

**Agata Adamiecka Sitek, Marta Malikowska**

Nago i czule.  
Z Martą Malikowską rozmawia  
Agata Adamiecka-Sitek

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

**Agata Adamiecka Sitek, Marta Malikowska**

Nago i czule.

Z Martą Malikowską rozmawia

Agata Adamiecka-Sitek

**Agata Adamiecka-Sitek:** *Malina* to kobiecy spektakl-manifest. Mocna, stanowcza, choć zarazem pełna czułości i bezgranicznie afirmatywna deklaracja: kobiece ciało musi wrócić do kultury i zacząć funkcjonować w niej na nowych zasadach. Odebrane nam na tak wiele sposobów: będące przedmiotem bezwzględnej tresury, niekończących się aktów agresji, ograniczeń i zawłaszczeń – musi znaleźć język ekspresji i przestrzeń dla swojego doświadczania. To właśnie kobiece ciało jest być może najbardziej wyeksploatowanym zasobem, od jego kolonizacji zaczął się proces „czynienia ziemi poddanej”, który zaprowadził nas tu, gdzie teraz jesteśmy. Antropocen jest konsekwencją kapitalistycznego patriarchy. Trzeba przerwać to replikujące się szaleństwo i skupić się na życiu. Na praktyce troski o ciało, na praktyce podtrzymywania życia, na opiece. Mówicie w *Malinie* o sprawach fundamentalnych, o samej istocie, ale robicie to zarazem lekko i zabawnie. Czule.

**Marta Malikowska:** Tak, to odpowiednie słowo. Bardzo mi zależało na tym, żeby cały nasz proces pracy był właśnie czuły. Chodziło mi o ten rejestr, o tę energię, choć nie chciałabym jej nazywać kobiecą, bo to nas od razu wrzuca w ten fatalny płciowy binaryzm. Czuję się w tym obszarze trochę pogubiona, bo jednak „męskie” i „kobiece” to są potężne kulturowe kategorie, nadal bardzo silnie porządkujące świat, trudno je tak po prostu unieważnić. Na pewno jednak nie można ich traktować esencjonalnie.

Prace nad *Maliną* rozpoczęłam od szukania wszelkich informacji na temat Maliny Michalskiej, tancerki, pierwszej polskiej nauczycielki joginki, autorki *Hatha-joga dla wszystkich* (1972). Na tym wczesnym etapie bardzo pomogła mi Lucyna Marzec, która swoją pracę doktorską poświęciła siostrze Maliny, Jadwidze Żylińskiej, pisarce. Ona dała mi wskazówki, gdzie i jak szukać w bibliotece materiałów o Malinie. Trudno było odnaleźć kogoś, kto Malinę znał i mógł coś o niej opowiedzieć. Dzięki Lucynie Marzec dotarłam do Wandy Wąsowskiej, która przyjaźniła się z Jadwigą, i która do dzisiaj jako jedyna bliska żyjąca osoba opiekuje się grobem Jadwigi i Maliny.

Drugim etapem był wyjazd na wieś z Anką Herbut i jej synkiem przy piersi, Agatą Siniarską i Mają Skrzypek. Wyjechałyśmy wspólnie w moje rodzinne strony. To było raczej jak spotkanie kobiet niż jak próby teatralne. Nie miałyśmy konkretnych oczekiwań wobec tej pracy, żadnego domkniętego planu. Gadałyśmy, robiłyśmy sobie sesje jogi, medytacje, chodziłyśmy po lasach. Pokazywałam im tę moją wieś. Bardzo się tam

do siebie zbliżyliśmy. Potem, już w Warszawie, dołączyli do nas pozostali twórcy Maniucha Bikont, Nastia Vorobiova i Aleksander Prowaliński. Przez cały proces w Warszawie była też obecna Agata Skrzypek, która prowadziła obserwacje uczestniczącą. Ale tak naprawdę już na wsi uchwyciliśmy kierunek pracy, jakieś główne założenia. Wiedziałyśmy, że będzie to spotkanie z widzami w Świątyni Różowego Jednorożca pod wezwaniem Boskiej Matki Jologicznej...

**AA-S:** ... która nie ma nic wspólnego z Matką Boską – jak ogłosiliście na początku spektaklu.

**MM:** No tak, bo to spotkanie mogło się odbyć wyłącznie poza chrześcijańskim kontekstem. Z dala od winy, z dala od całego tego konceptu grzechu, którego siedliskiem jest ciało, zwłaszcza ciało kobiety, z dala od pokuty i wybaczenia, w jakimś eksterytorialnym miejscu, w którym można bezpiecznie pracować nad stworzeniem systemu asan, który pomógłby nam – kobietom i mężczyznom – przetrwać w patriarchy. To na powierzchni jest oczywiście nieco ironiczne, sprawia wrażenie żartu i w takiej jest tonacji, ale naprawdę wynikało z głębokiego przeświadczenia, że joga jako praktyka cielesna może zmienić naszą sytuację.

**AA-S:** W jaki sposób?

**MM:** Praca z ciałem to jest praca z traumą, z samym jądrem traumy, która zawsze osadzona jest w ciele. Zajmując się ciałem, możemy dotrzeć do tego, co najbardziej zranione i najbardziej wyparte. Wydobywając ciało i pozwalając mu zaistnieć poza kulturowymi kliszami, a także troszcząc się o nie, zwłaszcza w sytuacjach troski wzajemnej, możemy zmienić to, co najtrudniejsze i pozornie nie do zmiany. Ciało trzeba pokochać, a to niesamowicie trudne, kiedy mówimy o w jakimś sensie uszkodzonym ciele. Trzeba dać mu siłę. To długi proces, który dla mnie osobiście wiąże się z wieloletnią praktyką jogi, zresztą każda z pracujących przy *Malinie* kobiet praktykuje jogę.

Robiąc reaserch do projektu, dowiedziałam się, że joga wcale nie jest kobieca, że to jest w istocie męska praktyka, w każdym razie ta joga, do której mamy dostęp – i dotyczy to w zasadzie wszystkich jako obecnych w naszej kulturze szkół jogi. Ale nie jestem w tej kwestii bardzo wtajemniczona, nie robiłam głębokich badań. Posługuję się raczej intuicją i praktyką – działałam na czuja. Mam za sobą kontuzję kręgosłupa związaną z wieloletnią praktyką jogi, która doprowadziła u mnie do czegoś, co można nazwać nadmiernym wypłaszczeniem lordozy. Musiałam na jakiś czas przerwać praktykowanie, wprowadzić korekty. Może więc faktycznie jest coś w tym, że joga, jaką znamy, nie do końca służy kobietom...

Szukając w tej domenie, natrafiłam na fascynujący dla mnie wątek – gimnastykę słowiańską, która jest systemem kobiecym i jest systemem stąd. Diana Poteralska-Łyżnik, która praktykuje ten system i uczy go w Warszawie, zaczynała od jogi, od książki Maliny Michalskiej, ale to jej nie wystarczało, czuła, że to jest jakoś nie całkiem adekwatne i dotarła do książki *Słowiańska gimnastyka czarownic* Giennadija Adamowicza oraz nauczycieli tej metody z Białorusi.

**AA-S:** Czarownice to jest wielki kulturowy temat, który dziś mocno wraca. Silvia Federici w książce *Caliban and the Witch* analizuje 300 lat prześladowania kobiet i ludobójstwa w kontekście mechanizmów wcześniejszej akumulacji kapitału i pokazuje, że kolonizacja kobiecych ciał poprzez

terror polowania na czarownice, rozbicie kobiecej solidarności, przejęcie i sparaliżowanie wiedzy o prokreacji i uczynienie w efekcie z kobiet najbardziej wyzyskiwanych „producentek” siły roboczej – wszystko to było jednym z kluczowych procesów wczesnokapitalistycznych. Złamano wtedy solidarność klasową i wprowadzono radykalny genderowy antagonizm, a zarazem dano coraz bezwzględniej wyzyskiwanej społeczności znajdującego się zawsze na podorędziu kozła ofiarnego – kobietę, którą można było oskarżyć o czary i wyprojektować na nią cały swój lęk i gniew za narastającą niesprawiedliwość społeczną. Wszelkie związki kobiet były podejrzane, bo czarownice były oskarżane o wspólne uczty z diabłem. To na sabatach miały uprawić zbiorowy seks z księciem ciemności i zjadać ciała porwanych niemowląt. Aż trudno sobie wyobrazić, jak degradujący dla kobiet był to proces, w który zaangażował się Kościół katolicki i państwo. I jak długotrwały! A jednak związki kobiet przetrwały, wróciły jako idea siostrzeństwa.

**MM:** To są dla mnie fascynujące rzeczy, bardzo chciałabym się tym zajmować dalej, to jest temat, wokół którego krążę. Marzy mi się film o współczesnej wiedźmie, która w Warszawie tworzy kobiecy krąg, praktykuje gimnastykę słowiańską i dzieli się z kobietami swoją mocą (*śmiech*). Gimnastyka słowiańska była praktyką kobiecą, cielesną i wspólnotową. Jest dla mnie niezwykle ważne, że to jest coś, co robiły nasze babki, tu na tej ziemi – ja jestem ze wsi, z ziemi, od tych kobiet. Totalnie to czuję. Chociaż gimnastyka słowiańska nie wszystkim w naszym kolektywie wydała się tak interesująca. Agata miała do tego spory dystans. My z resztą ciągle pracowałyśmy na dystansie, naprawdę bawiąc się tym, co robimy – nie było tu niczego z „nawiedzenia” i „wtajemniczenia”, ale też zabawa była przez nas traktowana poważnie, jako sposób wspólnego bycia i pracy zdecydowanie w naszej kulturze – zwłaszcza w teatrze – nie doceniany. Ze wspólnej zabawy wiele wynika. To jest pewna strategia zarazem afirmacyjna i krytyczna.

**AA-S:** Agamben pisał, że zabawa jest jedną z najlepszych strategii profanacji, czyli przywracania do wspólnego użytku tego, co oddzielone i przeniesione w „przestrzeń muzealną”, zatrzymane w swoich formach i dane do oglądania.

**MM:** I to się bardzo stosuje do teatru! Pracując nad *Maliną*, bez nawiedzenia i w trybie zabawy, stworzyłyśmy jednak coś, czego ja bym się nie bała nazwać kobiecym kręgiem. To miało konsekwencje dla naszej pracy. Chociaż to ja zainicjowałam projekt i zdobyłam na niego finansowanie, cały czas powtarzałam, że nie chcę, żeby tu był lider, tradycyjna hierarchia, podział ról. Szło więc też o zbadanie, czy taka kolektywna praca okaże się dla nas w teatrze możliwa. Nie było łatwo, zwłaszcza pod koniec, kiedy bardzo odczuwalna była już presja pokazu. I wtedy zaczęły silnie wchodzić te utarte przyzwyczajenia produkcyjne. „Marta, trzeba podejmować decyzje”. „Ktoś to musi zebrać”. Ale ja próbowałam się temu opierać. „Czym jest ta tak zwana reżyseria?”. Do pewnego momentu było tak, że w różnych chwilach różne z nas przejmowały funkcję takiego zewnętrznego oka, bo ja przecież też byłam na scenie, grałam. To szło, układało się. Napięcia pojawiły się dopiero przy presji świadomości, że niedługo będziemy to musiały pokazać publicznie. Trudności spiętrzyły się też, kiedy weszła technika, konieczność precyzyjnego zgrania wszystkich elementów, zrobienia światła. Wtedy faktycznie

pojawiła się potrzeba zarządzania tym procesem – tyle, że dla mnie to nie jest reżyseria. Reżyseria dla mnie – po tym projekcie to już wiem – to jest zaaranżowanie spotkania, zaproszenie twórczyń i twórców i może zaproponowanie tematu do rozmowy. To jest stworzenie wyjściowej sytuacji, jakiejś – nawet jeśli tylko intuicyjne – określenie jej parametrów. Zasady, na jakich będziemy pracować, to jest już kwestia wspólnych negocjacji. Dla mnie zasadnicza jest możliwość swobodnej wypowiedzi i – co bardzo ważne – bezpieczeństwo. Było dla mnie jasne, że praca nad *Maliną* nie może prowadzić do żadnego nadużycia, bo w teatrze można pracować bez przemocy i podmiotowo, co w żadnym razie nie znaczy powierzchownie czy łatwo.

Chodziło o to, żeby na scenie nie było żadnego przypadku, ani żadnego przymusu. I wydaje mi się, że to się udało. Po tym doświadczeniu wiem, że trzeba jeszcze większą opieką i spokojem ogarniać pracujący ze sobą kolektyw. Ja sama też mam w sobie większy spokój, większą odporność na presję teatralnej sytuacji.

W opisach spektaklu zapisałyśmy „reżyseria: Marta Malikowska”, bo poddałyśmy się temu oczekiwaniu, że wszystko powinno być ponażywane, ale na plakacie poszły już wszystkie nazwiska razem. Teraz uznaliśmy, że reżyseria najbardziej się rozkłada między mnie a Ankę Herbut i tak będziemy to opisywać.

**AA-S:** Macie gdzie grać *Malinę*? Regulamin Placówki nie przewiduje eksploatacji projektu w Instytucie Teatralnym. Prawa należą do was, ale to trudna sytuacja, bo trzeba zapewnić projektowi życie.

**MM:** Tak, *Malina* została zaproszona od września 2019 do repertuaru Teatru Studio. Dostaliśmy też zaproszenie na dwa festiwale, pierwszy to Top OFF w Tychach, a drugi to Herbstsalon w Berlinie. To dla nas ogromna radość. Będziemy mogli uzdrawiać regularnie.

**AA-S:** Bo spektakl jest uzdrawiający.

**MM:** Tak. W każdym razie dla nas, kobiet pracujących tu z ciałem na scenie, to jest taki proces. Moje ciało nie jest ani zdrowe, ani w pełni moje. Przeciwnie, ono bardzo potrzebuje uzdrowienia. Niedawno przeczytałam książkę Mariny Abramović *Pokonać mur* i uderzyło mnie pokrewieństwo naszych doświadczeń. Wszystko, co ona robi w sztuce, jest pracą z jej straumatyzowanym w dzieciństwie ciałem. Ja też doświadczyłam przemocy i molestowania seksualnego. Przez lata byłam tym dosłownie – tak to teraz widzę – zdruzgotana. To jest niesamowite, ile ciało może znieść, a zarazem pozostać wrażliwe, nie stracić tej umiejętności reagowania, czucia świata. I zachować siłę. Ja teraz czuję, że mam tylko ciało – wszystko inne mamy przecież na chwilę – dom, partnerów, pozycję zawodową, jakiejś dobra materialne... Z ciałem jesteśmy do końca. Eksploruję moje ciało, wracam do wszystkiego, czego doświadczyłam, czuję z nim łączność i może dlatego odczuwam jego wielką siłę. Idę za nią. Chcę teraz o tym mówić, chcę mówić z wnętrza mojego ciała.

Intuicyjnie wybrałam aktorstwo, naprawdę niewiele wiedząc o teatrze, bo wyobrażałam sobie, że będzie dla mnie szansą na pracę z ciałem. Czułam, że muszę coś z tym robić, jakoś się do tego ciała, od którego byłam odgradzona, dostać. W pełni świadomie zdałam sobie z tego sprawę dość późno, podczas pracy nad projektem *Ganymed goes Europe*, realizowanym w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 2013 roku. Była to instalacja przygotowana w przestrzeni muzeum przez Jacqueline



Kornmüller i Petera Wolfa – siedem performansów rozgrywanych przez siedmiu aktorów-performerów przed wybranymi obrazami i w relacji do nich. Ja występowałam nago przed częściowo spalonym obrazem Lucasa Cranacha Starszego z XVII wieku, przedstawiającym nagą Ewę. Z oryginalnego malowidła została tylko część, ciało Ewy jest więc pokawałkowane, obraz na nowo oprawiono, wisi w złotej ramie w tej białej wystawienniczej przestrzeni. Widać na nim tylko nagi tors, piersi i głowę kobiety. To jest jakoś symboliczne, jakoś potworne. Stawałam w białym świetle nago przed ludźmi, którzy byli na wyciągnięcie ręki i mówiłam tekst Thomasa Glavinica *Nago*. Opisywałam swoje ciało, zapraszałam ich, żeby podeszli, zbliżyli się, przyjrzeni. Mówiłam o moim ciele i o ich ciałach. O tym, że trzeba je przyjąć – z wszystkimi bliznami, z wszystkimi poranieniami. To była dla mnie rewolucja. Poczułam wtedy, że jestem gotowa, żeby wypowiadać się przez performans. Poczułam niewstyd, a on jest początkiem zmiany. Po tym projekcie widziałam, że pójde w tę stronę, że jestem gotowa, żeby o tym wszystkim mówić bez ograniczeń poprzez moje ciało. Nie chodził o jakąś ekshibicjonistyczną potrzebę, tylko o pewną drogę, która się wtedy zaczęła. I ona się rozwija, choć nie dzieje się to szybko, idę nią.

**AA-S:** Czy szkoła teatralna okazała się rzeczywiście drogą do uwolnienia ciała? Patriarchalna, konserwatywna instytucja, w której najczęściej uprawia się coś, co określiłabym mianem „pedagogiki przemocy”? Jasne, są wyjątki, wspaniali profesorowie, niezwykle, fascynujące spotkania... To jest zresztą stereotyp opowiadania o szkole aktorskiej. Zapewne, zdarzają się w szkołach wybitne osobowości i sensowni pedagodzy. Ale jako system polskie wydziały aktorskie są miejscami raczej przerażającymi. Pracuje się tam nad tym, żeby przede wszystkim „oswoić” aktorów i aktorki z przemocą, jaka ich rzekomo nieodzownie czeka w teatrze. Kwestie te zostały ostatnio podniesione przez Jagodę Szalc w związku z jej pracą nad *Monumentem*, dyplomowym filmem z aktorami i aktorkami z łódzkiej Filmówki. Szalc mówiła w imieniu studentek i studentów, wiedząc, że oni nawet po skończeniu szkoły nie mogą się na to zdecydować, bo muszą walczyć o pracę w teatrze, a krytyka relacji w szkole w pewien sposób ich dyskwalifikuje.

**MM:** Ja dopiero teraz zaczynam to przepracowywać. Odwracam się i patrzę na te lata. Jak się jest nieświadomym, to się tego nie widzi. Byłam przyzwyczajona do przemocy, to było dla mnie przezroczyście, normalne. Przez lata zbierałam te doświadczenia w szkole, w kolejnych teatrach, a pracowałam w wielu... Dziś bardzo wielu z tych sytuacji bym nie zaakceptowała, choć jako aktorka mam do dyspozycji najczęściej tylko jedną skuteczną reakcję – odejście. To trudne, bo po kilku takich ostrzejszych sytuacjach, które nie przechodzą przecież w środowisku bez echa, można już tylko odejść z zawodu. W szkole ani w pracy nie doświadczyłam żadnych drastycznych przekroczeń – bezpośredniej fizycznej przemocy, molestowania seksualnego, gwałtu. Ale zgadzam się z twoim opisem relacji w szkole teatralnej. Przemoc i poniżenie, a także nieustanne rozgrywanie ludzi, manipulacja – to były podstawowe zasady.

Przypomina mi się znamienna sytuacja z wczesnego etapu – drugi czy nawet pierwszy rok. Pracujemy na wyjeździe, gdzieś nad morzem, ludzie z aktorskiego i reżyserskiego, kręcimy sceny na zajęciach z Leszkiem Wosiewiczem. Jest już bardzo późno w nocy, może po pierwszej, wszyscy

jestemy bardzo zmęczeni, nie wszyscy trzeźwi, niestety, i nie mówię tu o studentach... Robimy scenę z *Wojny polsko-ruskiej* Masłowskiej, w której Magda odwiedza Silnego w szpitalu. Scenę reżyserowała studentka, mieliśmy to opracowane, ja miałam pewne propozycje, ona to ze mną rozwijała. Pokazujemy to, ale nasz zamysł najwyraźniej nie przekonał prowadzącego. Do dziś pamiętam tę jedyną uwagę merytoryczną, którą dostała reżyserka, słyszała ją cała ekipa: „Jak ona w tej scenie nie pokaże cycków, to ty oblejesz”. Cycki miałam pokazać ja, studentka reżyserii miała to wyegzekwować. Bo to są właśnie podstawowe umiejętności reżyserskie – egzekwować od aktorek gotowość do zagrania takich scen. Nie miało znaczenia, co wymyśliłyśmy, czy te gołe cycki miały jakiś sens dla tego, co grałam. To nie było potrzebne, a ta sytuacja i tak była to dla mnie skrajnie trudna – siedziałam na moim koledze okrakiem... Oczywiście, rozebrałam się, nie chciałam zaszkodzić koleżance, a zresztą musiałam przecież dowieść, że nadaję się do zawodu. Jest w tej sytuacji wszystko, co najgorsze w tym zawodzie i w tym systemie. Przemoc, która uprzedmiotawia i rytualna niemal celebrowanie tej nienaruszalnej hierarchii i prawa do używania uprzedmiotowionych ciał. Ta dziewczyna chyba nie jest już reżyserką, dla mnie to było – mocno to powiem – jak wypalenie na ciele znamienia, oznakowanie. A to tylko jedno z migających mi przed oczami wspomnień. Jest tego morze. Ale najgorsza chyba jest dla mnie ta stała ambiwalencja, jaką naznaczona jest niemal każda relacja aktorki z reżyserem czy też któryś z innych mężczyzn, którzy mają w tym systemie władzę. Wszystko ma dwuznaczny kontekst, odbywa się jakiś ciągły taniec... Nie wiesz, w jakiej jesteś roli obsadzana – czy ten rodzaj zainteresowania to są dowody uznania dla twoich zawodowych możliwości, czy też proponuje ci się flirt, a może za chwilę zostaniesz potraktowana jak prostytutka. W każdym razie stale musisz pamiętać, że jesteś tu też dla przyjemności – widzów i tych różnych mężczyzn u władzy.

**AA-S:** No tak, o tym jest właśnie #metoo, nie przypadkiem ten ruch zapoczątkowały aktorki, a teraz oglądamy jego teatralną odsłonę w związku ze skandalem wokół Jana Fabre’a. Polskie teatralne #metoo jeszcze przed nami. Bardzo byłoby ważne, żeby udało się uruchomić taki proces, przemyślany i krytyczny, uwzględniający też niełatwe doświadczenie dotychczasowej odsłony #metoo w Polsce.

**MM:** Też tak uważam. Ale też patrzę wstecz i zadaję sobie pytanie: gdzie ja byłam przemocowa. Bicie dzieci biją, jak wiemy. Jak się jest częścią tak przemocowego systemu, to nie ma rady, też się wchodzi w przemoc, bo to jest jedyny kod, który ma się wdrukowany. Nie chodzi o to, żeby się teraz obwiniać, tylko o to, żeby z tego wychodzić. Pracować inaczej.

Przywołana przed chwilą sytuacja, w której „pokazuję cycki”, konstruuje mi się teraz przez inny obraz. Niesamowity wstrząs, jaki wywołał we mnie spektakl hiszpańskiej performerki Angeliki Liddell *Nie jestem ładna*, który widziałam na festiwalu Dialog. To właściwie bardziej performans-wyznanie. Performerka opowiada o swoich doświadczeniach jako dziewczynki, córki skrajnie przemocowego ojca, pedofila, i później, jako kobiety w patriarchalnym społeczeństwie. Wyrzuca całą swoją złość, mówi o zranionym ciele i na scenie powtarza te gesty jako akty samookaleczenia.

Pozwala sobie na wszystko, jej ciało jest w tej wypowiedzi radykalnie używane, ale to jest to skrajnie pierwszoosobowa opowieść. Robi to sobie sama, we własnym imieniu, w opowieści o swoim doświadczeniu. Mówi między innymi o doświadczeniu, które ją zmiotło w niezwykle intymnym wymiarze, ale też w wymiarze społecznym. Miała wtedy dziesięć lat i sadzający ją na grzbiecie konia żołnierz wsadził w nią palce. To był gwałt, o którym nikomu nie powiedziała, bo nie chciała być potraktowana jak dziwka, a wtedy już rozumiała, że w oczach społeczeństwa, w którym żyje, to ona ponosi winę za to, co się stało. W pewnym momencie podchodzi do konia – żywego konia, który jest na scenie – i mówi do niego monolog miłosny. Mówi o tym, że ich bliskość jest pełna, że wie, że on jej nigdy nie skrzywdzi. Nie może, nie chce kochać już ludzi. „Ty będziesz moim kochankiem” – mówi do zwierzęcia. To był dla mnie wstrząs. Patrzyłam na to i czułam, że to jest dla mnie droga, że chcę robić spektakle. Może małe formy, performanse. I że muszę mówić o tym, czego doświadczyło i doświadcza moje ciało. Taka sztuka nie musi zawsze być drastyczna, można to robić w różnych sposób. Na przykład czule.

**AA-S:** Wspominasz szkołę teatralną, a jakie jest twoje doświadczenie z teatrów repertuarowych, w których pracowałaś?

**MM:** To paradoksalne, choć może wcale niezaskakujące: najtrudniejszym doświadczeniem była dla mnie praca w najbardziej progresywnym i lewicowym teatrze repertuarowym w Polsce, czyli w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Dlatego odeszłam stamtąd jeszcze przed końcem krótkiej, trzyletniej kadencji tandemu dyrektorskiego, choć jechałam do Warszawy zupełnie bez planu, bez widoków na pracę i było to dla mnie skrajnie trudne. Pomyślałam sobie: „Zaraz zacznie się obrona teatru, walka o drugą kadencję. Nie mam siły w tym uczestniczyć”.

Moim zdaniem teatr, który ma lewicowość i sprawiedliwość społeczną na sztandarach, a zarazem przemocowość i wyzysk w praktyce instytucjonalnej, jest strasznie szkodliwy. Powiedziałam: basta.



## ABSTRAKT

Agata Adamiecka Sitek, Marta Malikowska

**Nago i czule.**

**Z Martą Malikowską rozmawia Agata Adamiecka-Sitek**

Wywiad Agaty Adamieckiej-Sitek z Martą Malikowską – aktorką, performerką i wokalistką. W 2018 roku zwyciężyła w konkursie Instytutu Teatralnego Placówka, co pozwolił jej przygotować spektakl *Malina*. Na scenie w *Malinie* spotykają się trzy artystki: zafascynowana jogą oraz śpiewem tradycyjnym aktorka, Marta Malikowska; antropolożka, śpiewaczka, znawczyni i propagatorka muzyki ludowej Maniucha Bikont oraz Agata Siniarska – performerka, choreografka i joginka aktywnie działająca na rzecz stworzenia feministycznej wizji choreografii. Artystki wspólnymi siłami przeprowadzają artystyczno-antropologiczny eksperyment, inspiracje dalekowschodnie łącząc z wschodnioeuropejską tradycją ludowego śpiewu, strategiami emancypacyjnymi i sesją medytacyjną. Stwarzają Świątynię Niewidzialnego Różowego Jednorożca pod wezwaniem Boskiej Matki Jogicznej. Punkt wyjścia do projektu stanowił życiorys i działalność Maliny Michalskiej, jednej z pierwszych propagatorek jogi w Polsce. W latach 60., kiedy nauczycielami jogi byli głównie mężczyźni, Michalska otworzyła w Warszawie własną szkołę, na rzecz dalekowschodniej praktyki porzucając scenę.