





**ZIEMIA
JEST PŁASKA /
THE EARTH
IS FLAT**

**REŻYSERIA / DIRECTOR
JULIAN HETZEL**

Z Julianem Hetzelem
i Miguelem A. Melgaresem rozmawia
Aleksandra Jakubczak

Ziemia jest płaska

**Jaki był punkt wyjścia
do pracy nad spektaklem
„Ziemia jest płaska”?**

JULIAN HETZEL

Pierwszym impulsem do pracy była nasza fascynacja postępującą polaryzacją społeczeństw oraz dynamiką konfliktów pomiędzy różnymi grupami społecznymi. To się dzieje w całej Europie, może nawet na świecie. Wydaje się, że zatracamy całkowicie umiejętność prowadzenia dia-

logu. Badaliśmy więc relacje między emocjami i polityką, zastanawiając się, jaką rolę odgrywają tu koncepcje prawdy i strategię konstruowania rzeczywistości. Co powoduje, że patrząc na ten sam świat, na te same obrazy, wyciągamy skrajnie różne wnioski? Interesują nas procesy, które doprowadziły do momentu, że dziś nasze perspektywy są ze sobą tak bardzo skonfliktowane. Pomyśleliśmy, że to ciekawy temat na spektakl.

MIGUEL A. MELGARES

Robiąc *research* wokół tego zagadnienia, zajęliśmy się teorią płaskiej Ziemi. Przyglądaliśmy się, jak media społecznościowe wpływają na dyskursy, programy polityczne i kryzysy systemów wartości, doprowadzając do tego, że wątpliwość stała się centralnym elementem politycznej debaty.

Pojęcie prawdy wydaje się obecnie bardzo elastyczne. Zasiewanie w ludziach wątpliwości stało się głównym sposobem na narzucanie programów politycznych. Dlatego pojawiła się właśnie koncepcja płaskiej Ziemi.

JH: Podkreślę tylko – zwątpienie, nienawiść czy gniew to wszystko emocje. A moim punktem wyjścia jest właśnie badanie, w jaki sposób emocje i polityka są ze sobą powiązane. Dlaczego i w jaki sposób emocje stały się tak dominujące w dyskursie politycznym? Media społecznościowe z pewnością się do tego przyczyniają.

Rozumiem, że proces researchu prowadzący do powstania spektaklu był bardzo ważny. Czy możecie powiedzieć też o innych tematach i motywach, które się pojawiły?

JH: Kluczowym motywem jest konstrukcja prawdy. Kto jest właścicielem wiedzy? Kto jest właścicielem narracji? Kto konstruuje i projektuje narracje związane z określonymi ideologiami? Zazwyczaj istnieją trzy główne podmioty, które wpływają na sposób konstruowania rzeczywistości: nauka, polityka i religia. Fascynujące jest to, że różni przedstawiciele tych grup twierdzą, że prawda jest jedyna i niepowtarzalna.

A potem pojawia się nowa szkoła, nowa ideologia, nowa religia, nowa perspektywa naukowa, która proponuje inną rzeczywistość z nowym stanowiskiem, które kwestionuje to, co było wcześniej.

MM: Mówimy również o światopoglądzie, czyli o specyficznym sposobie podejścia do konstruowania rzeczywistości. Różne szkoły prezentują różne sposoby patrzenia na świat, który kształtuje to, kim jesteśmy i jak zachowujemy się jako społeczeństwo.

JH: To tylko różne nazwy tej samej rzeczy: światopogląd, ideologia...

W tytule postanowiliście jednak odnieść się bezpośrednio do teorii płaskiej Ziemi. W jaki sposób używacie tej teorii w spektaklu?

MM: Używamy jej jako metafory. Służyła nam w pewnym sensie jako narzędzie do zrozumienia różnych struktur władzy.

JH: *Ziemia jest płaska* to tytuł, ale też lejtymotyw czy kompas, który wskazuje na to, o czym wspominałem wcześniej, czyli na następowanie po sobie różnych, często wykluczających się ideologii. Bardzo możliwe, że jutro pojawią się gracze w polityce, ekonomii lub w jakiegokolwiek innej dziedzinie, którzy przedstawią nową rzeczywistość. Ta rzeczywistość może być równie przetomowa, jak ta zaproponowana przez Galileusza czy Kopernika, którzy postawili ludzi przed stwierdzeniem, że „wszystko, w co wierzysz, jest błędne”. Ten tytuł ma też przypominać o względności tego, w co wierzymy i jakie wartości wyznajemy. W pewnym sensie jest to również proroctwo lub ostrzeżenie: cokolwiek uważamy za wartości walki, może zostać obalone przez kolejny system, który będzie w mocy ograniczyć indywidualną wolność.

MM: Przypomina mi to spektakl Gosi Wdowik o walce o prawa aborcyjne w Polsce „She was a friend of someone else”, w którym pada takie zdanie: prawa dane raz, nigdy nie są dane na zawsze. Reakcyjne tendencje są coraz silniejsze i dominują politykę w wielu krajach. Znacznie łatwiej jest podążać za prostotą niż za złożonością, a to właśnie na tym te tendencje się opierają: na nadmiernym upraszczaniu rzeczywistości.

Powiedzieliście już o roli polityki, religii i nauki w kształtowaniu światopoglądów. A co z rolą sztuki? Jak postrzegacie rolę teatru w dobie gwałtownie zmieniających się narracji?

JH: Mnie fascynuje gest przywłaszczenia. Jak wspominał Miguel, ruchy konserwatywne i populistyczne zdołały przywłaszczyć sobie takie pojęcia jak wolność słowa, alternatywa, radykalizm, krytyka establishmentu. A przecież te same terminy należały kiedyś do ruchów kontrkulturowych, które opierały się konserwatywnym wartościom.

W kontekście zawłaszczenia, sztuka może (i powinna) być radykalnie spekulatywna, iść w obszary, gdzie nauka czy religia nie mogą pójść. Uważam, że artyści powinni odzyskać przestrzeń postprawdy – naginając prawdę,

bawiąc się i spekulując tym, co jest prawdziwe, a co fałszywe. Tworzyć alternatywne narracje i scenariusze, przepisywać historię i docierać do miejsc, w których jeszcze nie byliśmy, eksplorując nieznaną. To jest siła sztuki. Możemy w niej proponować scenariusze, które przekraczają pewne granice. Na scenie możemy robić rzeczy, tworzyć obrazy, które mogą być zakazane w rzeczywistości. To jest artystyczna wolność. Konieczne i ważne jest odzyskanie tej wolności, by móc docierać do ekstremalnych miejsc, pokazywać rzeczy, które mogą być niepokojące, szokujące i dezorientujące. W tej bezpiecznej przestrzeni teatru musimy odzyskać moc sztuki, aby negocjować to, czego jako społeczeństwo nie jesteśmy jeszcze gotowi zrobić w prawdziwym życiu.

MM: W ostatnich dekadach na zachodzie sztuka była tak skoncentrowana na polityce tożsamości, polityce opieki, inkluzywności i bezpiecznych przestrzeniach, że w pewnym sensie zapomniała o politycznej sprawczości. Bezpieczne przestrzenie są potrzebne, ale myślę, że musimy również stworzyć przestrzenie odwagi oraz miejsca, w których możemy głośno wyrażać pewne idee i pomysły. Czasami sztuka wydaje się tak zajęta swoimi własnymi problema-

mi, że odwraca się od społeczeństwa. Uważam, że dobrze jest zwrócić się z powrotem ku społeczeństwu choćby poprzez przystępny język sceniczny.

JH: Chciałbym dodać, że uważam się też za aktywistę. Narzędziem, które wybrałem, by wprowadzać zmiany społeczne – jest teatr, sztuka. Używam teatru jako narzędzia do transformacji rzeczywistości i promowania zmian. Używam sztuki jako broni, aby kwestionować system, mimo że prawdopodobnie nie jest to najbardziej efektywne ani najbardziej bezpośrednie narzędzie.

Wierzycie więc w siłę teatru jako narzędzia społecznej zmiany. Czy możecie trochę więcej o tym powiedzieć? Podróżując tak wiele ze swoimi spektaklami musicie mieć spore doświadczenie w tym, jak teatr może działać w różnych kontekstach.

JH: Myślę, że praca, którą wykonaliśmy w ciągu ostatnich 10 lat, zmieniała życie ludzi. Wielokrotnie byłem tego świadkiem. Nie jestem w stanie powtórzyć tego efektu za każdym razem, ale przy niektórych spektaklach widziałem, jak uruchamiają ludzi i procesy. To daje mi pewność, że warto podążać w tym kierunku.

MM: W tym kontekście ważne jest również, w jaki sposób wykorzystujemy prowokację do podnoszenia świadomości społecznej. Prace Juliana zwykle wywołują pewne tarcia, a te tarcia zwykle przyciągają uwagę mediów. Jest to jedna z niewielu rzeczy, które możemy zrobić, aby wyjść poza ograniczoną bańkę sztuki i zyskać szersze pole działania. W przeciwnym razie nasze przestanie pozostałoby jedynie w małym gronie ludzi, którzy widzieli spektakl. Dla mnie to niesamowite, gdy uda się wykroczyć poza tę bańkę i nagle pojawi się wywiad w ogólnokrajowej gazecie, w którym mówimy o problemie społecznym poruszonym w naszej pracy. W ten sposób zyskujemy większy wpływ na rzeczywistość i to jest naprawdę interesujące.

JH: PR i marketing są integralną częścią naszej praktyki artystycznej. Studiowałem komunikację wizualną i projektowanie, a Miguel ma doświadczenie w sztukach wizualnych. Dla nas tworzenie plakatu czy materiałów promocyjnych to część zestawu narzędzi. Chcemy być aktywnie zaangażowani w sesję zdjęciową do plakatu, ponieważ łączy się to z dziełem i wprowadza je do medium drukowanego. Pomaga nam przebić się przez mury teatru i dotrzeć do ludzi na ulicy.

Wrómy jeszcze do tego, co powiedzieliście o prowokacji. Julian, jesteś znany jako teatralny prowokator. Czy to jest właśnie twój sposób na dotarcie poza teatr i zdobycie uwagi dziennikarzy, polityków itp.?

JH: Prowokacja jest strategią. Zawsze powtarzam, że kształt rzeczy tworzy się poprzez tarcie. To tylko kwestia wyboru narzędzi. Na przykład w rzeźbie, jeśli chcesz ukształtować kamień, możesz użyć miękkiego narzędzia, takiego jak woda, aby stworzyć kształt na przestrzeni lat. Ale można też użyć noża, młotka lub materiału wybuchowego. Jaki efekt chcesz osiągnąć? Co chcesz wywołać? Obserwuję świat i z każdym projektem trochę lepiej rozumiem społeczeństwo, w którym żyję, ale cały czas szukam też tarć etycznych. Uważnie przyglądam się społeczeństwu i próbuję zrozumieć, jakie są napięcia, gdzie są punkty zapalne, jakie tematy z nich wypłyną i pojawią się za rok?

Wasz sposób pracy nad spektaklem jest bardzo specyficzny. W polskim teatrze niewiele osób tak pracuje. Czy moglibyście opowiedzieć o swojej praktyce artystycznej? Jak podchodzicie do tematu, z czego korzystacie, by stworzyć i rozwinąć sceniczny materiał?

MM: Nie wywodzimy się z klasycznego, tradycyjnego teatru. Jak wspomniał wcześniej Julian, wywodzimy się ze sztuk wizualnych, komunikacji wizualnej i muzyki. Julian i ja pracujemy razem już od bardzo dawna i myślę, że możemy opisać nasz sposób pracy jako oparty na procesie. Zaczynamy od pomysłu – koncepcji lub szkicu – a następnie krążymy wokół niego, wzbogacamy i pozwalamy mu rosnąć. Powoli, wspólnie uczymy się go i rozumiemy jego mocne strony. Zwykle od pierwotnego pomysłu do końcowego rezultatu idziemy długą drogą. W trakcie tego procesu wiele rzeczy zostaje porzuconych. Jasne jest, że projekt rozwija się i przekształca w praktyce.

JH: Przez wiele lat pracowałem jako perkusista w zespole grającym muzykę elektroniczną. Generowaliśmy nasz materiał poprzez jamy i wspólne improwizacje. Każdy przynosił swój instrument i zwykle zaczynaliśmy od małego

pomysłu, który był tylko jednym elementem, do którego inni dodawali swoje. W ten sposób pracujemy też z performerami i aktorami. Nigdy nie wiedziałem, co będę dokładnie robił, przed rozpoczęciem procesu. Zawsze pracuję w oparciu o małe obrazy. Nie pochodzę ze szkoły opartej na tekście. Myślę obrazami, więc głównie generuję obrazy lub sytuacje. W przypadku Starego Teatru zainspirowała mnie również sama przestrzeń. Kiedy zobaczyłem obrotową scenę, zakochałem się w idei nieustających obrotów. Po postanowiłem wykorzystać scenę jako aktora i aktywny element. Używamy jej jako energii: świat się obraca i nigdy się nie zatrzymuje.

Kiedy zaczęliśmy próby, poprosiłem aktorów, aby zagrali w oparciu o pewne wyznaczniki, które tworzymy. Z tego wyłaniały się obrazy. Dopiero później dołączyli Miguel jako dramaturg i Sodja Lotker, nasza doradczyni artystyczna. Ich rolą jest analiza obrazów, które stworzyliśmy. Pracujemy nad możliwymi znaczeniami i staramy się znaleźć to, co najlepiej działa.

MM: To jak proces redakcyjny. Jest w tym coś z kolażu, samplowania i edycji. Wokół muzyki jest wiele technologii, które w jakiś sposób wpływają na proces tworzenia. Każdy zaangażowany w projekt od-

grywa rolę artystyczną. Ludzie nie są tylko wykonawcami, ale wnoszą swoje własne myśli i pomysły. Jednym ze stałych elementów naszego procesu jest na przykład kolektywne pisanie. Każdy ma dostęp do tekstu i powstaje on czasem aż do premierowego tygodnia. Ale o tym zawsze informujemy ludzi z wyprzedzeniem.

JH: Zdaję sobie sprawę, że praca z takimi artystami jak my może być wyzwaniem dla teatrów takich jak Stary. Każdego dnia negocjujemy, jak stworzyć warunki, jakich potrzebuje nasz twórczy proces, a jednocześnie zachować zdrowy rozsądek i kontrolę nad produkcją. Jednak ostatecznie wszyscy mamy jeden cel.

Czy to dowód na to, że teatr może być właśnie przestrzenią umożliwiającą dialog? Spektakl przecież powstaje.

JH: Tak, nasza Ziemia wciąż się obraca.

Symptomy chorobowe

MIGUEL A. MELGARES

Kryzys polega właśnie na tym, że stare umiera, a nowe nie może się narodzić; w tym okresie *interregnum* pojawia się mnóstwo różnorodnych objawów chorobowych.

Słowa Antonio Gramsciego, zapisane w jego *Zeszytach więziennych*, oddają istotę świata w okresie bezkrólewia, świata uwięzionego między tym, co było, a tym, co może być. W tej przestrzeni, w której pewność uległa erozji, a nie wytoniło się jeszcze nic solidnego, zakorzeniają się dziwne i niepokojące siły. Gramsci wykorzystuje tę koncepcję przejścia do analizy powszechnego kryzysu władzy w pierwszych dekadach XX wieku. Fundamenty starych hegemonii rozpadły się, a masy odeszły od tradycyjnych ideologii. Horyzont otworzył się na chorobowe symptomy, które stworzyły podwaliny dla autorytarnych reżimów w tym, co obecnie uznajemy za historię. Prawie sto lat później jego spostrzeżenia rezonują z niesamowitą precyzją, ponieważ my również znajdujemy się w epoce głębokiej niepewności.

Ziemia jest płaska eksploruje krajobraz, który powstaje, gdy Ziemia pod nami zaczyna się osuwać, gdy to, co uważaliśmy za solidne, okazuje się kruche. Projekt będący owocem współpracy Studia Julian Hetzel i Narodowego Starego Teatru zaprasza widzów do świata, w którym rzeczywistość wygina się, pęka i zwiąja. Świata, w którym skłania się nas do ponownego rozważenia wszystkiego, co wydaje nam się już wiadome. Co jeśli Ziemia nie jest kulą, ale płaskim dyskiem wirującym w przestrzeni? Co jeśli grawitacja jest niczym więcej jak wygodnym mitem? Co jeśli ptaki nie są prawdziwe, a zmiany klimatyczne to wymysł, którego celem jest kontrolowanie mas? Te pytania nie są absurdem. Są prowokacją, która ma niepokoić i przypomnieć, jak łatwo można manipulować prawdą, przekształcać ją lub odrzucać.

W erze postprawdy, w której granice między faktem a fikcją zanikają, *Ziemia jest płaska* przedstawia zderzenie systemów przekonań. Pokazuje, jak społeczeństwa, wzorem organizmów, rodzą się, rozwijają i rozpadają – a każde z nich rości sobie prawo do prawdy, każde konstruuje wizję rzeczywistości, która wydaje się nieunikniona, póki nie okazuje się inaczej. Scena ulega zmianom i przekształca się w różne formy społecznej egzystencji: od pierwotnych małp po ekipy naukowe, od plemion kanibali po nacjonalistyczne chóry, każda grupa wyznaje własną kosmologię, każda deklaruje własną wersję prawdy. Ale wciąż jeden system pożera następnego, tak jak historia powtarza się w cyklach tworzenia i niszczenia.

Bezkrólewie Gramsciego to nie tylko moment politycznej niepewności – to moment metafizyczny, kryzys znaczenia. Gdy stare struktury się rozpadają, nic nowego jeszcze się nie wykrystalizowało. To moment, w którym niebezpieczne idee wyłaniają się z pęknięć, kiedy sama tkanka rzeczywistości wydaje się strzępić. W tym spektaklu scena staje się żywym modelem owych zmian społecznych, z krajobrazami, które obracają się, rozpadają i ponownie składają, odzwierciedlając płynność świata, w którym żyjemy. Skalowane modele systemów przekonań powstają i upadają w czasie rzeczywistym, podobnie jak cywilizacje budowane na ruinach poprzednich.

Jak do tego doszło, że jesteśmy w takim punkcie? Jak to się stało, że współdzielona rzeczywistość, która kiedyś nas łączyła, zaczęła się rozpadać na tak wiele cząstkowych i niekompatybilnych światopoglądów? W epoce nasyconej mediami, w której informacja jest wszechobecna, a zaufanie nieuchwytnie, wydaje się, że sama koncepcja prawdy stała się przedmiotem sporu. Kamera, która kiedyś była świadkiem rzeczywistości, teraz staje się narzędziem manipulacji. Jak możemy ufać temu, co widzimy, skoro

każdy obraz może zostać przekształcony, a każdy fakt przefiltrowany przez pryzmat ideologii?

Ziemia jest płaska konfrontuje nas z tymi kwestiami – nie poprzez udzielanie odpowiedzi, ale poprzez pogłębianie poczucia niepewności. Sugeruje, że żyjemy w momencie, w którym wiara straciła ugruntowanie, gdzie fundamenty naszego rozumienia świata chwieją się, a horyzont tego, co jest możliwe – co jest prawdą – wydaje się rozciągać w nieskończoność.

Gramsci ostrzegał przed *symptomami chorobowymi*, które pojawiają się w takich momentach kryzysu, gdy stary świat upada, a nowy nie nabrat jeszcze kształtu. Dziś jesteśmy świadkami odradzania się ideologii faszystowskich, wzrostu ruchów populistycznych, erozji norm demokratycznych i upadku zaufania do instytucji. W tym klimacie strachu i niepewności sztuka – niegdyś postrzegana jako przestrzeń refleksji i krytyki – nabiera nowego znaczenia. Jaka jest rola artysty w tych czasach? Jak teatr, jako przestrzeń wyobraźni i prób, może reagować na świat, w którym prawda jest płynna, a władza coraz bardziej skupiona w rękach nielicznych? Spektakl jest otwartym zaproszeniem do refleksji, do zadawania pytań, do wątplenia. Wątpliwość jest przecież siłą wywrotową. W epoce, w której pewność jest niebezpieczna, zwątpienie staje się formą oporu.

Krajobraz na scenie jest w ciągłym ruchu, podobnie jak zmieniający się obraz współczesnej polityki i kultury. Góry wznoszą się tylko po to, by się rozpaść, oceany wirują i znikają, a horyzont – miejsce, w którym rzekomo kończy się płaska Ziemia – ciągnie nas w kierunku bezkresnej niewiadomej. Spektakl nakłania widzów do spojrzenia poza krawędź świata, do zajrzenia w pustkę, gdzie spotykają się fakty i fantazje, gdzie ścierają się systemy przekonań i gdzie mogą narodzić się nowe możliwości.

W ten sam sposób, w jaki Ziemia wiruje cicho w przestrzeni, wykonując swoje obroty niezależnie od naszej świadomości, spektakl prowadzi nas przez cykle wiary i niewiary, konstrukcji i dekonstrukcji. *Ziemia jest płaska* odnosi się do tego właśnie momentu dezorientacji. Sugeruje, że żyjemy w świecie, w którym mapy, których kiedyś używaliśmy do orientowania się w rzeczywistości – nauka, polityka, media, a nawet sztuka – nie są już wiarygodne. Spektakl opowiada nie tylko o teoriach spiskowych czy absurdalności alternatywnych faktów. Chodzi o kruchość znaczenia, o niepewność prawdy w świecie, który nieustannie się zmienia. A jednak, pośród całej tej niepewności, można też dostrzec cud. Spektakl zachęca, byśmy wkroczyli w nieznanne, spojrzeli w chaos i poszukali, jeśli nie odpowiedzi, to przynajmniej pewnego rodzaju piękna w samych pytaniach. Co jeśli wszystko,

w co wierzymy, jest błędne? Co, jeśli systemy, na których polegamy, aby nadać światu sens, same w sobie są iluzją?

Kiedy scena rozpytywa się i odtwarza, gdy światy powstają i upadają, *Ziemia jest płaska* przypomina nam, że cały czas jesteśmy w procesie stwarzania się. Stare umiera, nowe dopiero się narodzi i na tym rozdrożu pozostaje nam nawigować po dziwnych krajobrazach powstających między jednym i drugim. A tymczasem świat wciąż się obraca. „A jednak się kręci”...



FAKTY

T O

O PINIE



NAUKA

TO

KŁAMSTWA

A close-up portrait of a man with dark hair and a mustache, wearing a red and green jacket. His face is distorted with a wavy, wavy effect, particularly around his eyes and forehead. He has a wide-eyed, intense expression. The background is a plain, light grey color.

PRAWDA

N I E

MANIPULACJA



EMOCJE

TO

POLITYKA



WIA RA

T O

STRACH

A close-up photograph of a chimpanzee's face, showing its dark fur, large ears, and a wide, toothy grin. The chimpanzee's eyes are looking slightly to the left. The background is a plain, light grey color. Overlaid on the image is white text in a serif font.

WYOBRAŹNIA

T O

POSTĘP



TEATR

TO

SPEKULACJA

INTERVIEW WITH
MIGUEL A. MELGARES
AND JULIAN HETZEL

The Earth is Flat

ALEKSANDRA JAKUBCZAK

What was the starting point for *The Earth is Flat*? And what was the research behind it?

JULIAN HETZEL

The starting point for this piece was our fascination with polarization in society, where you increasingly see a conflict between different groups. You see this happen in the whole of Europe and perhaps even in the whole world. We have lost the possibility to actually go in dialogue with each other.

Our research was into emotions, more specifically the relation between emotions and politics. Truth and the construction of reality plays a big role in this system. We understood that, while we all look at the same problems and the same world, we have very different opinions, perspectives and conclusions, up to the point where it starts to clash. We thought that's interesting and we decided to make a piece about these processes.

MIGUEL A. MELGARES

When we came up with the idea of *The Earth is Flat* we came to realize how social media are currently affecting discourses, political agendas and the crisis in the value system that we are witnessing. The concept of doubt is brought to the center of the political discourse, while the concept of truth has become incredibly flexible. On social media it is clear how people use doubts as a way of imposing their own political agendas. This is something that is really at the center of *The Earth is Flat*.

JH: Just to emphasize: doubt, hate or anger are all emotions. My starting point is to research how emotions and politics are connected. Why and how have emotions become so dominant in political discourse? And social media surely feeds into this.

What are the main topics in this piece? I understand that the research leading up to *The Earth is Flat* was very important for the process. Can you tell us a bit more about the topics and motives that emerged?

JH: A crucial motive is the construction of the truth. Who has the ownership of knowledge? Who owns the narrative? Who constructs

and designs the narratives that are connected to certain ideologies? Usually there are three main players that inform the way reality is constructed: science, politics and religion. It is fascinating how different representatives of, for instance, the church or politics or science claim the one and only truth. And then comes a new school, a new ideology, a new religion, a new scientific perspective that proposes another reality with a new and possibly contradicting position. This new position questions what was before.

MM: We also talk about worldviews. A worldview is a specific mode of approaching the construction of reality. Different schools have different ways of looking to the world and this will shape who we are and how we behave as a society.

JH: Basically it is different names for the same thing: a worldview, an ideology...

As you mentioned, the title of the piece refers to the Flat Earth theory. How do you use the theory in this performance: do you use it literally, or as a metaphor to show a mechanism?

MM: We use it metaphorically in the work. It served as

a tool to understand different power structures.

JH: In a way *The Earth is Flat* is a title, but it's also a leit-motif or a compass because it points to something that I mentioned before about the succession of different ideologies. It is very possible that there will be players in politics, economics or any other field that will propose a new reality. This reality can be as groundbreaking as the one proposed by Galileo Galilei or Copernicus. Basically they were saying: "everything you believe in is wrong."

The title *The Earth is Flat* also refers to the way our values, what we believe in, is relative. In a way, it is also a prophecy or a warning that whatever we believe is worth fighting for, might be overturned by another system.

MM: This reminds me of a piece by a Polish artist, Gosia Wdowik about the fight for abortion rights in Poland, *She Was a Friend of Someone Else*. There was this sentence: "rights that are given, are not given forever." Reactionary tendencies are growing stronger and dominate politics in many countries. It is much easier to follow simplicity than complexity, and that is what these tendencies are based on: oversimplification of reality.

You mentioned the role politics, religion and science play in shaping worldviews. What about the role of art? What role does art and artists play in these games of changing narratives? After all, the theater is all about proposing narratives.

JH: I am fascinated by the idea of appropriation. As Miguel just mentioned, conservative and populist movements managed to appropriate concepts like freedom of speech, alternative, being radical, being anti-establishment. They managed to claim these terms for their movements. The same terms used to belong to the counterculture movements that resisted conservative values. This revolutionary spirit is now being appropriated by conservatives and nationalists who manage to twist and bend these concepts.

Within this question of appropriation, art can (and should) be radically speculative (in a way science or religion cannot). I think artists should reclaim the post-truth space of bending truth, of playing and speculating with what is true and what is fake, to create alternative narratives and scenarios, to rewrite history and to go to places where we have not been yet because they do not exist yet. This is the power of art.

In art, we can propose scenarios that cross certain limits, we can do things on stage or the performers can create images of something on stage that we are not allowed to do in reality – luckily. This is the artistic freedom that we have in theater. It is necessary and important to reclaim artistic freedom and to use it to go to extreme places, to show things that are maybe disturbing, shocking and confusing. Within this safe space of the theater, we need to reclaim the power of art to negotiate what society is not yet ready to do in real life.

MM: In the last decades, I think that art in the western world has been so focused on identity politics, the politics of care, with inclusivity and safe spaces, that somehow it has forgotten the political agency of art. Safe spaces are needed, but I think we also need to create brave spaces and spaces in which we can say certain ideas out loud. Sometimes the artistic field seems so busy with their own problems, that they are turning their backs to society. I think it is good to turn back towards society and to speak clearly from the stage.

JH: Just to add to that: I consider myself an activist. I am a political being and the tool that I have chosen to bring

about change in society is theater, is art. I use theater as a tool to transform reality and to promote change. I use art as a weapon to challenge the system. Even though it is probably not the most efficient and not the most direct tool or weapon.

So you believe in the power of theatre as a tool for social change. Can you elaborate on that? Touring so much internationally, you must have quite an experience in how it can work in different contexts.

JH: I think that the work that we have done in the past 10 years has changed people's lives. I have witnessed that happening again and again. I am not sure if we can reproduce that effect or impact with all the pieces, but in certain moments I have seen things move and that gives me trust to continue going in this direction.

MM: In this context it is also important to see how we use provocation to raise social awareness. Julian's work usually creates a certain friction and this friction usually also brings media attention. This is one of the few things that we can do to cross the bubble of the arts and have a wider range of action. Otherwise, our message would stay in the small bubble of people

who paid to see the show. It is amazing when it crosses the art bubble and suddenly there is an interview in a national newspaper to speak about the social problem that we have addressed in our work. This way we can have a wider impact and this is really interesting.

JH: We also consider PR and marketing an integral part of our artistic practice. I studied visual communication and design and Miguel has a background in Visual Arts. For me it is a part of my toolbox to also be actively involved in making a photoshoot for a poster because it connects to the piece and it makes the piece enter a print medium. This helps us break through the wall of the theater to connect to the people on the streets.

I would like to get back to what you said about provocation. Julian, you are known as a provocateur. Is artistic provocation a way to reach outside the theater and get attention from journalists, politicians, etc.?

JH: Provocation is a strategy. I always say that friction creates shape and that you can choose the tools to do so. In sculpture for instance, if you want to shape a stone, you can use a soft tool like water

to create a shape over the years right; but you can also use a knife, a hammer or explosive. What kind of impact do you want to achieve? I look at the world and with each project I understand society a little bit better. But I also look for ethical friction. I try to carefully look at society to understand what are the pressure points, what are the hot spots, what are the subjects that will come up in a year.

You have a very particular way of working as a director. Could you tell us more about your artistic practice? How do you approach a topic to create and develop your material?

MM: We don't come from classical, traditional theater. As Julian mentioned before, we came from the visual arts, visual communication and music, and we have another way of working. Julian and I have been working together for a very long time now and I think that we can describe our way of working as a process-based mode of working. In this way of working, you start from an idea – a concept or a draft — and then proceed circulating around it, feeding it, letting it grow. Slowly we understand where the sensibilities are. So usually from the original idea till the end result there is a long journey. A lot of things are left behind

in the process. What is clear is that the project is growing and transforming through practice.

JH: I worked as a drummer in an electronic music band. We generated our material through jamming and playing together in the space. Everybody brought their instrument. Maybe somebody had an idea, but it is only one small segment, and then other people contributed to that. This is also how we work with the performers. I never know what I am doing before I start the process.

I always work on the basis of small images. I don't come from text, I come from images, so I mainly generate images or situations. In the case of the National Stary Theatre, I was also inspired by the space itself. When I saw the rotating stage, I fell in love with the idea of never-ending rotation. I decided to use the stage as an actor and as an active element. We use it as an energy: the world is turning and it never stops.

When we started rehearsing before the summer, I asked the actors to jam and to play based on certain conditions that we create. Out of that, new images appeared.

Only later on in the process the artistic team joins in. I invite Miguel, as dramaturg, and Sodja Lotker, our artistic

advisor, to analyze the images we created. We work on the possible meanings of these images and try to find what works.

MM: It is like an editorial process. There is something about collaging, sampling and editing. There is a lot of technologies around music that somehow influence the process of making. Everybody involved in the project has an artistic role. People are not just executing, but they bring their own thoughts and ideas. Collective writing for example is something that is really part of our way of working. Everybody has access to the text and – unfortunately for the performers – the text is not ready until the week of the premiere. But this is something that we always inform the people about beforehand.

JH: I realize, it is also a challenge for theaters like the Stary to work with artists like us, and vice versa. Every day we are negotiating how to create the conditions for me to work the way I am used to, while at the same time maintaining a sense of sanity and control over the process. Yet, at the end, we are all working together on the same goal.

This also proves that the theater is the tool to make this kind of dialogue possible. The piece is coming into being.

JH: Yes, the Earth is still turning.

Morbid Symptoms

MIGUEL A. MELGARES

The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this *interregnum*, a great variety of morbid symptoms appear.

A. Gramsci, *Quaderni del Carcere*, vol. 1, Quaderni 1–5 (Turin: Giulio Einaudi editore, 1977), 311. English translation quoted from *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ed. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell-Smith (London: Lawrence & Wishart, 1971), 276.

Antonio Gramsci's words, written in his *Prison Notebooks*, capture the essence of a world in transition, a world caught between what was and what might be. In this space, where certainty has eroded and nothing solid has yet emerged, strange and unsettling forces take root. Gramsci uses this concept of transition to analyze the widespread crisis of authority in the first decades of the 20th century. The foundations of the old hegemonies crumbled while the masses had drifted away from traditional ideologies. The horizon opened to morbid symptoms that paved the foundation for authoritarian regimes in what we now recognize as history. Nearly a century later, his insight resonates with uncanny precision, as we too find ourselves in an age of profound uncertainty.

The Earth is Flat explores the landscapes that appear when the ground beneath us begins to shift, when what we thought was solid reveals itself as fragile. This project, a collaboration between Studio Julian Hetzel and National Stary Theatre, invites the audience into a world where reality bends, cracks, and folds in on itself. A world where we are asked to reconsider everything we think we know. What if the Earth is not a sphere, but a flat disc spinning through space? What if gravity is nothing more than a convenient myth? What if birds aren't real, and climate change is a fabrication designed to control the masses? These questions are not just absurdities—they are provocations, unsettling reminders of how easily truth can be manipulated, reshaped, or discarded.

In the age of *post-truth*, where the boundaries between fact and fiction dissolve, *The Earth is Flat* stages a collision of belief systems. It shows us how societies, like organisms, are born, grow, and decay—each claiming the authority of truth, each constructing a vision of reality that feels inevitable until it is not. The stage forms and transforms into different modes of social existence: from primal apes to scientific crews, from cannibal tribes to nationalist choirs, each group performs its own cosmology, each declares its own version of the truth. And yet, one system devours the next, as history repeats itself in cycles of creation and destruction.

Gramsci's *interregnum* is not just a moment of political uncertainty—it is a metaphysical one, a crisis of meaning. As the old structures crumble, nothing new has yet solidified. This is the moment when dangerous ideas emerge from the cracks, when the very fabric of reality seems to fray. In this performance, the stage becomes a living model of these societal shifts, with landscapes that rotate, dissolve, and reassemble, reflecting the fluidity of the world we inhabit. Scale models of belief systems rise and fall in real time, just as civilizations build upon the ruins of their predecessors.

And yet, how did we arrive here? How did the shared realities that once held us together begin to splinter into so many fragmented and incompatible worldviews? In this media-saturated age, where information is omnipresent but trust is elusive, it seems that the very concept of truth has become contested ground. The camera, which once stood as a witness to reality, now becomes a tool of manipulation. How can we trust what we see when every image can be reframed, every fact refracted through the prism of ideology?

The Earth is Flat invites us to confront these questions, not by providing answers, but by deepening the *sense of uncertainty*. It suggests that we are living in a moment where belief itself has become untethered, where the foundations of our understanding

of the world are shaking, and the horizon of what is possible—what is true—seems to stretch into infinity.

Gramsci warned of the *morbid symptoms* that arise in such moments of crisis, when the old world collapses and the new has not yet taken shape. Today, we are witnessing the resurgence of fascist ideologies, the rise of populist movements, the erosion of democratic norms, and the collapse of trust in institutions. In this climate of fear and uncertainty, art—once seen as a space of reflection and critique—takes on a new urgency. What is the role of the artist in these times? How can theatre, as a space of imagination and rehearsal, respond to a world where truth is fluid and power is increasingly concentrated in the hands of the few? The performance is an open invitation to reflect, to question, to doubt. Doubt, after all, is a subversive force. In an era where certainty is dangerous, doubt becomes a form of resistance.

The landscapes on stage are in constant motion, much like the shifting terrain of contemporary politics and culture. Mountains rise only to crumble, oceans swirl and vanish, and the horizon—the place where the flat Earth supposedly ends—pulls us toward its endless unknowns. As viewers, we are invited to look over the edge of the world, to peer into the void where facts and fantasies meet, where belief systems clash, and where new possibilities may yet be born.

In the same way that the Earth spins silently through space, completing its rotations and revolutions regardless of our awareness, the work carries us through cycles of belief and disbelief, of construction and deconstruction. *The Earth is Flat* speaks to this moment of disorientation. It suggests that we are living in a world where the maps we once used to navigate reality—science, politics, media, even art—are no longer reliable. The performance is not just about conspiracy theories or the absurdity of alternative facts. It is about the fragility of meaning, about the precariousness of truth in a world that is constantly shifting. And yet, amidst the uncertainty, there is also wonder. The performance invites us to embrace the unknown, to peer into the chaos and find, if not answers, at least a kind of beauty in the questions themselves. It asks: *What if everything we believe is wrong? What if the systems we rely on to make sense of the world are themselves illusions?*

As the stage dissolves and reconstitutes itself, as worlds rise and fall, *The Earth is Flat* reminds us that we are always in a state of becoming. The old is dying, the new is yet to be born, and at this crossroads, we are left to navigate the strange landscapes that emerge in between. And through it all, the world keeps turning. And yet, it moves...



N A R O D O W Y

STARY TEATR

IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ
W KRAKOWIE

DYREKTORKA

Dorota Ignatjew

ZASTĘPCA DYREKTORKI

DS. ARTYSTYCZNYCH

Jakub Skrzywanek

ZASTĘPCA DYREKTORKI

DS. TECHNICZNYCH

I ADMINISTRACYJNYCH

Dariusz Barszczewski

GLÓWNA KSIĘGOWA

Edyta Leszczyńska

PEŁNOMOCNICZKA

DYREKCJI DS. WSPÓLPRACY

MIĘDZYKRAKOWIEJ I ROZWOJU

Dorota Semenowicz

SAMODZIELNE STANOWISKO

DS. CONTROLLINGU

Helena Równicka

KIEROWNICZKA

MUZYCZNA

Justyna Skoczek

SEKRETARIAT

Monika Chyla

PRACOWNIA

DRAMATURGICZNA

Agata Dąbek (dramaturżka teatru)

Daria Będkowska

Agnieszka Fryz-Więcek

KOORDYNACJA PRACY

ARTYSTYCZNEJ I IMPRESARIAT

Dorota Grzywacz-Kmieć (kierownik)

Aleksandra Kleczek

Katarzyna Koza

Wioletta Brzęcka

PROMOCJA I PR

Barbara Kwiatkowska (kierownik)

Piotr Kolodziej

Magdalena Ładosz

Krystyna Podolecka

Agnieszka Ponikiewska

Aleksandra Stawarska-Kolasa

Elżbieta Wrzesińska

MUZEUM (MICET)

Anna Litak (kierownik)

Daniel Arbaczewski

Lukasz Zaleski

KOORDYNATOR

DS. DOSTĘPNOŚCI – EDUKATOR

Katarzyna Peplińska-Pietrzak

DZIAŁ

FINANSOWO-KSIĘGOWY

Iwona Chanuszkiewicz

Monika Gniadek

Elżbieta Kurcz

Iwona Natyna

Magdalena Smolak

Joanna Wójcik

INSPICJENCI

Katarzyna Gawel

Zbigniew Kaleta

Hanna Nowak

Krzysztof Sokolowski

Ewa Wrześniak

KADRY

Renata Malucha

BHP i OCHRONA

PRZECIWPÓŻAROWA

Tomasz Mikulski

IT

Marcin Kowynia

DZIAŁ TECHNICZNO-

-EKSPLOATACYJNY

Krzysztof Szczygiel (kierownik)

Monika Baranik

Grzegorz Bielecki

Jakub Bień

Martyna Chmielewska

Magdalena Chrzan

Leszek Czarski

Olaf Dam

Krzysztof Dziedzic

Tomasz Dzierwa

Mariusz Federowicz

Marcin Fedorów

Daniel Forystek

Adam Gądek

Mikołaj Głowacki

Marek Golonek

Marta Gonczarko

Marek Górecki

Roman Górka

Janusz Z. Jarecki

Wojciech Kiver

Wiesław Kogut

Krzysztof Korzeniowski

Paweł Kuna

Tadeusz Kruczek

Paweł Kulawski

Małgorzata Maderak

Paweł Maderak

Tomasz Młynarski

Lukasz Nowak

Ryszard Ogiełło

Jan Pacia

Robert Panasiuk

Paweł Papiernik

Urszula Piątek

Bogusław Pieróg

Adam Piwowar

Jacek Puzia

Paweł Rachwał

Janusz Rojek

Anna Samińska-Medoń

Julia Siekańska

Marzena Smolska

Grzegorz Sterliński

Krzysztof Sterliński

Tomasz Stopka

Mikołaj Szablewski

Mariusz Środa

Agata Tarnawska

Mirosław Wiśniewski

Mariola Włodarczyk

Ewa Wyroba

Piotr Ziarkowski

DZIAŁ TECHNICZNO-

-PRODUKCYJNY

Dariusz Gądek (kierownik)

Krzysztof Fedorów (z-ca kierownika)

Joanna Folfasińska

(z-ca kierownika ds. kostiumów)

Jacek Ochal (kierownik magazynu

rekwizytów, kostiumów i mebli)

Elżbieta Adamczyk



Elżbieta Bednarczyk
Maria Ciepela
Jerzy Cieśliski
Tomasz Domitrz
Jerzy Gyba
Mariusz Hodur
Wojciech Knuruowski
Barbara Kopera
Wiesława Kulawska
Konrad Kulawski
Dawid Niedużak
Elżbieta Rachwał
Adam Rojek
Jarosław Snopek
Mariola Szczepanik
Zbigniew Wąsik
Karol Włodarczyk
Izabela Wojcieszek

ZAMÓWIENIA PUBLICZNE

Agnieszka Grabowska
Michał Kwinta

DZIAŁ ADMINISTRACYJNO- -GOSPODARCZY

Rafał Kierc (kierownik)
Małgorzata Michalik
Małgorzata Nowak
Sylvia Sochacka
Ryszard Folfasiński
Marta Gadziąła
Józefa Kwiecińska
Piotr Nicoś
Maria Rączka
Anna Skubaja
Natalia Tomczyk
Grażyna Wąsowska

ZESPÓŁ AKTORSKI

Bolesław Brzozowski
Bogdan Brzyski
Iwona Budner
Maciej Charyton
Natalia Kaja Chmielewska
Juliusz Chrzęstowski
Szymon Czacki
Lidia Duda
Krystian Durman
Małgorzata Galkowska
Roman Gancarczyk
Krzysztof Globisz

Grzegorz Grabowski
Magda Gąziowska
Aldona Grochal
Rafał Jędrzejczyk
Ewa Kaim
Zbigniew W. Kaleta
Urszula Kiebzak
Ewa Kolasińska
Paulina Kondrak
Zbigniew Kosowski
Paweł Kruszelnicki
Katarzyna Krzanowska
Radosław Krzyżowski
Mikołaj Kubacki
Stanisław Linowski
Wiktor Loga-Skarczewski
Michał Majnicz
Beata Malczewska
Grzegorz Mielczarek
Adam Nawojczyk
Aleksandra Nowosadko
Beata Paluch
Anna Paruszyńska-Czacka
Filip Perkowski
Błażej Peszek
Dorota Pomykała
Przemysław Przestrzelski
Kamil Pudlik
Paulina Puślednik
Anna Radwan
Jacek Romanowski
Dorota Segda
Karolina Staniec
Lukasz Stawarczyk
Krzysztof Stawowy
Lukasz Szczepanowski
Małgorzata Walenda
Alicja Wojnowska
Małgorzata Zawadzka
Krzysztof Zawadzki

NARODOWY STARY TEATR
IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ
31-010 Kraków
ul. Jagiellońska 5

Założony w 1781, sezon 192
członek Unii Teatrów Europy

WWW.STARY.PL

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

rezerwacja@stary.pl
od poniedziałku do piątku
9.00–16.00

KASY BILETOWE

ul. Jagiellońska 1
tel. 12 422 90 80
czynna od wtorku do soboty
w godzinach 11.00–19.00
w niedzielę w godzinach
11.00–15.30
oraz godzinę przed spektaklem

ul. Starowiślna 21

tel. 12 428 47 00
czynna godzinę
przed spektaklem

SEKRETARIAT

tel. 12 421 29 77
fax 12 421 33 53
sekretariat@stary.pl

MICET

Muzeum Interaktywne Centrum Edukacji Teatralnej

ul. Jagiellońska 1
otwarte wtorek – niedziela
11.30–19.30
www.micet.pl



FONDS
PODIUM
KUNSTEN
PERFORMING
ARTS FUND NL



ZDJĘCIA AKTORÓW – KATARZYNA KORNECKA
ZDJĘCIE REŻYSERA – MAGDA HUECKEL
REDAKCJA PROGRAMU – DARIA BĘDKOWSKA, AGNIESZKA FRYZ-WIĘCEK
PROJEKT GRAFICZNY – KAJA GLIWA
DTP – PIOTR KOŁODZIEJ
© NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2024

N A R O D O W Y

STARY TEATR

STARY.PL

FOT.

MAGDA HUECKEL

NATALIA KABANOW

