

**Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawiają
Katarzyna Lemańska i Karolina Wycisk**

Sprawdzić, co możemy razem

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

**Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie**

Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawiają
Katarzyna Lemańska i Karolina Wycisk

Sprawdzić, co możemy razem

Chciałybyśmy przypomnieć naszą rozmowę sprzed czterech lat. Zwróciłyśmy wtedy uwagę, że trudno przyporządkować cię do jednej dziedziny, bo w swoich projektach wykorzystujesz interakcyjne instalacje i środowiska, wideo, mapping. Odpowiedziałeś wtedy: „Jak zrobiłem *Aktorów* – instalację wideo – to gdzieś napisano, że jestem artystą wideo. Po *Małej narracji* nazwano mnie performerem multimedialnym, a po *Mapie* – artystą specjalizującym się w interaktywnych doświadczeniach. Po każdym projekcie nazywają mnie zupełnie inaczej, ale się tym za bardzo nie przejmuję. Nie zajmuję się nazwami, tylko przedmiotami”¹. Czy nadal – tak jak wówczas – uważasz, że taka klasyfikacja jako artysty niezależnego, pracującego w różnych przestrzeniach, poza typowymi układami instytucjonalnymi może być piętnująca?

Dziś odczuwam większy wpływ instytucji na moją pracę. W Polsce etykieta reżysera teatralnego daje większe możliwości od etykiety artysty wizualnego czy multimedialnego. Po pierwsze reżyser teatralny ma swoje miejsce na mapie, ma jasną funkcję artystyczną i społeczną, po drugie teatr plasuje się wysoko w hierarchii sztuk w Polsce, w szczególności ten instytucjonalny. Nazwa określa przynależność do kasty, która cieszy się szczególnym szacunkiem. Ułatwia to pracę, zajmuje się konkretną pozycją, co potem przekłada się na – by użyć modnej nomenklatury – warunki produkcji.

Jako reżyser pracujący w teatrach publicznych redefiniujesz i podważasz panujące w nim strategie. Robisz to między innymi za pomocą nieoczywistych dla aktorów metod scenicznych. Włączasz dużo działań warsztatowych, opartych na współpracy z zespołem, dopuszczasz nie-aktorów, jak sam powiedziałeś – „pracujesz z przedmiotami”.

Nigdy nie interesował mnie taki sposób pracy, w którym ma się narzucony tryb, scenariusz, schemat, który by odgórnie wyznaczał, czym będzie dany projekt. Bardzo sporadycznie się zdarza, że przychodzę z precyzyjnym zamysłem. Mam dwa zasadnicze problemy z takim od początku zafiksowanym podejściem. Pierwszy – często reżyserzy nie przyznają się, że mają konkretny pomysł na spektakl, wtedy próby

1 Nie tworzę w życiu kolekcji metod, z Wojtkiem Ziemilskim rozmawiają Katarzyna Lemańska i Karolina Wycisk, „Didaskalia” 2013 nr 117, s. 32. Wszystkie przypisy pochodzą od autorek wywiadu.

stają się żmudnym szukaniem tego pomysłu, co od razu tworzy bardzo mocną hierarchię i odsuwa cały zespół od reżysera i pracy, którą wspólnie wykonują. A drugi – dużo trudniej wtedy o rezultat, który będzie dla mnie zaskakujący, bo jeśli przychodzę ze swoimi pomysłami, tekstem, a inni mają to realizować, choćby w najbardziej twórczy sposób, to z góry są skazani na moją wyobraźnię i jej ograniczenia. A jeśli mogę skorzystać z wyobraźni innych ludzi, wykorzystać ich kreatywność, okazuje się, że oni mają pomysły, na które nigdy bym nie wpadł, przynoszą światy, których nie byłem w stanie przewidzieć. W pewnym stopniu w teatrze zawsze była przestrzeń na taki model współpracy, np. podczas improwizacji, zadań aktorskich – kiedy aktorzy mają zbudować scenę na podstawie proponowanej przez reżysera sytuacji czy kiedy improwizują monolog albo przynoszą własny tekst. Mam jednak na myśli bardziej radykalne współtworzenie. Zadania, które daję, są na tyle otwarte, że nieraz możemy pójść prawie w dowolnym kierunku – wtedy duża odpowiedzialność jest po stronie aktorów, performerów, wykonujących. Materiał, który się pojawia podczas pierwszego etapu prób i który w ogromnej mierze zależy od aktorów, wyznacza krajobraz, z którego ostatecznie wybieramy fragment do zamieszkania.

Jednak taki sposób pracy nie jest zawsze akceptowany – myślimy tu o Narodowym Starym Teatrze w Krakowie².

Ta radykalność nie zawsze spotyka się z otwartym przyjęciem. W Starym Teatrze odczułem to boleśnie. Jan Klata zaprosił mnie, żebym zrobił spektakl w Starym. Ponieważ często szukam jako punktu wyjścia tego, co jest mocą czy siłą danego miejsca czy grupy, uznałem, że w Starym siłą są aktorzy, w szczególności to starsze pokolenie – „stary” Stary Teatr. Chciałem przyjrzeć się, jak dzięki nim działa ten teatr. Myślałem, że metoda, którą mam do zaproponowania, tyle razy się sprawdziła, tylu różnych ludzi przekonała i tak bardzo ich do mnie zbliżyła, że zadziała i tu. A nie zadziałała. Właściwie podwójnie. Z jednej strony sami aktorzy nie zaufali ani metodzie, ani mnie, pozostali bardzo sceptyczni od rozpoczęcia do przerwania przez dyrektora prób po niecałych trzech tygodniach. Z drugiej strony Jan Klata też mi nie zaufał, a raczej w ogóle nie zainteresował się tym, co robimy, nie był na żadnej próbie, nie rozmawiał ze mną o toczącym się procesie. Decyzję odwołania premiery podjął bez najmniejszej próby przyjrzenia się temu, co powstawało, nie wspominając o mediacji. W Starym Teatrze nie znalazłem miejsca ani na to, żebyśmy wspólnie myśleli, ani na podzielenie

2 W marcu 2016 w Narodowym Starym Teatrze rozpoczęły się próby do spektaklu *6 sposobów na wyjście z teatru* w reżyserii Wojtki Ziemilskiej, który planował przedstawienie o pamięci aktorów Starego Teatru, pracując ze starszą częścią zespołu na wspomnieniach. Premiera, planowana na maj 2016, miała odbyć się z udziałem takich aktorów, jak Anna Dymna, Zygmunt Józefczak, Elżbieta Karkoszka (gościnnie), Ewa Kolasieńska, Jacek Romanowski, Edward Wnuk (gościnnie); scenografia: Wojciech Pustola; dramaturgia: Joanna Krakowska, Szymon Adamczak. Odwołanie prób Witold Mrozek skomentował: „Wbrew ignoranckim tyradom swoich konserwatywnych krytyków Klata nie robił »eksperymentów«. Rozumiał teatr jako budowanie ról i wystawianie tekstów według reżyserskiej wizji – nie jako pracę »z procesem« czy aktorską prywatnością”, [w:] *Epoka Klaty w Starym Teatrze. Jak go zapamiętamy?*, „Gazeta Wyborcza – online”, 19 maja 2017.

się z aktorami tworzeniem – ich zdaniem to była moja rola, ja miałem przynosić pomysły i rozwiązania, oni mieli je realizować. A ja tego współtworzenia potrzebuję, żeby spektakl był wiarygodny nie tylko dla widzów, ale i dla samych twórców – żeby był ich faktycznym doświadczeniem, odkryciem. To jest kolejna cecha teatru, który mnie interesuje – ten, kto na scenie, jest kluczowy, nie jest tylko lepszym lub gorszym iluzjonistą. Kiedy widz czuje, jak kłopotliwie blisko rzeczywistości się znajduje, spektakl staje się gęstym i ważnym doświadczeniem. I nie chodzi tu o żadną spowiedź. Intymność nie pojawia się na poziomie zwierzeń czy psychodramy, tylko na poziomie relacji człowieka do tego, co ze sobą przynosi. Albo to jest twoje, albo udajesz. To trudne wyzwanie dla aktorów (i dyrektorów) przyzwyczajonych do tworów tylko pozornie osobistych, gdzie *de facto* powiela się te same dramaciki, przy okazji bardziej lub mniej egzaltując się swoją rolą medium. Mogłem mieć inną strategię i wziąć sobie najmłodszych aktorów ze Starego Teatru i być może byłoby super, może by się w to wkręcili i byłoby *happy end*. Ale dzięki temu doświadczeniu dostałem bardzo konkretny obraz miejsca, trochę odbierający mi optymizm co do tego, czy instytucjonalny teatr potrafi się otwierać, zmieniać, oczyszczać, rozwijać, przełamywać. Potrafi tam, gdzie jest mu wygodnie, a tam, gdzie jest mu mniej wygodnie, nawet się nie ruszy, żeby sprawdzić, jak można inaczej. To, że dyrektor teatru nie ufa zaproszonemu przez siebie artyście, że nie podejmuje rozmowy, kiedy jego zdaniem coś idzie nie tak, mówi samo za siebie. To państwowa, sędziwa instytucja, mniej zainteresowana tym, co wytwarza, bardziej własnym statusem. A kiedy status zaczyna się chwiać, trzeba szybko działać i tym działaniem nie będzie komunikacja ani integracja, tylko jednoznaczna, odgórna, zachowawcza decyzja.

Po pracy w Starym Teatrze miałem dwa świetne doświadczenia w teatrach instytucjonalnych, czyli w Nowym Teatrze i Teatrze Studio. W przypadku Nowego Teatru nie pracowałem z zatrudnionymi tam aktorami, ale stworzyłem pełnowymiarowy spektakl [*Jeden gest*] z ogromnym wsparciem instytucji, do tego stopnia, że gdy w kryzysowej chwili (nikt nie mówi, że moje podejście jest łatwe!) sam chciałem zrezygnować z tego pomysłu, teatr mnie przekonał, że zrobiłbym błąd – wtedy poczułem, że to jest właściwe miejsce. Dodam, że mieli rację – wyszła z tego dobra rzecz. A w Studiu pracowałem z aktorami z teatru i także spotkałem się z pełnym wsparciem. Sądzę, że najwięcej zależy od tego, kto się w danej instytucji znajduje i w jaki sposób sobie ją wyobraża, czym dla niego jest teatr.

Czy to ty przyszedłeś do Nowego Teatru z pomysłem współpracy z osobami głuchymi? Chciałeś wyprodukować projekt od zera?

Chciałem zrealizować spektakl z użyciem języka migowego. To niesamowity język pod względem choreograficznym – co zawsze mnie interesuje – i jest tam całe mnóstwo splotów tożsamości, dynamiki społecznej i tego, jak funkcjonują mniejszości w Polsce i na świecie. Widziałem w tym pomysle dużo tematów, które w pięknie prosty sposób się łączą. Chciałem zrobić międzynarodową koprodukcję, ale kiedy dalej w to wchodziłem, uświadamiałem sobie, że byłby to absolutny koszmar. Jeśli miałbym głuchych z czterech krajów, a każdy z nich migałby

w innym języku, to każdy potrzebowałby swojego tłumacza. Projekt byłby horrendalnie drogi i strasznie skomplikowany pod względem organizacyjnym. Szukałem miejsca na realizację, aż trafiłem do Nowego z propozycją koprodukcji, a oni zaoferowali, że sami wyprodukują spektakl. To była dla mnie wielka ulga, bo nie nadaję się na własnego producenta. Bardzo szybko okazało się, że jest tak wiele tematów związanych z głuchymi w Polsce, że ten międzynarodowy projekt może poczekać.

Kiedy czujesz, że instytucja wspiera cię w pracy?

Kiedy na koniec jest dobry spektakl (śmiej). Dobra instytucja to taka, która pozwala mi wykorzystać potencjał projektu (spektaklu, warsztatu, laboratorium, instalacji). To znaczy uczy się dynamiki danego procesu twórczego i nie tylko się do niej dostosowuje, ale ją rozwija, wzmacnia. To wcale nie jest takie proste. Nie wierzę w teatr reżysera, który sam wszystko wie najlepiej i sam podejmuje wszystkie decyzje. To się oczywiście zdarza, ale wyjątki zainspirowały regułę, bardzo moim zdaniem szkodliwą. Przekłada się to w efekcie na zinstytucjonalizowaną zarozumiałość reżysera i jego ogólną demiurgowość, która w innych dziedzinach życia byłaby wyśmiana. Stąd np. pojawiła się figura dramaturga – okazuje się (eureka!), że reżyser nie jest w stanie sam zbudować tego najlepszego ze światów. Że lepiej, gdy nie jest demiurgiem. Na wagę złota są życzliwe osoby, które są mądrzejsze od reżysera w różnych aspektach tworzenia dzieła. Lepiej coś wymyślić. Ale i lepiej zorganizować, zaplanować, dostosować warunki do potrzeb projektu. Zwłaszcza, kiedy jest się w procesie, często nie widać wszystkich potrzeb. Zapominam wtedy, że coś jest potrzebne. Najtrudniej jest w sytuacji nagłych pomysłów. Nigdy nie wiadomo, kiedy pomysł jest serio, a kiedy jest tylko absurdalnym żartem. Nie wiedzą tego często sami twórcy, a wiele od tego zależy. Zdarzają się bardzo uczynne instytucje, które natychmiast zamawiają 80 wiatraków, które pojawiły się w rozmowie o możliwej scenografii. Ale częściej nawet najbardziej niezbędna bezprzewodowa projekcja do samego końca jest traktowana jako chwilowy kaprys, który minie. Najczęściej w instytucjach jest trochę tego, trochę tego, ale w Polsce dominuje uznawanie każdej potrzeby za kaprys. Co jest okropne, bo wymaga ciągłej walki z systemem. A instytucja nie musi być opornym systemem. Może być egzoszkieletem projektu, jego potężnym wsparciem.

W Polsce bardzo mocno odczuwam, że instytucję tworzą ludzie. To nie sama struktura jest taka czy inna (może z wyjątkiem Starego, choć trzeba by zobaczyć, jak funkcjonuje z innym dyrektorem, który nie jest tylko przypadkowym nazwiskiem z kapelusza). Żeby wziąć przykład pozytywny, w Nowym poznałem konkretnych ludzi, którzy pozwolili *Jednemu gestowi* rozkwitnąć, nie tylko dyrekcję, ale niesamowicie zaangażowaną inspicjentkę Martę Śmierzchałską czy Marysię Wilską, producentkę, która codziennie spędzała ze mną wiele godzin, wymyślając, jak znaleźć ludzi, zaplecze, wsparcie. Byliśmy naprawdę zgranym zespołem. Najpierw zrobiliśmy projekt z licealistami – *Fabrykę pięknych gestów*. Było to męczące i trudne, ale się udało. Spektakl był już czystą przyjemnością. No, może z domieszką paru kryzysów. Dodam, bo to ważne, że spektakl nie został przez teatr potraktowany jako projekt

„społeczny”, co ograniczyłoby jego zasięg, a przede wszystkim zmieniło wydźwięk. Obecnie jest dość dużo inicjatyw artystycznych skupionych na aspekcie społecznym, a ja chciałem skupić się na teatralności tego tematu. Spektakl znalazł się w repertuarze i mamy dużo zaproszeń na festiwale teatralne. To też wiele mówi o instytucji – czy potrafi tak zaprezentować projekt, żeby go nie pozostawić „samemu sobie”. Kiedy robi się spektakl, gdzie zawodowi aktorzy wcielają się w postacie stworzone przez dramaturga, to daje się widzom wiele możliwości zbudowania sobie teatralnego kontekstu. Ale kiedy wykraczamy poza tę konwencję, wiele zależy od sposobu prezentacji. To znaczy od tego, czy instytucja potrafi np. myśleć o spektaklu robionym z grupą głuchych „amatorów” jako o zawodowym, poważnym projekcie. To wymaga wrażliwości, ale też konkretnych decyzji, repertuarowych, pijarowych, czasowych, finansowych.

Jak się układała współpraca performerów z aktorami Teatru Studio w *Come Together*?

To było ekscytujące spotkanie. Bardzo dużo czasu i uwagi poświęciłem doborowi ludzi. Czułem się trochę jak alchemik, który dobiera skład, żeby zadziałało (tym bardziej po doświadczeniu w Starym; antagonizm jako siła sprawcza w teatrze mnie nie interesuje). Więc od razu wymyśliłem proporcje – dwoje aktorów z teatru instytucjonalnego i troje bliskich mi współpracowników, którzy będą moim zabezpieczeniem. Nie chodziło o dychotomię my – oni, tylko o poczucie bezpieczeństwa, głównie aktorów. Żeby mieli wokół siebie ludzi, dla których moje metody pracy są absolutnie naturalne i którzy w momencie, kiedy przychodzę na próby i nie mam jeszcze gotowych rozwiązań, po prostu działają i pomagają wspólnie budować spektakl. I tak się stało. Dla Marysi Stokłosy, Seana Palmera i Wojtka Pustoły momenty, kiedy nie wiadomo, co dalej, są wpisane w dynamikę tego rodzaju procesu.

Zrobiłem w Studiu najpierw otwarte warsztaty dla wszystkich aktorów. W specjalnym zaproszeniu napisałem, jakich metod używam, co będzie, a czego nie będzie i jeśli ktoś jest zainteresowany i chciałby wziąć udział, to spośród uczestników warsztatów wybiorę aktorów do obsady spektaklu. I miałem dużo szczęścia – Lena Frankiewicz okazała się kameleonem, który wspaniale potrafi dostosowywać się do potrzeb chwili, dając z siebie wszystko i wierząc w projekt, który na początku mógł się wydawać bezkształtny, a Krzysiek Strużycki, aktor starszego pokolenia, raz po raz udowydniał, że jest najlepszym człowiekiem na Ziemi do swojej roli. Ale to wszystko okazało się później. Proces był bardzo intensywny. Przez dwa tygodnie w ogóle nie było wiadomo, czym mógłby być ten spektakl. To dużo czasu. Obecność mojej trójki ułatwiła stosunkowo bezbolesne przejście z chaosu do arcykonkretnej, ostrej propozycji.

Do opisu twoich metod pasowałoby określenie „ekonomia bliskości” – kategoria Bojany Kunst, według której w sektorze kultury współpracują ze sobą artyści, ale też przyjaciele, a silna relacja zawiązuje się także między performerami a widzami, którzy uczestniczą w procesie produkcji. Ty również pracujesz z bliskimi współpracownikami, zapraszasz widzów na próby.

Tak. Dość długo uważałem, że współpracowników dobrze jest dobierać na zasadzie castingu – konkretnych ludzi do konkretnego projektu. Jednak „najlepszy człowiek do tej roli” to dla mnie dziś za mało. Sam proces twórczy jest dla mnie na tyle istotną częścią mojego życia, że nie chcę tego czasu spędzać z ludźmi, z którymi nie potrafię nawiązać porozumienia. Nawet jeśli świetnie wykonają swoją rolę. Na szczęście znam ludzi, którzy są wybitnymi performerami, artystami, a w dodatku moimi przyjaciółmi. W przypadku *Come Together* to było radykalne posunięcie w stronę, jak powiedziałyście, ekonomii bliskości. Zaakceptowałem to, że moi przyjaciele są też moimi współpracownikami. Wcześniej unikałem takich układów, bo miałem rodzinne historie teatralne i wydawało mi się, że gotujemy się we własnym sosie i jest w tym coś nieznośnego. Prowadzę życie projektowe, raz jestem w jednym mieście, raz w drugim, w jednym kraju, to w drugim i nie mam takiego luksusu, żeby pracować z grupą stałych współpracowników. W tym projektowym świecie dobranie sobie grupy, z którą jestem zżyty, nie było oczywiste. Gdy niedawno chorowałem, potrzebowałem czuć, że jestem wspierany. Przy czym oni nigdy nie pracowali razem w tym zestawieniu, nie było tak, że natychmiast znaleźli wspólny język. Są jednak elastyczni i robią dużo rzeczy poza teatrem. W procesie okazało się, że są świetni na scenie i jako zespół.

A jak wyglądał proces pracy? Też budowałeś scenariusz na zasadzie wspólnych opowieści?

Przyszedłem z hasłem „Come Together”, wiedziałem, że taki będzie tytuł, że spektakl będzie o wspólnocie i że posłuchamy piosenki Beatlesów o tym tytule. Miałem dużo materiału o plemionach, do których nikt nie dotarł, o wyspach, na których miał być raj, a jest piekło, o historiach utopijno-dystopijnych z otaczającej nas rzeczywistości. W ogóle tego nie dotknęliśmy, bo zaczęliśmy od różnych gier i zabaw związanych ze wspólnotą, wspólnotowością. Z tego zaczęliśmy układać materiał, a po dwóch tygodniach wyłonił się kluczowy element: bezpośredni kontakt z widzami czy negocjowanie z nimi tego, co to znaczy być razem. I wtedy wszystko inne wstrzymałem, „na chwilę” odstawiłem. Ta zmiana była radykalna – przejście od dość luźnego zestawu różnych scen do bardzo precyzyjnego spektaklu, który jest niemal tylko jedną rzeczą, niemal tylko jednym pomysłem. To było przejście od *devising*, wspólnego tworzenia i rzucania pomysłów, budowania materiału, do Real Time Composition, czyli do takiego oczyszczania – jeśli już coś znaleźliśmy, to się tego trzymamy.

Czy z metod Devising Theatre i Real Time Composition korzystałeś też przy *Jednym gościu*? Podczas rozmowy po spektaklu jeden z widzów zapytał, czy to była kreacja zbiorowa...

To są niebezpieczne terminy – kreacja zbiorowa, teatr autorski. Wydają się zrozumiałe, ale pochodzą z innych czasów. Dziś pozornie podobne sytuacje mają inną dynamikę. Kreacja zbiorowa była skupiona na zbiorowości, na wspólnym podmiocie. A tutaj ta zbiorowość jest pochodną spektaklu, którym ja zarządzam – autorytarnie. To nie wyklucza wspólnotowości, tylko wokół czego innego ją organizuje.

Zwłaszcza kiedy na scenie są niezawodowcy, ważne jest dla mnie, by widz odczuł, że oni mówią w swoim imieniu. Ale język tego spektaklu nie jest niewinnym odzwierciedleniem „tego, co mają do powiedzenia”, bo moja obecność nie jest niewinna. W tym sensie to reżyser definiuje ten teatr. To ja narzucam perspektywę. Na mnie spoczywa odpowiedzialność, jak ostatecznie będzie wyglądał spektakl. *Devising* w moim przypadku nie jest sposobem na bycie razem, tylko sposobem na wydobycie nowego materiału – i w *Jednym geście* korzystałem z tego obficie. Pytania, zadania, zasady. Szukanie rytmów, powtarzanie, zabawa. To wszystko mieliśmy i wszystko mogłoby przypominać kreację zbiorową, gdyby nie fakt, że to ja proponuję, ja się przyglądam i decyduję, co rozwijamy, a co nie.

Wydaje mi się, że to też kwestia uznania kompetencji. Moją kompetencją jest to, że reżyseruję, a do spektaklu angażuję ludzi, którzy z kolei biorą odpowiedzialność za swoje umiejętności. Jak w przypadku *Jednego gestu* – za miganie, za opowieść o miganiu, za to, w jaki sposób budują ten język, jak sami siebie przedstawiają czy pokazują przez te opowieści. Aktorzy *Jednego gestu* są w tym wybitni. Natomiast to, jak to będzie zbudowane jako spektakl, jest moją odpowiedzialnością. To jest mój autorski spektakl, a nie ich społeczny projekt, w którym ja jestem mentorem czy animatorem. Oczywiście granice są płynne, a performerzy często posiadają również ogromną wiedzę związaną z teatrem. Staram się z niej korzystać, ale jest to podporządkowane potrzebom danego spektaklu, a nie kompetencjom. Niektórzy szybko odnajdują się w proponowanym przeze mnie świecie, dla innych pozostaje on nieco enigmatyczny. Wojtek Pustola, scenograf, z którym niemal zawsze pracuję, odnalazł się tak dobrze, że współpracuje przy tworzeniu koncepcji, inscenizacji, praktycznie na każdym etapie działamy razem. Wtrąca się do wszystkiego i szokująco często ma rację. Jest *de facto* współodpowiedzialny za spektakl.

Jak pracujesz nad samym tekstem? W *Małej narracji* najpierw miałeś gotowy tekst, potem formowałeś go jeszcze na scenie. Jak wygląda praca nad scenariuszem z aktorami/performerami?

Bardzo dużo czasu spędzamy na rozmowach – zadaję pytania i czekam na reakcje. W przypadku *Jednego gestu* było dużo indywidualnych rozmów i pytań („Co robisz, czym się zajmujesz, jak to jest być głuchym, jak to jest migać, czy możesz to zamigać inaczej”). Słucham odpowiedzi i buduję z tego spójną wypowiedź. Gdy wydaje mi się, że ktoś czegoś nie powiedział, bo albo nie przyszło mu to na myśl, albo chciał, ale z jakichś względów się powstrzymał, sam coś proponuję. Więc jest w tekście dość duży poziom manipulacji. W przypadku tekstu Marty Abramczyk o tym, że ona nie reprezentuje głuchych, widzowie nie wiedzą, co jest jej słowami, a co moimi – teraz mogę powiedzieć, że to ja jej ten tekst zaproponowałem. Nie ma jednak takiej sytuacji, że mówię komuś: powiesz to! Raczej podsuwam performerowi tekst i pytam, czy się z tym zgadza, czy to mogłyby być jego słowa. Zdarzało się, że proponowałem tekst, a ktoś mówił: „Nie, ja tego nie powiem”, bo albo w to nie wierzył, albo się krępował. Był taki moment, kiedy byłem już w desperacji. Jeden z aktorów bardzo ostro wypowiedział się o głuchych – to było fascynujące i chciałem, by powtórzył to na scenie. Wstępnie się

zgodził, ale następnego dnia, po rozmowie z żoną, doszedł do wniosku, że tego nie zrobi. Próbowiałem go przekonać, bo to ważne, żeby spektakl nie był laurką – i wreszcie wymyśliłem sposób na to, żeby jego słowa znalazły się w spektaklu. W tej scenie są dwa głosy, które sobie przeczą. Jedna osoba mówi, że głusi powinni mieć implanty i starać się nie być głuchymi, a druga mówi, że nie powinni zakładać implantów, bo niekoniecznie im to pomoże. W tej formie wyszło to dość lekko i dowcipnie i te dwa bieguny zarysowane są ostrą kreską, przez co przestały być osobistą opowieścią. Byłem zmuszony pogłównkować, a jednocześnie dostałem to, czego potrzebowałem, czyli wejście w bardziej złożoną rzeczywistość. Trzeba się liczyć, że kiedy pracuje się z tekstami, które dają inni, oni naturalnie łagodzą swoje wypowiedzi i wychodzą z tego ciepłe kluchy. To jest zmorą projektów dokumentalnych czy społecznych – wszystko jest miłe i niekontrowersyjne. A opowieść tak bardzo stara się być po stronie ludzi, którzy są na scenie, że przestaje być wiarygodna.

Często prowadzisz warsztaty edukacyjne, np. *Muranów 2014* w Muzeum Historii Żydów Polskich. Jakie stosujesz w tych projektach metody pracy, by „ochronić” wiarygodność historii, o której mówisz?

Przy pracy warsztatowej nieco zmienia się dynamika. Nie można tyle wymagać od uczestników pod względem teatralnym, a zarazem przynoszą oni entuzjazm i konkretność, o które w teatrze zawodowym niełatwo. Ja muszę z nich powyciągać te konkrety, opowieści, sytuacje, działania, a zarazem dać im (lub znaleźć z nimi) formę, która obroni samą sytuację estetyczną. Tu czerpię dużo ze sztuk wizualnych. Tacy artyści, jak Tino Sehgal, ale i Paweł Althamer czy Elżbieta Jabłońska, na różne sposoby budują struktury estetyczne pozwalające „niezawodowcom” stać się najwspanialszymi performerami, postaciami, teatrami. W takich pracach pojawia się niezwykle dyscyplina formalna, ograniczanie horyzontu tak, żeby wydobyć siłę z niewielkiego fragmentu rzeczywistości. To jest wciąż niezwykle inspirujące. Pod względem podejścia do samych ludzi – uczestników, performerów, niewiele się zmienia. Jest mniej czasu, za to zwykle nie ma presji „produktu”. Niektórzy wykorzystują warsztaty do pracy nad spektaklem. Ja tak nie potrafię – być może dlatego, że zawsze wiele zależy od uczestników.

Dlaczego w *CIA*, poczynszyszy od projektu z Seanem Palmerem do trzeciego wariantu realizowanego w Stanach Zjednoczonych, rezygnowałeś krok po kroku z aktorów i to tekst uczyniłeś narzędziem sprawczym, performerem?

Ciekawiła mnie autonomizacja sceny. Wyparcie człowieka jako podmiotu – w sumie na scenie i tak pozornego. W ostatniej wersji spektaklu działa mechanizm, który jest zarządzany odgórnie – to nieokreślony System, który produkuje tekst i obsługuje kamery. Człowiek, który wchodzi na scenę, w tym przypadku – jeden z widzów, staje się częścią Systemu, a jego podmiotowość staje się dwuznaczna czy niejasna. Scena staje się wielkim, trochę przerażającym podmiotem, a człowiek pokornieje. W ogóle sam projekt *CIA* zaczął się od poczucia upokorzenia. Nigdy nie wierzyłem w to, że w Polsce były więzienia CIA. Wydawało mi się to głupotą. Po latach okazało się, że zostałem zmanipulowany.

Wierzyłem w zapewnienia polityków, przez to wspierałem ten proceder, moja podmiotowość była poddana manipulacji. Była to gra, która działa się poza mną, a jednocześnie we mnie. To bardzo bolesne doświadczenie. Okazało się, że moje przekonania są pociesznym zlepkiem rzeczy, które inni podsuwają mnie, dorosłemu mężczyźnie. Co z tym zrobić na scenie? Jak wykorzystać ten mechanizm, jak go ucieleśnić i pozwolić widzom odczuć, zamiast tylko o nim opowiadać? Były trzy odsłony *CIA* (wszystkie jako *work in progress*), z których aktor był stopniowo wycofywany jako ktoś, kto ma sprawczość. Zaczęło się od wersji o nazwie „<https://maps.google.com/?ll=53.4811,20.935822&t=k&z=14>”, co było odnośnikiem do strony na Google Maps, gdzie było więzienie CIA. To był krótki spektakl zrobiony wspólnie z Seanem Palmerem. Przejechaliśmy 20-kilometrowy odcinek między mazurskim lotniskiem a więzieniem, gdzie byli torturowani więźniowie. Filmowaliśmy obraz nieba. Na scenie dokumentacji wizualnej towarzyszył nasz komentarz – z perspektywy przewodników opiekujących się turystami zwiedzającymi Mazury. Więc tutaj była dość mocna obecność człowieka. Potem był drugi pokaz w ramach festiwalu Ciało/Umysł z Wojtkiem Pustolą i Marysią Stokłosą, którzy pracowali z kamerami reagującymi na ich ruch. Tu człowiek był w zależności z kamerą. Trzecim momentem był pokaz w Stanach Zjednoczonych, kiedy były już same maszyny i tekst, który zapraszał widzów, żeby wchodzili w interakcję z kamerami albo żeby się im podporządkowywali.

Patrząc z innej perspektywy, nie tylko na *CIA*, motyw wycofania performerów ze sceny przewija się u mnie dość często. Aktorzy są zwykle w teatrze nadobecni – zbyt intensywni, zbyt symboliczni, zbyt dominujący. To w pewnej mierze efekt szkolenia aktorów jako nadludzi, a w pewnej – rozumienia teatru jako syropu człowieczeństwa. Na takie stężenie obecności mam alergię. Kiedy się zneutralizuje ciśnienie, żeby się człowiek pokazał i swoją głębią posymbolizował, pojawiają się rzeczy piękne – relacje ciała, forma, przestrzeń. Można odetchnąć.

Ta przestrzenność interesowała cię od zawsze, co widać w *Mapie* lub *Prologu*. Czy współpraca z choreografami z Centrum w Ruchu i z Marysią Stokłosą zmieniła twoją koncepcję choreograficzno-przestrzenną?

Trudno mi powiedzieć, skąd wzięła się u mnie fascynacja przestrzenią. Na pewno zaczęło się na długo przed zajęciem się teatrem. Pamiętam, że jako dziecko uwielbiałem przearanżowywać swój pokój. Każde nowe ustawienie zmieniało wszystko! To było budowanie świata od nowa z pozornie rozpoznanych fragmentów. Ale też wytwarzanie przestrzeni.

Ważne jest dla mnie napięcie między przestrzenią a miejscem. Przestrzeń rozumiem tu jako otwarcie, możliwość, brak jednoznacznego utożsamienia, dopowiedzenia. A miejsce to określenie, oznaczenie, skojarzenie. Ale też patrzenie osobiste, konkretne, które umożliwia zbliżyć się i wejść w intymną relację. To jest perspektywa bliska Centrum w Ruchu.

Jeszcze w Portugalii zadawałem się z tancerzami czerpiącymi z tradycji performansu i szerzej sztuk wizualnych. To było bardzo inspirujące. Vera Mantero, Cláudia Dias, środowisko już nieistniejącego ośrodka Re.Al. Gdy przyjechałem do Polski, przez długi czas szukałem twórców o podobnych odniesieniach. Ktoś dał mi kontakt do Marysi Stokłosy.

Od pierwszego spotkania był między nami dobry *flow*. Akurat wtedy Marysia tworzyła Centrum w Ruchu i od razu się w to zaangażowałam. Mówiliśmy wtedy o sobie „11 choreografów i Wojtek”. Przebywanie z ludźmi z Centrum, obserwowanie ich działań, uczestniczenie w nich, siłą rzeczy na mnie wpłynęło. Doświadczenia ruchu zasadniczo zmieniają sposób patrzenia na spektakl i teatr. Spektakl jest po prostu cielesną obecnością. A taniec ułatwia patrzenie na to ciało jako podmiot. Upodmiotowić ciało w tym sensie to uznać, że nie jesteśmy interpretacją tekstu. Sam pomysł, że spektakl jest choćby najluźniejszą interpretacją tekstu, wygląda wtedy trochę pociesznie. Dlaczego akurat słowa rozumiane jako tekst miałyby być naszym fundamentem? Mówię o tym zarówno jako filozof, który nasłuchiwał się o znaczeniu *logos* i języka jako podstawy wszechświata, jak i ktoś, u kogo język notorycznie przewija się jako temat w spektaklach. Przy całym tym bagażu język pozostaje tylko jednym z elementów. Tymczasem w polskim teatrze wciąż mamy nieustający potok słów. Uczcie się od tańca! Też od tego gadającego. Najpierw jest podmiot, a dopiero potem podmiot mówiący.

Nie chciałbyś iść w tę stronę – współczesnej choreografii? Twoja edukacja jest nietypowa, uczyłeś się m.in. w Forum Dança, portugalskim ośrodku związanym z tańcem współczesnym. Czy nie myślisz o rozwijaniu tej drogi?

Czasem zapuszczam się w te okolice. *Pigmalion* czy *Przedstawienie* (16-minutowy spektakl zrobiony w ramach *Mikroteatrów* w Komunie// Warszawa) są bardzo choreograficznymi spektaklami, *Jeden gest* w pewnym stopniu też. Ale choreografia *sensu stricto* jest jednak oddzielną dziedziną, którą znam powierzchownie. Co nie znaczy, że mnie nie korci. Dla samej frajdy spędzania czasu z tancerzami i czerpania z ich wiedzy i umiejętności. Żeby sprawdzić, co możemy razem. Zaczynam przygotowania do nowego spektaklu z Marysią Stokłosą, w którym będzie dużo tańczenia. Nie wiem jeszcze, jak bardzo będę się wtrącał do samej choreografii, ale samego procesu nie mogę się doczekać.

Tworzysz teatr oszczędny, minimalistyczny – dlaczego akurat taka forma teatru i co by ją określało? Czy mógłbyś wskazać na swoje inspiracje – lokalne lub zagraniczne?

Wiele moich inspiracji to artyści wizualni. Sophie Calle, Paweł Althamer, Janet Cardiff, Jeremy Deller... Jest tego mnóstwo. Niektórzy działają i w teatrze, i w galeriach, jak Rabi Mroué czy Walid Raad. Moje inspiracje *stricte* teatralne to artyści, którzy próbują lub próbowali nowych smaków, bardzo różni: Forced Entertainment, Gob Squad, Halory Goerger i Antoine Defoort, artyści wokół brytyjskiego Forest Fringe, ale też sporo choreografów, oczywiście Xavier Le Roy, Jérôme Bel, João Fiadeiro, z młodszego pokolenia Mette Ingvartsen.

Moje polskie inspiracje czasami są podświadome lub pośrednie. Na pewno bardzo wpłynęła na mnie Akademia Ruchu – chociaż nigdy nie widziałem ich na żywo. Przechodzą pomysły, opisy, język czy raczej podejście do języka sztuki. To przechodzi przez innych artystów, ale też nieznanymi mi ścieżkami. Byłem w szoku, kiedy pierwszy raz zobaczyłem nagrania ich spektakli i akcji – jak mogło mnie to ominąć! To niemożliwe.

Krytycy nazywają cię politycznym filozofem teatru. Zgadzasz się z takim określeniem? Jak wykorzystujesz swoje polityczno-filozoficzne umocowania w pracy? Jej ważnym etapem jest *research*.

Różnie, to zależy od konkretnego przedsięwzięcia. Gdy się wchodzi w jakieś rejony, to oczywiście trzeba się merytorycznie przygotować. Tak było w przypadku języka migowego. Za to do *Come Together* w ogóle nie chciałem się przygotować. Tam było całe zaplecze, o którym wspominałem, ale miałem świadomość, że ono jest raczej anegdotyczne niż fundamentalne. Kiedy studiowałem filozofię, wydawało mi się, że to najdziwniejszy kierunek, jaki można sobie wyobrazić i jak tylko będę mógł, to od tej nauki ucieknę. Tymczasem później wracałem do niej dość często. Dziś sądzę, że jest raczej częścią sposobu myślenia i czasami dzieleniem włosa na czworo, zatrzymywaniem się na szczegółach, precyzyjnym dobieraniem słów. Od dobrych paru lat humanistyka całkowicie zdominowała w teatrze język sceniczny, a ja przynajmniej rozumiem to, co jest wypowiadane na scenie – nie zawsze oczywiście, ale jedną z zalet tych studiów jest to, że kiedy nie rozumiem, to nie boję się tego powiedzieć. Nie mam problemu z tym, żeby komuś bardzo mądrymu zadać pytanie, o czym mówił, bo nie byłem w stanie zrozumieć.

Czy projekty w ramach alternatywnych ośrodków to metoda przeciwdziałania mainstreamowi władzy, taktyka przeciw strategii działania kulturalnego sektora produkcji? Tak działa Komuna//Warszawa, która potrafi zrobić *Mikro i Makroteatr* – projekty autotematyczne, krytyczne, za niezbyt duże fundusze (choć ciągle w ramach funduszy publicznych).

Ludzie w Komunie//Warszawa są niezwykle konkretni. Chcą innego teatru i są gotowi włożyć gigantyczny wysiłek w zrealizowanie tej ambicji, w dodatku niekoniecznie jako twórcy, ale przede wszystkim jako producenci. A kiedy się angażują, to w pełni. To z jednej strony wydaje się bardzo zdrowe, ale z drugiej jest olbrzymim poświęceniem i mało kogo stać na coś takiego – poświęcenie ogromnej części życia na coś, co nie zwraca się na co dzień ani finansowo, ani politycznie. Oczywiście, wszyscy mamy nadzieję, że nawet jeśli nasze działania artystyczne nie sprawdzają się w bezpośrednich statystykach, to działają długofalowo albo wpływają na odpowiednich ludzi. Ale w przypadku Komuny ich działania nie są nastawione na kalkulację, wynikają z potrzeby serca. Być może z tego powodu trudno mówić o skutecznym przeciwdziałaniu mainstreamowi. Z drugiej strony – ludzie potrafią dostrzec i docenić uczciwość tego podejścia i zupełnie inną jakość doświadczenia teatralnego, która z tego wynika. Czy to wystarczy, żeby zmienić, jak to okreśłacie, „strategię działania kulturalnego sektora produkcji”? Na pewno pomaga go urozmaicić, przełamać pewne zużyte schematy.

Dlaczego tak często współpracujesz z Komuną//Warszawa? Czy chodzi też o wyznaczanie przez kuratora zadań, z którymi lubisz się mierzyć – remiksowanie, minimalizowanie, maksymalizowanie?

Dlaczego? Bo mnie chcą. Rzadko się zdarza, że sam gdzieś idę i przekonuję do swojego projektu. Mam tę luksusową sytuację, że zwykle to mnie zapraszają. Czasem proponuję jakiemuś teatrowi konkretny

spektakl, ale – być może niesłusznie – ograniczam się do sprawdzonych przez siebie adresów. Robię tak też dlatego, że nie każdy „dom produkcyjny” dobrze zniesie fundamentalną zmianę koncepcji spektaklu po dwóch tygodniach prób. Są takie instytucje – a Komunę na pewno do nich zaliczam – które jednoznacznie na mnie postawiły, podoba im się to, co robię. Nie dopisywałbym do tego politycznego uzasadnienia. Chyba, że tak: mamy podobną wrażliwość. Za tym kryją się podobne lektury, zaangażowanie w świat społeczny, ale to przecież nie wystarczy!

Formalne zasady mają zwykle ukryte niewypowiedziane założenia, które już formalne nie są. Aby wejść w pewną formę, trzeba się spotkać na innym poziomie. Z Komuną poznałem się przez Tomka Platę, który akurat zaczął z nimi pracować nad *RE//MIX-ami*. Tomek do dziś eksperymentuje z kuratorowaniem jako wyznaczaniem profilu dzieła. I to był dobry zbieg okoliczności, bo mnie ograniczenia stymulują. Tym bardziej takie, które pozwalają zbudować nowy język – przearanżować coś jak kiedyś meble w pokoju. Zbudować coś zupełnie nowego.

Kolejną rzeczą, która powoduje, że wciąż coś z Komuną robimy, jest wzajemne zaufanie. Ja się powoli przekonuję do nowych ludzi i miejsc. Bywam kapryśny, czasem irytuje mnie brak współpracy i elastyczności struktur, gdzie tworzę. Tymczasem Komunie wciąż jeszcze udaje się pozostać przede wszystkim ogromnie sympatyczną i szczodłą grupą ludzi. Nie z wszystkimi kuratorskimi pomysłami się zgadzam – np. uważam za błąd ustawienie *Makroteatru* podczas Warsaw Gallery Weekend (to są zupełnie inne porządki, konwencje, zachowania publiczności), ale zaufanie polega też na tym, że czasem polegamy bardziej na strukturze niż na własnej opinii.

Byłeś na kilku rezydencjach za granicą. W Polsce nie są one tak popularne jako alternatywny sposób pracy dla reżyserów. Czy preferujesz taki model?

Nie widzę takiego modelu, który wydawałby mi się satysfakcjonujący. Rezydencje reżyserów zawsze są enigmatyczne, niezależnie od tego, gdzie się odbywają, nie wiadomo do końca, co reżyser tam robi. Inaczej jest, kiedy może gdzieś pojechać z zespołem – wtedy sytuacja jest jasna, przygotowują spektakl, mają tam warunki do pracy, przestrzeń i ludzi do pomocy. Czasem jest potrzebna taka przestrzeń tylko dla siebie, by w skupieniu przygotować się do prób. Ale pytanie o model jest pytaniem szerszym, o to, jak redefiniować instytucje teatru – i wydaje mi się, że istnieją już takie miejsca w Polsce, które próbują to realizować. Ewolucja, jaką przeszedł Nowy Teatr, jest bardzo dobrym przykładem. Instytucja, która był skupiona tylko na jednym reżyserze i wiązała z nim niemal całą swoją działalność, potrafiła przejść dużą metamorfozę. Teraz to miejsce produkujące różne spektakle, w tym spektakle Krzysztofa Warlikowskiego, w których występują zarówno etatowi aktorzy teatru, jak i ludzie z zewnątrz.

Jeśli nie ma w teatrze tej ekonomii bliskości, jeśli i producent, i technik nie wierzą w to, że ich rola jest kluczowa w spektaklu, w procesie budowania instytucji, to jest bardzo źle. Teatr powinien być miejscem, w którym ludzie chcą się spotykać i coś razem robić. To nie jest miejsce, do którego się przychodzi, robi swoje i znika, potem przychodzi ktoś kolejny i tak w kółko. To problem teatrów instytucjonalnych w Polsce.

Nadal większość teatrów szuka reżyserów, którzy byliby w stanie utrzymać swego rodzaju żmudną, beznamietną dramaturgię produkcyjną. Zmiana jest konieczna, żeby to wszystko nie przegniło już całkowicie. Choć oczywiście zmiana bywa trudna. Miejsca, w których coś zaczęło się dziać – Wrocław, Bydgoszcz, Kalisz, Kraków – z przyczyn głównie politycznych są w tej chwili przeformulowywane, uruchomiły się potężne siły reakcji. Ale to też brak wsparcia ze strony społecznej – w tym często społeczności pracowników. To jest również kwestia kultury pracy. Nie tak łatwo przekonać ludzi, którzy kilkadziesiąt lat mieli swoją instytucję gdzieś (a ona ich!), żeby się zaangażowali, żeby byli solidarni. Dla nich utożsamienie się z instytucją jest abstrakcją.

Osobiście myślę o zmianach jeszcze bardziej radykalnych – o teatrach elastycznych, które są w stanie podążyć za odważnymi projektami, zmieniającymi samą tkankę wydarzenia teatralnego. To jest trudne. Istnieje ryzyko, że taka „liberalizacja” szybko zmieni się w przekształcenie teatru w wydmuszkę. Instytucja, która nie jest teatrem impresaryjnym, ale działa projektowo oraz ma niewielką grupę pracowników i małe pieniądze na działalność, może zacząć robić coraz mniej.

Gdzie się widzisz na mapie instytucjonalno-artystycznej w Polsce?

Widzę się w kilku nieformalnych grupach: „reżyserów robiących nie-tradycyjne spektakle w tradycyjnych placówkach” (utożsamiam się szczególnie z grupą artystów, którzy w teatrze pojawili się jakiś czas po mnie: Anią Karasińską, Gosią Wdowik, Michałem Buszewiczem, Justyną Sobczyk), „artystów powiązanych z tańcem, chociaż nietańczących”, „reżyserów, którym Jan Klata zerwał próby”. Jest mi blisko do artystów „zwrotu performatywnego” w sztukach wizualnych. W zależności od projektu okazuję się ambasadorem jakiejś innej grupy, innego trendu. A to teatr społeczny, a to choreografia przedmiotu, postdramat posthumanistyczny... Przypuszczam, że niektórzy widzą we mnie błędnego rycerza blakającego się po mapie. Na szczęście teatr instytucjonalny okazuje się dość chłonny. A widzom w tej chwili moje błędzenie odpowiada. Moje spektakle w Teatrze Studio i Nowym Teatrze są frekwencyjnymi sukcesami. Dla widzów odbiór mojej sztuki nie stanowi problemu, to nie jest dla nich jakiś dziwny twór z pogranicza sztuk wizualnych, to intuicyjna i przystępna propozycja. I to im się podoba, niezależnie, jak zakwalifikują to recenzenci przyzwyczajeni do innego języka teatralnego. Recenzenci mają np. skłonność do kwalifikowania teatru, w którym na scenie są głusi, jako teatru społecznego (czyha tu pogarda dla społeczeństwa) lub amatorskiego. Z perspektywy widzów wygląda to inaczej. W Studio publiczność jest bardzo różnorodna. Nie wszystkim *Come Together* się podoba, zwłaszcza reprezentantom starszego pokolenia, ale prawie zawsze mamy komplet. Widzowie nie przychodzą na przedstawienie Wojtka Ziemilskiego czy artysty z jakiegoś nurtu, nie na „wyzwanie rzucone widzowi”, ale na spektakl, który po prostu dobrze się ogląda. „Nieoczywisty, frustrujący. Ale i śmieszny, i mówiący coś ważnego o otaczającej nas rzeczywistości” – tak komentowali go widzowie. Oczywiście, można to skrytykować jako mieszczańską rozrywkę, ale chyba już nie jest grzechem, żeby dobrze się bawić na spektaklu. A puryści, którym lekkość przeszkadza, nie mają

problemu, by po spektaklu oglądać seriale na HBO. Lubię, kiedy teatr jest częścią życia. Kiedy od niego nie ucieka. To dość odległe od wizji teatru jako miejsca antagonizmów i przeciwności, aporii i dysonansów. Jest mnóstwo słów, które alienują, pomagają zwerbalizować dystans, niezrozumienie, hermetyczność, wszystko, co oddziela. Wyzwaniem jest przezwycięzenie tego i zbudowanie relacji, wspólnej przestrzeni.

ABSTRAKT

Sprawdzić, co możemy razem

Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawiają

Katarzyna Lemańska i Karolina Wycisk

Głównym tematem wywiadu Katarzyny Lemańskiej i Karoliny Wycisk z Wojtkiem Ziemilskim są sposoby pracy reżysera w różnych instytucjach – od teatrów państwowych po teatry niezależne takie jak Komuna//Warszawa – na przykładzie m.in. niezrealizowanego projektu w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie oraz spektakli *Jeden gest* w Nowym Teatrze i *Come Together* w Teatrze Studio w Warszawie. Punktem wyjścia rozmowy jest pytanie o przyszłość polskiego teatru artystycznego w Polsce po zmianie władzy politycznej. Ziemilski charakteryzuje, czym dla niego jest „ekonomia bliskości” i komentuje dzisiejszą sytuację teatru z perspektywy artysty freelancera.