem. Kara staje się wtedy rekompensatą za zbiorową znieczulicę. Symbolicznym oczyszczeniem. Łatwiej ukarać jedną osobę niż przyznać się do współudziału w systemie, który produkował warunki przemocy. To jest moralna ekonomia zastępcza: skoro czuję, że „coś jest nie w porządku”, muszę zobaczyć spektakularną karę. Nie będę przecież karać

siebie ani własnej rodziny, choć gdzieś głęboko mam poczucie współodpowiedzialności. Moralność, odpowiedzialność i etyka nie są tym samym. Spotykają się rzadko i z trudem. W przypadku Lisy można jednak powiedzieć, że moralność i etyka paradoksalnie zbiegają się w jednym punkcie: w sprzeciwie wobec wyroku śmierci po 16 latach pobytu w więzieniu. Ta kara była narzędziem politycznego pokazowego porządku, przemocy państwa.

Przywołałabym tu **Hannah Arendt** i jej pojęcie banalności zła: zbrodnia rodzi się z bezmyślności, z niezdolności do refleksji, z mechanicznego poddania się logice systemu. A z drugiej strony **Kant**, dla którego odpowiedzialność moralna zakłada zdolność rozumnego działania. Jeśli czyn wynika z poważnego zaburzenia, z utraty autonomii rozumu – kara traci swój fundament, bo nie ma w pełni wolnego podmiotu, którego można by winić. I tu pojawia się pęknięcie: czy karzemy zło, czy karzemy skutek wielopiętrowej przemocy? Czy wymierzamy sprawiedliwość, czy produkujemy jej widowisko?

WR: Zderzając to teraz z sytuacją, która jest w więzieniach, gdzie około 50% osadzonych ma zaburzenia psychiczne...

KD: Pytanie, czy mają te zaburzenia, bo się znaleźli w więzieniach?

WR: Nie ma postępowania medycznego dla tych osób. Znasz sytuację w Los Angeles, gdzie jest mnóstwo osób bezdomnych, które często są zaburzone. Wielu z nich to osoby, które wypuszczono z likwidowanych zakładów psychiatrycznych. Mam poczucie że Stany Zjednoczone nie chcą zajmować się głęboko problemami systemowymi, które mają, tylko szukają takich chwilowych, atrakcyjnych atrap-rozwiązań problemów. I to dotyczy każdego szczebla...

KD: To są Stany Zjednoczone Trumpa przede wszystkim...

WR: Nie tylko. Taka deregulacja zaczęła się już w latach 50. XX wieku. W tym czasie Ameryka miała podobno jakiś rewelacyjny system edukacyjny. USA są krajem, gdzie wydaje się najwięcej pieniędzy na zdrowie jednego obywatela, a skutkuje to jednym z najgorszych

systemów opieki społecznej. Gdzieś te pieniądze przepadają? Kto je kradnie, wykorzystując system?

KD: Stany Zjednoczone to kraj ogromny — jeden stan nie jest równy drugiemu, jedna rzeczywistość społeczna nie przystaje do drugiej. A jednak można mówić o pewnym kryzysie całości, o państwie, które coraz wyraźniej nie wie, jak poradzić sobie z własnymi pęknięciami. Nie musimy już dziś długo tłumaczyć, skąd bierze się zwrot konserwatywny. Odpowiedź jest podobna jak w pytaniu o możliwość Trumpa. Jest banalna — aż do bólu. Kiedy świat się rozpada, kiedy instytucje tracą wiarygodność, a przyszłość przestaje być obietnicą, człowiek szuka punktu oparcia. I najczęściej znajduje go w autorytarności. Nieważne, czy skręca w prawo czy w lewo — ważne, że pragnie jednoznaczności. Albo karać, albo uwalniać. Albo przywrócić twardy porządek, albo dokonać radykalnego gestu zerwania. Rozchwiany świat prowokuje skrajne odpowiedzi. Ale żeby pokazać zło tak, by było naprawdę widzialne, trzeba wpuścić w nie choć odrobinę światła. Bez tego pozostaje jedynie czarną masą, która niczego nie tłumaczy. Pamiętam to myślenie przy filmie „Edi” w reżyserii Piotra Trzaskalskiego. Film pokazuje społeczne dno bez upiększeń: hipokryzję, brutalność, degradację, brutalną przemoc. Świat, w którym trudno znaleźć choćby szczelinę dobra. A jednak właśnie tam wydarza się gest, który rozszczelnia tę ciemność. Bezdomny, okaleczony Edi ratuje dziecko i zaczyna się nim opiekować. Nie ktoś z pozycji siły, nie przedstawiciel „porządku”, lecz człowiek z marginesu. Może więc nie chodzi o to, by wybierać między autorytarnością a bezradnością. Może chodzi o to, by w najciemniejszym obrazie znaleźć punkt, w którym możliwa jest decyzja inna niż ta, której oczekuje system. Gest, który nie unieważnia zła, ale nie pozwala mu stać się jedyną narracją.

WR: Mówisz o Edim w kontekście podklasy, czyli najniżej usytuowanej grupy społecznej, z której wywodzi się też Lisa. Tradycyjnie klasa robotnicza była tą niższą klasą, ale tam był etos, była jeszcze jakaś nadzieja, była jeszcze jakaś perspektywa, wartości, tam był honor. Natomiast w white trashach, czy innej podklasie, mamy reprodukcję przemocy, mamy wielodzietność i te dzieci są niezaopiekowane. Mamy narkomanię, alkohol, przemoc, skryminalizowane rozpadające się związki, młodych ludzi, którzy trafiają do gangów, żeby

poczuć swoją moc, albo żeby się wyrwać z poniżenia. Mamy w końcu duże szanse, że ci ludzie zostaną w tej podklasie. Ta podklasa się rozrasta, a my od niej odwracamy oczy, albo odmalowujemy monsterstwo tej grupy. Skazujemy tych ludzi na śmierć, zamykamy ich do więzień, żeby ich nie widzieć. Opisałaś sytuację Ediego, który do tej podklasy by się wpisywał, ale przez ten gest uratowania dziecka nie jest odhumanizowany, jest inaczej reprezentowany. Natomiast grupa white trashy jest reprezentowana jednoznacznie i widzi się w niej tylko zagrożenie i niebezpieczeństwo.

KD: Choć nie są najgorszymi rzeczami na świecie

WR: Patrzy się na Lisę jako na zbrodniarkę i najgorszą rzecz, którą zrobiła – nie patrzy się na nią jako na matkę czwórki dzieci. Już nie mówię o tym, że żaden serial nie pokaże, że Lisa jest produktem ubocznym systemu, z którego ktoś jednak zgarnia profity, ktoś jednak bogaci się na tych ludziach, którzy trafiają gromadnie do więzień i którym się płaci za pracę 1,6 dolara za godzinę, bo są skazani wyrokiem. To oni sprzątają McDonaldach, oni są tanią siłą roboczą. Ja się zastanawiam, dlaczego te narracje chcące dalszej redukcji państwa, nie widzą tego problemu. To jest takie oczywiste, dlaczego my tego nie widzimy?

KD: Gdybyśmy naprawdę „pozbyli się” uchodźców i migrantów, każde z państw bardzo szybko odczułoby skutki — i to nie w sferze abstrakcyjnych haseł, lecz w codzienności. Nagle okazałoby się, że gospodarka nie jest samowystarczalna, że wiele sektorów opiera się na pracy tych, których najłatwiej symbolicznie wykluczyć. Ale nie chodzi tu tylko o granice. Nowoczesne społeczeństwa są zbudowane na przepływach: pracy, kapitału, języków, kultur. Wyobrażenie czystej nacjonalistycznej wspólnoty jest polityczną fantazją. A gdyby rzeczywiście usunąć tę „tanią siłę roboczą”? Kto sprzątałby miasta, pracował w magazynach, budował domy, obsługiwał gastronomię? Równolegle jednak działa inny mechanizm — budowanie w sobie poczucia wyższości. Potrzeba, by być „trochę ponad”. By ktoś znajdował się niżej, w gorszym położeniu. To subtelna, codzienna hierarchia, która pozwala przetrwać własne lęki. Paradoks polega na tym, że ci, których w amerykańskim dyskursie nazywa się „white trash”, bywają w pewnym sensie najbardziej „zdemokratyzowani” - nie dlatego, że mają władzę, lecz dlatego, że ich niedostatek jest wspólny. Nierówność istnieje, ale nie

buduje iluzji realnej przewagi. Może więc problem nie dotyczy wyłącznie migracji czy ekonomii. Dotyczy naszej potrzeby hierarchii.

WR: Wróćmy do teatru. Jakie mamy prawo zajmować się historią Lisy Montgomery w polskim teatrze, przecież to nie jest to polska historia? Nie jest to również historia klasy średniej, którą reprezentuję. I czy to nie jest zawłaszczanie jej historii? I dlaczego aktor ma grać kogoś tak odległego od siebie?

KD: To jest ostatnia, po 67 latach, pierwsza wykonana na kobiecie federalna kara śmierci.

WR: Mówiliśmy jeszcze, że społeczeństwo odwraca od tych "ludzi-śmieci" głowę. Nie chce ich widzieć, nie chce mieć ich za sąsiadów.

KD: A jednocześnie pochyla się nad nimi sztuka, najbardziej literatura.

WR: Ale teatr trochę od nich odwraca głowę. To historie są za mocne do teatru, są dobre dla literatury i filmu. Mam poczucie, że w tym wypadku, teatr jest jakiś bezradny w swych reprezentacjach.

KD: Mamy w teatrze kryzys reprezentacji, więc może trzeba szukać innego języka. Trzeba też zmieniać język, im bardziej coś jest realistyczne, straszne. Jak Didi-Huberman, szukać obrazu mimo wszystko...

WR: Gdzie dzisiaj szukać takiego paradygmat dla teatru, etosu, czy potrzeby, żeby powołać obraz mimo wszystko? I jakie mam prawo wymagać podobnego zaangażowania od aktorów? Jakim gestem możemy wciągnąć ich w tę sprawę, by zaangażowali się w opowieść o Lisie?

KD: Wciągnąć tak, żeby poczuli, że opowieść o Lisie jest opowieścią o nich.

WR: W jakim sensie opowieść o Lisie jest opowieścią o nich? Jaka to może być opowieść o aktorach?

KD: Najprościej mówiąc: dziś absolutnie każdy z nas, więc i oni, może zostać wciągnięty w maszynę rozliczeń. Żyjemy w czasie permanentnych afer, oskarżeń, trybunałów medialnych i politycznych. Trudno się połapać, co jest czym, kto kogo sędzi i według jakich kryteriów. Świat tonie w niejasnościach etycznych i moralnych, w kryzysie wiarygodności, w inflacji słów. W takiej rzeczywistości sytuacja kafkowska z *Procesu* przestaje być literacką metaforą. Każdy może obudzić się jak Józef K., już oskarżony, już wpłątany w procedurę, której reguł nie rozumie. A stąd już krok do historii Lisy. Jej egzekucja była - z każdej perspektywy: społecznej, politycznej, symbolicznej — potężnym exemplum manipulacji. Trzeba było kogoś skazać. Nie chodzi o obronę Lisy.. Jest winna. Dożywocie było adekwatną karą. Przemoc systemowa, przemoc rodzinna, przyzwolenie na gwałty, to wszystko nie unieważnia jej czynu, ale pokazuje, że nie był on wyizolowanym aktem czystego zła. Bez myślenia - jak mówiła Arendt — bardzo łatwo przeoczyć, że zło nie rodzi się w próżni, lecz w strukturach, które sami współtworzymy. Historia Lisy zasługuje na opowieść, to się jej należy.

WR: „Nie bij mnie, to boli!”, było pierwszym wypowiedzianym w życiu Lisy zdaniem. Jej historia jest jak jej słowa sprzeciwu „Nie bij mnie!”, które przestają działać. Bliskie jest mi w tym kontekście to, co pisze Andrea Dworkin, opisując gwałty, których dokonywał na niej w latach 70. jej partner. Kiedy próbowała o tym komuś opowiedzieć, nikt jej nie wierzył. Miała poczucie, że jej język nie działa, nie jest sprawczy. W odróżnieniu od niej, chłopiec, od którego dzisiaj zaczęliśmy, wyraził swój ból i upomniał się o swoją godność. Był sprawczy, bo przyniosło to efekt. Natomiast w przypadku Lisy mamy sytuację, której nikt nie uznawał za nadużycie, nikt jej tak nie widział. Nikt nie słyszał jej głosu, nikt nie chciał rozumieć. Uznawano, że to, co ona mówi, jest podejrzan. Doprowadziło ją to do utraty podstawowej sprawczości i podmiotowości.

KD: Trzeba dać Lizie j głos. Tak jak w spektaklu „I tak nikt mi nie uwierzy” daliście głos Barbarze Zdunk.

WR: Im większy jest opór przed opowiedzeniem tej historii, im bardziej nie wiadomo jak ją opowiedzieć, tym większa pokusa. Czuję, że w tej historii jest zawarte coś, czego ja do końca nie rozumiem...

KD: Dlaczego nie rozumiesz? Była chora. Odłamali jej bliscy kawałek mózgu. To jakiś cud, że potem się jakoś zregenerował, niestety, nie do końca.

WR: Nie jestem w stanie tego konkretnie odczuć i zrozumieć. Jestem na poziomie ogólnego rozumienia. Patrzę z oddali, nie jestem w stanie się zbliżyć do tego doświadczenia, trudno mi je sobie wyobrazić. Z drugiej strony czuję, że tu widać jak na dłoni odpowiedzialność systemową, zaniedbanie systemowe, że ona jest zarówno "produktem" jak i "odpadem" tego społeczeństwa.

KD: Dlatego trzeba o niej opowiedzieć.

WR: Jest jednak kłopot ze znalezieniem reprezentacji dla jej historii. Społeczeństwo nie chce takich historii. Zamyka się je w skrypcie serialu kryminalnego, w którym monster został ukarany. Odpowiedzialność systemowa, o której rozmawialiśmy, jest trudna do reprezentowania. Wciąż istnieje tendencja do obwiniania jednostki za to, co robi. „wciągnij się sama za cholewki w swoich butach”... bo to to twoje nogi, buty i twój problem.

KD: Teatr zawsze miał swoje ograniczenia, które próbował przekroczyć .

WR: Tak. Ale te ograniczenia jakoś się rymują z...

KD: Z ograniczeniami systemowymi.

WR: Tak, tak.

KD: Teatr powstawał na dworach i pozostał dworski w pewnym sensie

WR: Oczywiście, ale Michał Anioł, malując Kaplicę Sykstyńską, potrafił przemycić jednak pewne tematy i reprezentacje wykraczające poza zamówienie, albo artyści malujący bogatych mieszczan – też potrafili jakąś ich brzydotę, czy okropność pokazać.

KD: i Bosch i inni...

WR: Mówiłaś o potrzebie sztuki w kontekście „Gods of Love”, i takiej potrzebie czegoś, co cię poznawczo rozchwieje...

KD: To było na swój sposób abiektalne, a zarazem głęboko metaforyczne. Na scenę wyszła performerka obwieszona sinymi, odciętymi nogami — od stóp po kolana — i rękami, bezradnie zwisającymi przy jej ciele. Obraz był odstraszający, niemal fizycznie trudny do zniesienia. A przecież spektakl opowiadał o miłości. Ta przewrotność była w nim kluczowa: miłość jako cierpienie, jako rozpad, jako doświadczenie, które nie scala, lecz rozszarpuje, ale za którą się tęskni i potrzebuje. W jednej z najpiękniejszych scen umierała tęskniąca za miłością dziewczyna. Z widowni zapraszano kilka osób, powierzano im jakieś zadania — nie wiem, co im szeptano, weszły na scenę, włączyły się w rytuał. Rzucali na ciało zmarłej kwiaty, listki, wykonywali drobne, czułe gesty. Była w tym delikatność, niemal liryzm. Ta scena radykalnie różniła się od wcześniejszych obrazów obscenicznej cielesności - od spotkania Zeusa z Herą, od śliny – „spermy”, od nadmiaru fizjologii. Tutaj ciało było kruche, porzucone, poddane rytuałowi żałoby. I właśnie te poucinane kończyny - ja widziałam w tym raczej ślad przemocy, jaką miłość w sobie niesie. Abiekt w sensie Julii Kristevej: to, co odpycha, a jednocześnie nie pozwala się usunąć, bo należy do nas. To nie była prosta reprezentacja. Obraz wykraczał poza ramy przedstawienia. Miłość nie została tu zsakralizowana, została pokazana, dla mnie, jako doświadczenie graniczne, w którym ciało ulega rozpadowi, a jednocześnie domaga się czułości. W tym napięciu spektakl przestawał być tylko obrazem, stawał się doświadczeniem.

WR: Nie będziemy chyba robić znaczącej puenty?

KD: Nie będziemy. Wyciągacie rzeczy okropne, takie, które nie są opowiedziane, takie, historia Barbary Zdunk spalonej na stosie, oskarżonej o czary. Dobrze, że nie widziałam tego kieleckiego spektaklu, też jakąś straszliwą historię pokazaliście.

WR: To jest historia z międzywojnia, historia Marii Wojdan, która żyła z czwórką nieślubnych dzieci w ziemiance. Miejscowa ludność, która wierzyła, że jeśli z nieślubnego dziecka wyciągnie się żyły i zatopi w wosku robiąc z tego świecę, kiedy się ją zapali, świeca ta czyni właściciela niewidzialnym. W konsekwencji właściciel takiej świecy może robić wszystko, ponieważ i tak nikt tego nie zauważy. Kiedy umarło jedno z jej dzieci. To była duża pokusa dla ludzi. I naprawdę wyciągnięto żyły ze zmarłego dziecka. Zbezczeszczono w zwłoki. Paradoks polega na tym, że historia opowiedziana się 50 lat później, kiedy cementownia w Ożarowie zaczęła pochłaniać wieś Potok. Cała wieś zaczęła znikać. Z całej wsi zostało cztery może pięć domów. Ironia losu.

KD: Była poza rozumem.