

DYBUK

**Ignacy
Karpowicz
oraz zespół
aktorski**

**tekst sceniczny
inspirowany
Dybukiem
Szymona
An-skiego**

Dybuk

**reżyseria
Anna Smolar**

**premiera
4.12
— 15**

**teatr polski
byłyszcz**

**Ignacy
Karpowicz
oraz zespół
aktorski
tekst sceniczny
inspirowany
Dybukiem
Szymona
An-skiego
Dybuk
reżyseria
Anna Smolar**

**scenografia i kostiumy
Anna Met
muzyka
Natalia Fiedorcuk
reżyseria światła
Michał Głaszczka
asystentka reżyserki
Hanna Maciąg
asystentka scenografki
Marta Kuliga
inspicjentka
Hanna Gruszczyńska**

**występują:
Mirostaw Guzowski
Hanna Maciąg
Irena Melcer
Maciej Pesta
Sonia Roszczuk
Jan Sobolewski
Michał Wanio
Małgorzata Witkowska**

**W spektaklu wykorzystano fragmenty *Dybuka*
Szymona An-skiego w tłumaczeniu Michała Friedmana.**

Tchórze!
Wróciłem,
bo na to
zasłużyłem!
I nie wyjdę!!!
Nigdy!!!!

Ignacy Karpowicz
Lincz 2.0

Lincz w słownikowym ujęciu to samosąd, czyli wymierzenie kary (z karą śmierci włącznie) przez nieuprawnione do tego osoby (np. tłum) bez przeprowadzenia postępowania sądowego. Lincz jest niezgodny z prawem. Lincz – wydawało się – został na dobre wyrugowany z demokratycznych społeczeństw, choć oczywiście zdarzają się sporadycznie takie wypadki. W Polsce głośna była sprawa samosądu we Włodowie z lipca 2005 roku, kiedy to trzech bracia zabili za pomocą szpadla, łomu i kijów agresywnego sąsiada, notabene wielokrotnie odbywającego karę więzienia. Rozgłos, jaki sprawa ta zyskała w mediach, paradoksalnie dowodzi niezwykłości zdarzenia jakim jest lincz.

Tymczasem od pewnego czasu mamy nieprzyjemność obserwowania powrotu linczu w nowej formie, której nośnikiem są współczesne technologie komunikacyjne, ze szczególnym udziałem tzw. mediów społecznościowych. To, co miało ułatwiać kontakty i budować międzyludzkie więzi, stało się niszczycielem tychże. Każdy post osoby, nie tylko publicznej, ale i prywatnej, staje się okazją do wyrażenia przemocy werbalnej. Jesteś gruba, masz paskudną mordę, kijem bym cię nie tknął, wyglądasz jak ciota, ciągniesz darmo czy za miskę zupy – jest to zbyt wyszukane

(ani często poprawnie napisane), ale spełnia swoje zadanie. Zadaje ból, a niekiedy prowadzi do samobójstwa. W klasycznym, „analogowym” społeczeństwie mogli nas ranić i nienawidzić jedynie ci żyjący obok nas. Teraz dzięki mediom społecznościowym nienawidzić nas mogą także nieznajomi z miast, w których nigdy nie byliśmy i nie zamierzaliśmy ich odwiedzić.

Zjawisko przybiera na sile i przybierać będzie.

Badania przeprowadzone przez Fundację Dzieci Niczyje pokazują, że czterech na dziesięciu nastolatków w wieku 14-17 lat spotkało się z jakąś formą cyberprzemocy czy hejtu. Co ciekawe Centrum Badania Opinii Społecznej (CBOS) podaje, że tylko sześć procent rodziców obawia się, że ich dzieci zetkną się w sieci z mową nienawiści. Za podstawowe niebezpieczeństwo rodzice uważają niestosowne treści (czytaj: pornografia) albo nieodpowiednie kontakty (czytaj: pedofilia). Można powiedzieć, że rodzice nie zrozumieli cyfrowej rzeczywistości i nie zdają sobie sprawy z tego, że rany zadane w sieci bolą przede wszystkim poza nią – w fizycznym środowisku na prawdziwym ciele, a nie jego awatarze.

Co zatem można zrobić? Czy internetowej stajni Augiasza nie da się oczyścić i jesteśmy skazani na cyfrową nienawiść?

Profesor Jacek Pyżalski z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu od kilku lat zajmuje się badaniem zjawiska cyberprzemocy wśród polskich nastolatków. Z przeprowadzonej przez niego na dwóch tysiącach uczniów ankiety wynika, że często nastolatki piszą pod wpływem impulsu, emocji i nie mają na celu ranienia innych. Po prostu napisali zanim pomyśleli.

Zeszłego roku w finale konkursu Google Science Fair znalazła się 13-letnia Trisha Prabhu z dwoma programami. Baseline

analizował posty pod kątem obraźliwej zawartości. Jeśli taką stwierdził, do działania wchodził drugi program, zwany się Rethink. Program ten po prostu zwracał uwagę na treść wiadomości i prosił o jej „przemyślenie”. Podczas badań okazało się, że po otrzymaniu informacji z programu Rethink na 533 krzywdzące wiadomości ostatecznie użytkownicy zdecydowali się na opublikowanie jedynie 35-ciu! Konkluzja może być chyba tylko jedna – nienawiść w sieci ma się świetnie, ale można ją ograniczyć. Zanim wyślesz swój komentarz, pomyśl, czy chciałbyś coś takiego przeczytać o sobie.

O kozle ofiarnym

Z linczem, również z jego współczesną, cyberkulturową formą, powiązać można pojęcie kozła ofiarnego, co staramy się uchwycić we współczesnej warstwie spektaklu. René Girard w *Kozle ofiarnym* – pracy dotyczącej odczytania tekstów mitologicznych i biblijnych z perspektywy „mordów założycielskich” – mówi o kryteriach doboru ofiary: nietutejszości, inności, chorobach psychicznych i fizycznych. Szczególnie podatni są na nie Żydzi, mniejszości seksualne, obcokrajowcy czy nowo przybyli. Skanalizowanie zbiorowej przemocy na jednego osobnika, twierdzi Francuz, pozwala wspólnocie na uspokojenie chaosu, w który ta cyklicznie popada. Ponadto charakter kolektywny tego działania zdejmuje z uczestników poczucie winy. Za śmierć Grzesia odpowiedzialni są wszyscy, a więc w gruncie rzeczy nikt nie jest, co najwyżej – on sam. Koniec końców samobójstwo to była jego decyzja.

Nasz *Dybuk* to nie tylko historia wielkiej miłości, ale przede wszystkim – opresji i nie zawsze symbolicznej przemocy. Lea i Chanan nie mają prawa do stanowienia o sobie. Podporządkowują się decyzjom innych, kulturowo wyposażonych we władzę, a więc ojca czy rabinów. Podobnie Grześ ulega presji rówieśników

przy biernej postawie dorosłych. I tak oto kozioł ofiarny spełnia swoją funkcję – oddaje życie za podtrzymanie zasad organizujących życie społeczne. Otwarte pozostaje pytanie, czy właśnie takich zasad potrzebujemy?

Zbyt świadome i wykalkulowane rozumienie tego wszystkiego, co mieści się dziś w określeniu „kozył ofiarny”, eliminuje sprawę zasadniczą, mianowicie wiarę prześladowców w winę ofiary, uwięzienie ich umysłów w prześladowczym złudzeniu, które, jak widzieliśmy, nie jest zjawiskiem prostym, ale prawdziwym systemem przedstawień.

René Girard, *Kozył ofiarny*,
przeł. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1987, s.64.

Ignacy Karłowicz – pisarz, tłumacz literacki, publicysta, laureat Paszportu „Polityki” (2010) za powieść *Balladyny i Romanse*, czterokrotnie nominowany do Literackiej Nagrody Nike – za powieści: *Gesty* (2009), ponownie za *Balladyny i Romanse* (2011), *Ości* (2014) oraz za powieść *Sońka* (2015). Uznawany za jednego z najlepszych pisarzy młodego pokolenia, autor siedmiu powieści, w tym *Niehalo*, głośnego debiutu z 2006 roku.

No więc postaramy się, żeby państwo spędzili miły wieczór. Ja jestem Dzi, to nie jest moje prawdziwe imię oczywiście, to jest od Gienia, Genowefa, po babci, babciu jeśli mnie widzisz, serdecznie pozdrawiam. O czym jest ta sztuka? Sztuka jest o Żydach tadam tadam!

No więc my też nic o Żydach nie wiemy. Do niedawna nie wiedzieliśmy w każdym razie. No trudno tu wydobyć walor humorystyczny. Ale Grześ nas przekonywał, że temat Żydów nie jest lame. A da się nawet polubić.

Anna Blumsztajn
W każdej klasie jest ktoś,
obok kogo nie chcemy siedzieć

Myśląc o przemocy w szkole, o procesach wykluczania i dręczenia, często odwołujemy się do pojedynczych, dramatycznych zdarzeń z życia szkoły, o których donoszą nam media. Te wydarzenia stają się symptomem, znakiem, że „coś poszło nie tak”. Trzeba potem wyjaśnić, jak doszło do „nagłej” eskalacji przemocy. Tym zajmują się naukowe – w większości socjologiczne – badania dotyczące przemocy, agresji i jakości relacji w szkołach.

Za przykład mogą tu posłużyć dane Instytutu Badań Edukacyjnych z 2014 roku, w których – podobnie jak w większości ilościowych badań diagnostycznych, dotyczących przemocy w szkole – zachowania agresywne, wykluczające, dyskryminujące traktowane są jako zachowania jednostek wobec innych jednostek. Założenie o indywidualnych (niekoniecznie zresztą świadomych) motywacjach sprawcy przemocy (dominacja w klasie, ustanowienie swoje pozycji w grupie) nie jest podważane ani dyskutowane. Poziom przemocy jest tu traktowany jako wypadkowa indywidualnych zachowań. Badanie próbuje m.in. uchwycić, jakie indywidualne czynniki, choć społecznie uwarunkowane (płeć, pochodzenie społeczne, „inność” uczniów lub uczennic, ale też klimat szkoły, otwartość nauczycieli, przejrzysty i przestrzegany system norm),

związane są z częstszym występowaniem zachowań agresywnych lub przemocowych.

Indywidualistyczne podejście do szkolnej przemocy jest powszechne. W wersji konserwatywnej łączy się z surowym karaniem winnych sprawców (co często skutkuje poczuciem krzywdy karanego) i z naznaczaniem ofiary (potwierdzające jej niską pozycję społeczną w grupie). W wersji mniej konserwatywnej – ze zrozumieniem dla mechanizmów kierujących sprawcą (często samemu będącym ofiarą w przeszłości, albo zmagającym się z własnymi trudnościami) i próbą wsparcia ofiary oraz – nierzadko – z włączeniem grupy w proces „pojednania”. Jednak nadal pokutuje tu wizja „trudnych jednostek”, które należy albo ukarać albo zrozumieć i wesprzeć. Takie podejście sprawia, że mechanizmy przemocy w szkole pozostają nieprzejrzyste. Potwierdzają to poniekąd same wyniki badań. Nauczyciele_ki rzadziej niż ich podopieczni_e dostrzegają zjawiska przemocowe wśród młodzieży.

Zachowania agresywne czy wykluczające najczęściej przeżywane są przez młodzież szkół podstawowych, w mniejszym stopniu przez gimnazjalistów_ki i uczniów oraz uczennic szkół ponadgimnazjalnych. Można oczywiście uznać, że szkoła ponadgimnazjalna to środowisko ludzi dojrzałych albo tłumaczyć to procesem przyzwyczajania do przemocy. Wraz z wiekiem przychodzi lepsza znajomość i akceptacja sposobu funkcjonowania społeczności szkolnej i w szerszym znaczeniu – społeczeństwa. Te same zachowania, które młodsze dzieci nazywają wyśmiewaniem, obrażaniem, dręczeniem lub nastawianiem grupy przeciwko jednostce, rzadziej są uznawane jako przemocowe przez gimnazjalistów_stki, licealistów_tki, a w szczególności przez nauczycieli_ki.

Zjawisko przemocy oglądane z tej perspektywy jest trudne do uchwycenia. W tym sposobie myślenia dominuje założenie, że

Niechęć do przebywania z kimś innym to zachowanie, które tylko z pozoru nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji. Ta niby-nie-przemoc ujawnia pęknięcie w społeczności i uruchamia jej nieodzownie dyscyplinującą funkcję. We wspólnocie zazwyczaj panuje powszechna zgoda, obok kogo niedobrze jest siadać. Nie jest to wiedza ujawniana, raczej pewne poczucie, ale wspólne dla wszystkich – dorosłych i dzieci.

mamy do czynienia z przemocą tylko wtedy, kiedy „do czegoś faktycznie dochodzi”, do konkretnych wypadków – konfliktu, podziału klasy, przemocy fizycznej lub nawet samobójstwa.

Inną propozycją w myśleniu o przemocy w grupie jest perspektywa filozoficzno-antropologiczna francuskiego badacza René Girarda. W przemocy widzi on nieusuwalny, konstytutywny element wspólnoty, a więc także społeczności szkolnej. Przemoc jest przypisywana całej grupie, a nie poszczególnym jej członkom lub członkiniom. Możemy jedynie zastanawiać się, w jaki sposób się ujawni, jaki będzie scenariusz jej eskalacji, kto zostanie wybrany na kozła ofiarnego. Musimy jednak wiedzieć i przyjąć do wiadomości, że jest ona nieodzowną częścią społecznego życia. To my jako społeczność tę przemoc wytwarzamy, kanalizujemy. Osoby dorosłe (szeroko pojęte grono pedagogiczne, dyrekcja), które nadają ramy działania wspólnoty i zarazem instytucji szkolnej, zawsze wskazują formy przemocy dopuszczalne w danej społeczności. Odróżniają tym samym ten rodzaj inności, niedopasowania, który jest przez daną wspólnotę akceptowany, od tego, który tolerowany już nie jest.

W przytaczanych powyżej badaniach znajdziemy takie stwierdzenie: „prawie połowa uczniów potwierdza, że w klasie są osoby, z którymi inni nie chcą siedzieć w ławce; wśród powodów odrzucenia jest m.in. odróżnianie się od innych.” Niechęć do przebywania z kimś innym to zachowanie, które tylko z pozoru nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji. Ta niby-nie-przemoc ujawnia pęknięcie w społeczności i uruchamia jej nieodzownie dyscyplinującą funkcję. We wspólnocie zazwyczaj panuje powszechna zgoda, obok kogo niedobrze jest siadać. Nie jest to wiedza ujawniana, raczej pewne poczucie, ale wspólne dla wszystkich – dorosłych i dzieci.

Źródło niechęci łatwo zracjonalizować – domniemanymi lub nie – przewinieniami ofiary. I to jest kluczowym elementem

mechanizmu „poświęcania kozła ofiarnego” opisanego przez Girarda. Łatwo połączyć ten mechanizm z tym, który opisuje teoria naznaczania – w grupie ludzie przybierają tę rolę i przejawiają te zachowania, których oczekuje grupa. Wytypowany błążem stanie się błążem faktycznym, za co łatwo będzie go dalej poddawać ośmieszaniu i wykluczaniu. Doświadczenie pokazuje, że naznaczone przez grupę przewinienia często nie są tymi, które najbardziej odróżniają jednostkę od całej grupy (jak np. orientacja seksualna albo niepełnosprawność). To nie wystarczy. Niechęć skupiona jest wokół tych cech jednostek, które dotyczą konfliktów i napięć nieświadomych, pomijanych, nieujawnionych i nierozwiązywalnych w tej właśnie wspólnotcie. Takimi są często także nierówności ekonomiczne. Z zasady burzą one spójność grupy, która w imię ratowania się przed grożącym jej konfliktem, uruchomi mechanizm katalizując przemoc na jednej osobie, noszącej wyraźne oznaki odrębnej klasowej pozycji.

Jednak – jak uświadamia nam Girard – nie faktyczna albo domniemana wina, ale właśnie potrzeba owego poczucia powszechnej zgody jest prawdziwą podstawą społecznej niechęci. Potrzeba ta jest szczególnie silna w sytuacji kryzysu lub nieujawnionego, przemilczanego konfliktu. A wspólnota szkolna w sytuacji nieujawnionego konfliktu znajduje się permanentnie. Nie tylko dlatego, że już w swoim dziewiętnastowiecznym wydaniu szkoła była instytucją zbudowaną na strukturalnym przeciwstawieniu dorosłych – dzierżących władzę, i młodzieży – wychowywanej do posłuszeństwa. Współcześnie, w czasach umów śmieciowych, braku wystarczających świadczeń socjalnych, a w szkole – wszechobecnych testów na wiedzę, presji na osiągnane wyniki, walki o miejsce w dobrym gimnazjum czy liceum, można zaryzykować twierdzenie, że w niektórych miejscach mechanizm wspólnie realizowanej przemocy oraz ofiary „złożonej przez wszystkich członków wspólnoty wszystkim członkom wspólnoty”, jest jedynym rodzajem więzi

Niechęć skupiona jest wokół tych cech jednostek, które dotyczą konfliktów i napięć nieświadomych, pomijanych, nieujawnionych i nierozwiązywalnych w tej właśnie wspólnotcie. Takimi są często także nierówności ekonomiczne.

Kiedy pojawia się powszechna zgoda na indywidualne rozsądzenie sprawy poprzez znalezienie winnego, powinna wzrastać nasza czujność na to, co my jako społeczność tym osiągamy. Jaki konflikt czy napięcie ta zgoda przykrywa?

poza-instytucjonalnych łączącym członków_inie szkolnej społeczności. W neoliberalnym, skrajnie indywidualistycznym modelu sukcesu, bardzo trudno jest budować więzi społeczne, poczucie wspólnoty, inaczej niż poprzez wykluczenie.

Jest oczywiście bardzo istotne, co się z takimi odrzucanymi osobami w różnych szkołach dzieje, czego realnie doświadczają ofiary przemocy, czy wspólna niechęć do siedzenia obok kogoś przerozdzi się w dużo groźniejsze zachowania grupowe?

Girard stawia nas, członków_inie szkolnych społeczności w trudnej sytuacji. Każę nam nieustająco przyglądać się samym sobie. Zabrania zadowalać się jedynie, zdawałoby się zupełnie uzasadnionemu, osądzeniu konkretnej jednostki. Kiedy pojawia się powszechna zgoda na indywidualne rozsądzenie sprawy poprzez znalezienie winnego, powinna wzrastać nasza czujność na to, co my jako społeczność tym osiągamy. Jaki konflikt czy napięcie ta zgoda przykrywa? Dopiero uświadomienie sobie natury tego procesu zawiesić może – i faktycznie to robi – niechęć i mechanizmy przemocowe, które wspólnota uruchomiła i skierować naszą uwagę na właściwie źródło konfliktu lub kryzysu. Jest to nieustanny wysiłek, nieeliminujący ostatecznie przemocy ze społeczności, ponieważ nie da się z niej wykreślić napięć i konfliktów. Chodzi o zmianę trajektorii przemocy i rozproszenie siły jej działania. W tym pomóc może świadomość uniwersalności tego procesu, a to objaśniają nam liczne teksty kulturowe. Wspólne ich czytanie i dyskusowanie w szkole może uświadomić mechanizmy jakimi posługujemy się w naszych społecznościach, a tym samym, może pomóc budować więzy i zgodę innej jakości niż te, budowane według praw silniejszego. To też może dać nam szkoła.

Anna Blumsztajn – socjolożka, nauczycielka wiedzy o społeczeństwie i była Dyrektorka Wielokulturowego Liceum im. Jacka Kuronia w Warszawie.

CHANAN

Nie zagram wam
mistyka

Nie zagram Żyda

Nie zagram głodu

Nie będę tu grać
świra

Nie będę się snuć
bez sensu po scenie

Nie będę blady

Nie będę się trząść
z zimna

Nie będzie euforii

Nie będę krzyczał

Nie będę wystraszony

Nie zagram tego,
że moje serce jest
pełne Jezusa

Czy co oni tam
mają... Mojżesza?

Nie wyjdę z Torą

Nie będę miał
pejsów

Nie będę miał

Czapki

PANI BASIA

Mycki!

CHANAN

Nie będę mówił
w jidysz

Nie zagram magii
Nie będzie tu żadnej
magii.

Chanan czuje się
brudny.

Chce być czysty,
a czuje się brudny.

Nienawidzi swojego
ciała.

Ciało jest głodne?

To Chanan jeszcze
bardziej się głodzi.

Taki eksperyment.

Czy można zagrać mistyka?
Z Anną Smolar
rozmawia Piotr Grzymiśławski.

Piotr Grzymiśławski: W *Dybuku* zderzyliście ze sobą dwa światy – mistycyzmu żydowskiego i współczesnego życia nastolatków w społeczności szkolnej. Skąd ten pomysł?

Anna Smolar: Z Ignacym Karpowiczem szybko doszliśmy do wniosku, że oboje czujemy się niezdolni do nawiązania kontaktu z mistycyzmem zawartym w tym dramacie Szymona An-skiego. Religijność i obyczajowość zapisane w *Dybuku* wydawały nam się całkowicie egzotyczne. One stanowią fundament życia społeczności chasydzkiej, która funkcjonuje według bardzo skodyfikowanej tradycji, co wiąże się z tym, że każda decyzja człowieka jest zależna od powinności wobec Boga. Pierwszą naszą decyzją dramaturgiczną było pokazanie grupy borykającej się z poczuciem obcości wobec reprezentowanego świata. Bardzo trudno dziś odbierać ten świat inaczej niż jako folklor. Zamiast ulegać temu folklorowi, chcieliśmy go przede wszystkim nazwać, zdefiniować, przewrócić na lewą stronę i w ten sposób, wskazując archaiczność rzeczywistości sztęta z początku XX wieku, opowiedzieć o nas samych, o współczesnym człowieku, i w pewnym sensie – o jego duchowej tęsknocie.

Mówisz, że spektakl zrodził się z braku dostępu do tej duchowości. Zastanawiam się, dlaczego właśnie dybuk ma być punktem odniesienia dla młodych osób w wieku szkolnym, również tutaj w Bydgoszczy?

Legenda ducha, który zamieszkuje w ciele ukochanej jest wspólnym materiałem na zabawę gatunkową. Wchodzimy w obszar opowieści o wampirach czy zombie, o mocach nadprzyrodzonych, które nas nawiedzają. I ta gatunkowość automatycznie wiąże się z kategorią przyjemności. Dlatego sądzę, że jest to kusząca opowieść w podejmowaniu dialogu z młodym widzem. Z moich wspomnień i obserwacji wynika, że nastolatki szczególnie lubią opowieści, których można się bać i równocześnie bawić się ich konwencją grozy. W tym sensie legenda dybuka jest bardzo atrakcyjna. Dla nas wiąże się również z wyzwaniem jakim jest mierzenie się w teatrze z magią. Na scenie nie używamy efektów specjalnych, wszystko dzieje się na wyciągnięcie ręki, zabawa z iluzją jest w pełni obnażona - a jednak magia musi zaistnieć, tyle że u nas działa ona bardziej podprogowo niż spektakularnie i efektownie. Jedno z pytań, które sobie zadajemy na próbach, to jak wprowadzić widza w przyjemność obcowania z czymś irracjonalnym, zachowując lekkość zabawy, posługując się klockami, którymi dysponujemy a przede wszystkim – ciałem aktora. Chcemy, aby ta zabawa prowadziła nas dalej, do tego, co istotne. Żeby pozwoliła na problematyzowanie tematów, bardzo realnych – czyli ukazanie przemocy, której doświadcza młody człowiek wewnątrz grupy. Chcemy pokazać, jak bardzo człowiek jest uwikłany w relacjach z innymi i podjąć refleksję na temat odpowiedzialności grupy za jednostkę.

Również odpowiedzialności za to, co po utracie, bo w Waszym spektaklu mamy do czynienia z samobójstwem młodego chłopaka. Jak sobie radzić z tą traumą i jak wziąć za to odpowiedzialność?

Wyobraziliśmy sobie sytuację, w której młody człowiek odbiera sobie życie i pozostaje po nim grupa ludzi mniej lub bardziej odpowiedzialnych za jego śmierć. Ta współczesna historia tworzy klamrę dramatu An-Skiego i funkcjonuje jako echo śmierci Chanana. W *Dybuku* obserwujemy jak Lea, jej rodzina oraz ludzie ze społeczności chasydzkiej radzą sobie ze stratą Chanana – a przede wszystkim: z jego powrotem pod postacią ducha. W ramie współczesnej interesował nas kontekst szkolny, uwydatniający kwestię odpowiedzialności zbiorowej. Przyglądamy się cienkiej granicy, której przekroczenie oznacza uczynienie z drugiego człowieka ofiary w grupie. Opowiadamy o mechanizmach przemocy, które wiążą się z izolowaniem, ośmieszaniem, z hejtem. *Dybuk* An-skiego jest w naszym spektaklu sztuką wystawianą przez grupę młodych ludzi i ich nauczycieli. Staje się, jak w *Hamlecie*, narzędziem do obnażania tajemnic. I podobnie jak Hamlet podaje swojemu ojczymowi lustro w postaci wystawienia scen *Zabójstwa Gonzagi*, w spektaklu uczniowie i nauczyciele bezwiednie sami sobie podają to lustro i – wchodząc w role zapisane przez An-skiego – zaczynają odgrywać psychodramę własnego doświadczenia, własnej winy. Tworzą mapę sumienia.

Ignacy Karpowicz jest autorem scenariusza we współpracy z zespołem aktorskim. Czy to oznacza, że tekst był pisany na scenie?

Próby bardzo wpłynęły na kształt tekstu, to prawda. Osobowość aktorów, ich refleksja, ich wrażliwość czy poczucie humoru były determinujące dla charakteru spektaklu. Kilka miesięcy przed rozpoczęciem prób wymyśliliśmy z Ignacym współczesną ramę do *Dybuka* i to, jak te dwa poziomy narracyjne się ze sobą komunikują. Stworzyliśmy rozbudowaną strukturę i zarys postaci. Ignacy napisał kilka monologów i z tym materiałem przyjechaliśmy

na pierwsze próby. Z niemałym trudem opowiadałam aktorom o dwóch przenikających się warstwach. Sam An-ski powinien być poddany szczegółowej analizie, dramat jest gęsty i wymaga właśnie tego, czego dokonujemy w naszej adaptacji, czyli ciągłego definiowania obcej i bogatej kultury. A tu trzeba było wplatać w rozwój dramatu także tę warstwę pulsującej równolegle współczesności. Należałoby mieć dość wyrafinowaną i precyzyjnie rozpisaną metodologię, żeby to zrobić czytelnie. Ja podeszłam do pierwszej próby bardziej intuicyjnie, co mogło wywołać na początku lekką konsternację zespołu. Aktorzy zapewniali mnie, że mówię klarownie, ale szczerze mówiąc nie do końca im wierzę (*śmiech*).

Dlaczego zdecydowałaś się na taki styl pracy?

Myślę, że pozwolił Ignacemu i mnie autentycznie podejść do historii *Dybuka* i znaleźć w niej to, co dla nas dzisiaj żywe i dotkliwe. A z kolei pozostawianie aktorom dużej wolności twórczej i możliwości improwizacji, budowania scenariusza wspólnie z autorem, pozwoliło na to, żeby historia opowiadana na scenie wynikała w większym stopniu bezpośrednio z ich refleksji i przeżyć. Chciałam, żeby to, co się wydarza na scenie było gorące, zarażało autentyczną emocją. Bardzo dużo zależało od aktorów. Pojawia się w tym kontekście kwestia ich ufności. Spotkałam się przy tej pracy z aktorami bardzo cierpliwymi i zaangażowanymi. Nie zaniepokoił ich początkowy chaos i to, że materiał literacki tak szybko i drastycznie zmieniał się pod wpływem ich improwizacji. Trzeba powiedzieć, że niektóre sceny są całkowicie oparte na ich słowach. Czasem improwizacje były tak trafne, że spisywaliśmy całe dialogi i umieszczaliśmy później sceny czy monologi w scenariuszu. Aktorzy nam od razu zaufali i uwierzyli w potencjał takiej metody. Zresztą temat wiary cały czas pojawia się w naszych rozmowach, to znaczy w ciekawy sposób łączy duchowość, wiarę w Boga, poszukiwanie transcendencji z wiarą

w fikcję, czyli z wiarą w teatr; która z kolei pomaga nam w dotarciu do mistycyzmu. Scenografia Anny Met o tym opowiada: jest skonstruowana jak podróż w fikcję, w coraz głębsze jej wymiary.

Wolisz sytuacje dynamiczne?

Tak, nieustająco zmienialiśmy założenia, czasem radykalnie. Po pierwszych dziesięciu dniach prób podważyłyśmy z Anną całkowicie pomysł na scenografię. To wszystko odbywało się bez ekstremalnego stresu, chyba dlatego że kierował nami temat, o którym chcieliśmy wszyscy opowiedzieć w sposób trafny i konkretny. Przez pierwsze tygodnie badaliśmy zjawisko kozła ofiarnego, wracaliśmy do naszych osobistych wspomnień ze szkoły. Pracowaliśmy też z młodzieżą, słuchaliśmy ich doświadczeń. Interesuje nas coś, z czym każdy się boryka wchodząc w społeczne zależności: czyli trud życia w grupie, lęk, który się za tym kryje, walka, którą tocymy całe życie z samymi sobą, z innymi. Od początku wiedzieliśmy, że chcemy przekroczyć wymiar przypowieści, magicznej opowieści o duchu, który powraca. U nas na scenie duch jest pretekstem i dość szybko zamienia się w katalizator albo wyzwalacz ukrytej przemocy. Duch sam w sobie nie jest istotny, nie fascynują nas zjawiska nadprzyrodzone. Chodzi nam o żywych.

W poprzednich swoich spektaklach m.in. w *Aktorach żydowskich* oddałaś głos aktorom Teatru Żydowskiego w Warszawie, podobnie zresztą, jak w *Aktorach prowincjonalnych* – wcześniejszym spektaklu z Opola. Podkreślasz zespołowość pracy teatralnej, jej kolektywność. Masz dosyć hierarchii w teatrze?

Nie powiedziałabym tak. Nie tak dawno w pracy nad spektaklem zdarzyło mi się zachować zbyt miękko i spektakl na tym ucierpiał.

W podtekście chciałam oddać trochę swojej władzy, zaufać aktorom, traktować ich maksymalnie podmiotowo. Ale w efekcie wycofywałam się i zrzucałam zbyt dużą część odpowiedzialności na nich. Myślę, że uczę się przyjmować rolę lidera bez kompleksów, co jest bardzo istotne w budowaniu równowagi grupy – tu zresztą powraca temat szkoły, nauczyciela jako lidera itd. Nie da się uciec o odpowiedzialności i narracja o zacieraniu poziomów hierarchii może być niebezpieczna w momencie, w którym człowiek traci orientację i poczucie proporcji. Kusiła mnie idea demokratyczności i rozkładania władzy na cały zespół, ale to poskutkowało ogromną frustracją u aktorów i niepotrzebnymi napięciami.

Wspominałaś o warsztatach. Zależało ci, aby *Dybukowi* towarzyszyły działania edukacyjne z młodzieżą i z pedagogami. Dlaczego?

Po pierwsze inspiracją było dla mnie to, jak funkcjonuje Teatr Polski w Bydgoszczy, jak działania tu podejmowane bazują na spotkaniu z ludźmi, na otwieraniu drzwi instytucji i niezadko na konfrontacji. Wychodzenie do ludzi i otwarty, śmiały dialog są pociągające i bardzo wzbogacają wyobraźnię. Po drugie chcieliśmy w jakimś stopniu myśleć dokumentalnie, reportażowo, dlatego wymyśliliśmy, że będziemy mieli przy sobie grupę młodych ludzi i nauczycieli, aby stali się dla nas punktem odniesienia. Chcieliśmy w ten sposób opowiadać o danej grupie społecznej unikając sztampy czy zbyt łatwych skojarzeń. Wrażenia, jakie wywarli na całym zespole uczestnicy warsztatów działają jak latarnie prowadzące nas w ciemności. Kiedy pojawiają się wątpliwości na próbach, wystarczy nam odwołać się do doświadczenia, o którym usłyszeliśmy na tych spotkaniach i wtedy odnajdujemy to, co jest naszym priorytetem. To bardzo pomaga i myślę, że uwiarygodnia naszą pracę.

Dziękuję za rozmowę.

Dziękuję!

Anna Smolar – polsko-francuska reżyserka teatralna, tłumaczka. Absolwentka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Paris Sorbonne. Od 2005 roku reżyseruje w Polsce, m. in. *Panią z Birmy* w Teatrze Polonia, *Obcego* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, *Jedną ręką* w Teatrze Studio. W Opolu w Teatrze im. Kochanowskiego wystawiła *Aktorów prowincjonalnych* i *Bullerbyn*. W Nowym Teatrze w Warszawie wyreżyserowała spektakle *Enter* i *Pinokio*, a w Teatrze Żydowskim *Aktorów żydowskich*. Autorka tłumaczenia na język francuski książki Grażyny Jagielskiej *Miłość z kamienia*.

Dybuk (hebr., jid. קוביד, dibuk – „przyłgnięcie”) – w mistycyzmie i folklorze żydowskim zjawisko zawładnięcia ciałem żywego człowieka przez ducha zmarłej osoby. Dybukiem nazywa się też samego ducha, duszę zmarłego, która nie może zaznać spoczynku z powodu popełnionych grzechów, i szuka osoby żyjącej, aby wtargnąć w jej ciało. Wedle niektórych mistyków podatnymi na opanowanie przez dybuka miały być osoby grzeszne, zaś duchy przejawiać miały szczególną aktywność w noc święta Jom Kippur (Dzień Pojednania, Sądny Dzień).

Wiara w dybuki znana była wśród Żydów, zwłaszcza środkowoeuropejskich, począwszy od epoki talmudycznej, ale sam termin „dybuk” pojawił się dopiero w XVII wieku. Wtedy też wiara w dybuki stała się wyobrażeniem powszechnym.

Opanowując daną osobę, dybuk powodował zmianę jej osobowości, przemawiał jej ustami, ale swoim głosem. Należało wówczas znaleźć rabina, aby odprawił egzorcyzmy, dzięki którym dybuk opuszczał ciało przez mały palec u nogi. Aby dybuk znalazł spokój i nie opanował kolejnej osoby, trzeba go było przy egzorcyzmach namówić do wyjawienia swojej tożsamości i przeprowadzić tikkun (naprawę).

(źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dybuk>)

Szymon An-ski (właśc. Szlojme Zajnwel Rapoport) jest autorem *Dybuka* – jednego z najbardziej rozpoznawalnych utworów dramatycznych napisanych w języku jidysz, choć pierwsza jego wersja powstała w języku rosyjskim w 1914 roku. Jest to „legenda dramatyczna” przedstawiająca historię duszy Chanana wcielającej się w ciało ukochanej Lei. Dramat opowiada o dwojgu młodych ludzi przeznaczonych sobie za sprawą przysięgi ich ojców. Chanan umiera, dowiadując się, że ojciec Lei znalazł jej innego kandydata na męża. Dopóty jego dusza nie zazna spokoju, dopóki nie wtargnie w ciało Lei, by w ten sposób się z nią połączyć.

dyrektor **Paweł Wodziński**
zastępca dyrektora **Bartosz Frąckowiak**
główny księgowy **Jacek Grabarczyk**
dramaturg **Piotr Grzymiśławski**
kuratorzki współpracujące **Agnieszka Jakimiak, Marta Keil, Joanna Krakowska, Dorota Ogródzka, Agata Siwiak**
producentka **Magda Igielska**
kierowniczka działu artystycznego **Bernadeta Fedder**
kierownik działu komunikacji **Artur Szczęsny**
dział komunikacji **Michał Gąsiorowski, Magdalena Kotata, Marietta Maciąg, Jagoda Sternal, Paulina Wenderlich, Charlotte Woźniak**
aktorzy **Grzegorz Artman, Beata Bandurska, Paweł L. Gilewski, Mirosław Guzowski, Marian Jaskulski, Marta Malikowska, Alicja Mozga, Roland Nowak, Maciej Peśta, Martyna Peszko, Jerzy Pożarowski, Sonia Roszczuk, Jan Sobolewski, Anita Sokołowska, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Michał Wanio, Piotr Wawer Jr, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński**
inspicjenci **Hanna Gruszczynska, Mateusz Stebliński, Maria Walden**
główna specjalistka ds. pracowniczych oraz BHP **Krystyna Müller**
zastępca głównego księgowego **Joanna Kraszewska**
specjalistka ds. płac **Elżbieta Cieślak**
specjalistka ds. księgowości – kasjer **Krystyna Gagajek**
specjalistki ds. księgowości **Joanna Szewe, Halina Tabaka**
kierownik działu techniczno-gospodarczego **Waldemar Gracz**
zastępca kierownika ds. gospodarczych **Beata Waszak**
specjalistki ds. techniczno-gospodarczych **Maria Skora, Kazimiera Szramka**
sekretarka **Kamila Kalinowska**
kierowniczka pracowni krawieckiej **Ewa Stańska**
krawcowe **Alina Tadych, Aldona Włoch**
kierownik pracowni elektro-akustycznej **Robert Łosicki**
elektrycy – oświetleniowcy **Łukasz Jara, Damian Wesołowski,**

Eugeniusz Wiśniewski
akustycy **Leszek Drygas, Łukasz Maciej Szymborski**
brygadzysta obsługi sceny **Artur Ekwiński**
montażyści sceny **Jarosław Kubiński, Mariusz Pawlikowski, Roman Pietrzak, Marcin Należyty**
rekwizytorzy **Eugeniusz Baranowski, Wiesław Mitoraj**
garderobiane **Olga Betańska, Jadwiga Kamińska, Katarzyna Wysocka**
fryzjer **Michał Boroń**
ślusarze – montażyści **Jarosław Andrysiak, Andrzej Kotowski, Krzysztof Pawlak, Witold Włoch**
kierowca – zaopatrzeniowiec **Bożena Lange**
konserwator **Zbigniew Czerniak**

Lincz 2.0 Ignacego Karpowicza, *W każdej klasie jest ktoś, obok kogo nie chcemy siedzieć* Anny Blumsztajn oraz *Czy można zagrać mistyka?* wywiad z Anną Smolą, objęte są licencją Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Na tych samych warunkach 3.0 Polska [<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/pl/legalcode>].



Opracowania hasła „Dybuk” oraz „Szymon An-ski” udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>]

Dziękujemy Fundacji im. Michała Friedmana za zgodę na wykorzystanie w spektaklu fragmentów sztuki *Dybuk* w tłumaczeniu Michała Friedmana.

Fragmety zawarte w niniejszym programie pochodzą ze scenariusza do spektaklu.

teatr polski bydgoszcz

Teatr Polski
im. Hieronima Konieczki
Al. Mickiewicza 2, 85-071 Bydgoszcz
www.teatrpolski.pl

SEKRETARIAT
Kamila Kalinowska
e-mail: tp@teatrpolski.pl
tel: 52 33 97 813
fax: 52 33 97 820

INFORMACJA O BILETACH
e-mail: bilety@teatrpolski.pl, tel: 52 339 78 18
od poniedziałku do soboty w godzinach otwarcia kasy 10.00-19.00
oraz w niedziele/święta trzy godziny przed spektaklem.
Bilety dostępne są również online.

