

Wydział Reżyserii i Dramaturgii

Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego

w Krakowie

**Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Łukasza Chotkowskiego
pt. „Strachu nie ma- analiza spektaklu dokumentalnego”
napisanej pod kierunkiem dr hab. Piotra Gruszczyńskiego**

Łukasz Chotkowski jest doświadczonym twórcą teatralnym. Współtworzył ponad 30 spektakli, głównie w roli dramaturga i autora scenariusza. Samodzielnie wyreżyserował 10 spektakli. Od 2019 roku prowadzi seminarium reżyserskie w warszawskiej Akademii Teatralnej.

Przedmiotem rozprawy doktorskiej Łukasza Chotkowskiego jest analiza polsko-indyjskiego spektaklu dokumentalnego *Strachu nie ma*, opartego na przeprowadzonych przez Autora wywiadach z wdowami mieszkającymi w ashramie Maitri w Vrindavan.

Premiera indyjska przedstawienia odbyła się w Kalkucie 12 listopada 2016 roku w Academy of Fine Arts. Polska premiera miała miejsce 15 grudnia 2016 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Obejrzałam nagranie spektaklu z Teatru Powszechnego po ośmiu latach od premiery, nie znając historii jego powstania i kontekstów, w które jest wpisany, i do których się odwołuje. Zapośredniczony przez oko kamery i ekran komputera odbiór nie pozwalał mi na pełne uchwycenie przekazywanych słów - nie mogłam przeczytać informacji wyświetlanych podczas zajmowania miejsc przez publiczność, nie docierały do mnie niektóre fragmenty teksów wypowiedzianych przez aktorki w języku polskim, nie mogłam zrozumieć tekstu wypowiedzianego przez hinduską aktorkę w języku bengali, którego tłumaczenie było widoczne na projekcji, a którego nie przekazywała kamera. Nie mogłam w pełni zanurzyć się

w atmosferze spektaklu silnie budowanej dźwiękiem, śpiewem, energią tańca i ruchu performerek/performerów. Towarzyszyło mi poczucie braku dostępu do oglądanego zdarzenia, poczucie oddalenia, niemożności pełnego odebrania i zrozumieniu przekazu.

Mimo to rodziło się we mnie wrażenie, że publiczność od pierwszych chwil obecności w przestrzeni scenicznej uczestniczy w czymś niezwykłym, co wymyka się jednoznacznym skojarzeniom ze spektaklem teatralnym. Przywodzi na myśl rytuał, czy raczej nieustannie zderza to, co rytualne, zanurzone silnie w indyjskiej religii i kulturze, z tym, co rozpoznajemy jako środki i narzędzia współczesnego zachodniego teatru czy szerzej sztuk performatywnych. Intrygujące było dla mnie od pierwszych chwil współlistnienie kilku porządków tego zdarzenia: hinduskich mężczyzn tworzących/odtworzających porządek rytualny, polskich aktorek przekazujących dokumentalny tekst, hinduskiej aktorki-performerki mówiącej w języku bengali, która budowała bardzo silne wrażenie reprezentowania indyjskich kobiet i polskiej muzyczki – czasem scalającej, a czasem wyraźnie oddzielającej śpiewem i muzyką dwa światy- wschodni i zachodni. Niezwykle istotna stała się dla mnie też obecność Kobiety, której wyznaczono funkcję bycia znakiem-metaforą kobiecego ciała, nad którym odprawia się rytuał. Cały spektakl był właściwie umownym odtworzeniem ceremonii pogrzebowej poprzedzającej kremację. Naga, milcząca, dojrzała Kobieta początkowo siedzi na wprost widowni, potem bez słowa przechodzi w stronę czegoś co przypomina katafalk, kładzie się na nim, by stać się znakiem żywej/martwej Kobiety, która za chwilę spłonie na rytualnym stosie.

W moim odczuciu właśnie w Niej, w ciele tej bezimiennej, niemej, białej Kobiety o blond włosach przebiega najgłębsza granica/styk dzielący i łączący dwa światy- wschodni i zachodni, świat odległych mi hinduskich wdów i świat współczesnej polskiej kobiety, świat żywego, zanurzonego w duchowości wschodniej kultury, rytuału i zachodni świat kultury spektaklu.

Nie przestaję się zastanawiać kim jest ta naga, milcząca Kobieta? Jak ma na imię? Czy też jest wdową? Dlaczego bierze udział w tym spektaklu? Dlaczego zgodziła się być naga? Czego doznaje w nagim ciele kiedy czuje na nim spojrzenia obcych osób? Co czuje kiedy przykrywa ją hinduski całun śmierci? Co czuje kiedy słyszy hinduskie mantry towarzyszące odchodzącej osobie/ciału/duszy? Czy i co myśli o hinduskich wdowach, które w jakiś odległy sposób reprezentuje na scenie?

Z ogromnym zainteresowaniem przeczytałam pracę doktorską Łukasza Chotkowskiego, zaintrygowana spektaklem, ciekawa tego, jakie były jego źródła, ukryte przede mną znaczenia i sensy.

Ze wstępu dowiadujemy się, że wywiady z wdowami z Vrindavan powstały podczas pobytu Łukasza Chotkowskiego w ashramie Maitri w 2015 roku. Była to jego czternasta wyprawa do Indii, w trakcie której prowadził warsztaty teatralne, a także odbył wielomiesięczne podróże, podczas których jak pisze : *„żył z lokalnymi społecznościami”*. Dowiadujemy się również ,że Vrindavan jest miejscem kultu, gdyż Krishna właśnie tam miał spędzić dzieciństwo. Jest też nazywane miastem wdów, gdyż: *„pielgrzymują do niego i zamieszkują je kobiety z całych Indii, które utraciły mężów i zostały pozbawione środków do życia”*.

Autor-reżyser, biały mężczyzna, Europejczyk pochodzący z odległego katolickiego kraju, postanowił wysłuchać ich historii, udzielić im głosu w teatrze, nadać mu wagę i siłę. Kobiety, których życie nierozzerwalnie związane było z życiem ich mężów, wygnane z domów po ich śmierci przez własne dzieci, skazane na niewidzialność i śmierć społeczną, miały stać się bohaterkami spektaklu, głosem przeciwko przemocy, głosem walki o prawa kobiet.

Choć jasne jest, że praca z kobietami z Vrindavan wyniknęła z fascynacji Indiami, czego dowodem są tak liczne podróże, a także bardzo szeroka wiedza Łukasza Chotkowskiego o historii i współczesności Indii, o religii, polityce i kulturze tego wielkiego kraju, to nie mogę oprzeć się wrażeniu, że równie istotna była społeczno-polityczna postawa Autora i artystyczne przekonania o roli sztuki we współczesnym świecie.

Dowodzi tego rozdział pierwszy poświęcony krótkiej historii teatru dokumentalnego. Za prekursora teatru dokumentalnego Autor uznaje Erwina Piscatora i kilkakrotnie przytacza jego wypowiedzi. Zarówno dla Piscatora, jak i Chotkowskiego istotne jest to, że teatr dokumentalny nie jest jedynie reporterską relacją o rzeczywistości, ale również wnikliwą, świadomą pracą z wszelkimi kontekstami. Taka praca dokonywana z perspektywy twórców sprawia, że spektakl dokumentalny staje się subiektywnym przetworzeniem rzeczywistości.

Najistotniejsze dla pracy Chotkowskiego w Indiach wydaje mi się przekonanie, że teatr dokumentalny *„może służyć jako środek do przyznania głosu marginalizowanym grupom społecznym”*. Najważniejsze pozostają świadectwa osób, o których spektakl opowiada, którym użycza głosu. Motywacją dla takiej postawy może być przytoczone przez Autora przekonanie Piscatora: *„Wierzę, że teatr powinien służyć jako środek edukacji, oświecając społeczeństwo w kwestiach społecznych i politycznych”*.

Chotkowski opisuje spektakle oparte na prawdziwych relacjach, dokumentach, świadectwach; spektakle, które stawały się ważnym wydarzeniem społeczno-politycznym, daleko wykraczającym poza ramy teatru :*The Permanent Way* David'a Hare'a , *Dochodzenie* Petera Weissa - jedno z najwybitniejszych dzieł teatru dokumentalnego oparte na dokumentach z drugiego procesu oświęcimskiego, który toczył się w latach 1963- 1965, a także jego polską realizację w tłumaczeniu Andrzeja Wirtha i reżyserii Erwina Axera z 1966 roku czy wreszcie *Hate Radio* w reżyserii Milo Rau'a, dotyczące ludobójstwa w Rwandzie w 1994 roku.

Wszystkie te spektakle były dowodem, że teatr dokumentalny ma ogromną moc docierania do głębokiej prawdy o rzeczywistości, że może wywierać silny wpływ na odbiorców, poszerzać ich wrażliwość społeczną, a dzięki temu być narzędziem społecznej zmiany.

W rozdziale drugim Łukasz Chotkowski kreśli jak najszerszy kontekst dla zrozumienia sytuacji wdów, czy w ogóle kobiet we współczesnych Indiach. Wszystkie informacje, jakie pozyskałam z tego rozdziału były dla mnie niezwykle cenne. Nie zdawałam sobie sprawy, iż pomimo zakazania przez Brytyjczyków praktyki sati w 1826 roku i poprawy sytuacji kobiet od czasu uzyskania przez Indie niepodległości, nadal pozycja wdów w społeczeństwie jest naznaczona wykluczeniem ekonomicznym, izolacją, niechęcią, a ponowny związek małżeński budzi sprzeciw. Feministyczne aktywistki widzą w tym odzwierciedlenie głęboko zakorzonego patriarchatu, którego fundamentem są nakazy i zakazy religijne. Autor w szczegółowy sposób omawia ogromny wpływ jaki na mentalność, ludzkie postawy, ale i na konkretne sytuacje społeczno-polityczne wywierają braminini (kapłani), nadal postrzegani jako osoby święte i nietykalne. Szczególnie zatrważające były dla mnie informacje na temat sytuacji politycznej w Indiach. Rządy prawicowego premiera Narendra Modi to wspieranie religijnych wpływów braminów, promowanie postaw nacjonalistycznych, to ataki na mniejszości religijne, walka z opozycją, ograniczanie wolności słowa, wzmacnianie patriarchalnego porządku - wszystko to przywołuje skojarzenia z innej, znanej nam rzeczywistości. Wydaje się, że wszędzie tam, gdzie władza spotyka się z kontrolującą życie społeczne religią, kobiety doświadczają dyskryminacji.

Indyjskie wdowy podlegają marginalizacji i wykluczeniu, odmawia się im prawa do własności, dziedziczenia i godności. Łukasz Chotkowski przytacza dokumenty, raporty, wypowiedzi badaczy, dziennikarzy, aktywistek i pisarek, które potwierdzają dramatyczną sytuację wdów.

Autor doskonale orientuje się nie tylko w rzeczywistości politycznej Indii. Posiada również głęboko wiedzę o współczesnej literaturze indyjskiej. Przywołuje utwory autorek i autorów, którzy łącząc fakty i fikcję, zabierają głos w istotnych sprawach społeczno-politycznych, opowiadają o świecie naznaczonym dyskryminacją i przemocą wobec kobiet, dotykają najtragiczniejszej strony społeczeństwa Indii - systemu kastowego, pozwalającego kastom uprzywilejowanym na upadlające traktowanie przedstawicieli kasty najniższej. Autor opisuje sprawę brutalnego gwałtu i śmiertelnego okaleczenia 19-letniej Dalitki. Przemoc wobec kobiet, szczególnie tych nisko stojących w hierarchii społecznej, wydaje się być nieusuwalna.

Chotkowski wielokrotnie przytacza wypowiedzi Arundhati Roy- pisarki, aktywistki o ogromnym wpływie społecznym, zarówno w Indiach, jak i za granicą, wymienianej jako kandydatka do nagrody Nobla. Roy w jednej ze swoich książek pisze:

„W Indiach, kobiety ponoszą największy trud związany z nierównością społeczną. Nasza walka z uciskiem ze względu na płeć jest częścią większej walki o sprawiedliwość, równość i prawa człowieka. Historie kobiet w Indiach to historie oporu i odwagi. Pomimo ogromnych wyzwań, kobiety, powstają i domagają się należnego im miejsca w społeczeństwie. Równość płci to nie tylko kwestia kobiet; to odpowiedzialność każdego z nas.”

Kiedy czytam te słowa, mam dojmujące poczucie, że dotyczą one nie tylko rzeczywistości dalekich Indii. Pomimo ogromnej przepaści kulturowej są sytuacje, w których los kobiet w Europie jest podobny. Jakże często w zachodnim, chrześcijańskim świecie kobiety doświadczają przemocy. Przypominam sobie wstrząsające świadectwa z wojny w byłej Jugosławii, gdzie gwałt, szczególnie na muzułmankach, był jednym ze sposobów prowadzenia „walki z wrogiem”, przychodzą mi do głowy nieodległe losy naszych polskich przodkiń, naznaczone gwałtem i przemocą, opisane w bestsellerowej książce „Chłopki” Joanny Kuciel-Frydryszak czy docierające co pewien czas z mediów informacje o brutalnych gwałtach i pobiciach kobiet na polskich ulicach i w polskich domach. Myślę, że Łukasz Chotkowski, kiedy wsłuchiwał się w historie hinduskich wdów, czuł, że w Polsce będą one jedynie pozornie odległe.

Trzeci rozdział jest poświęcony pracy nad spektaklem oraz wielu kontekstom, które zdaniem Autora się z nim wiążą. Szczególnie interesujące są opisy kolejnych etapów pracy i analiza specyfiki całego procesu twórczego od momentu rozmów z wdowami po odbiór spektaklu w Indiach.

Łukasz Chotkowski pracował nad spektaklem dwa lata. Na każdym etapie najistotniejsze były dla niego doświadczenia kobiet z Vrindavan. Dwukrotnie przebywał w ashramie Maitri i uzupełniał zebrany materiał, nie pisał własnych tekstów o wdowach, ale konsekwentnie oddawał im głos, słuchał.

Fascynujące w całym procesie tworzenia spektaklu wydaje mi się przede wszystkim bezustanne zderzanie czy raczej współlistnienie dwóch kultur, wschodu i zachodu, mieszanie się języków – urdu i hindi, angielskiego i polskiego, a także wszelkich sposobów komunikacji, sposobów istnienia w świecie, wrażliwości, duchowości Osób tworzących spektakl oraz ich całkowicie różnych sposobów pracy.

W opisie procesu Autor podkreśla wyjątkowość każdej Osoby, która współtworzyła dzieło. Wymienia hinduskie imiona i nazwiska wszystkich Wdów, o których opowiada spektakl, a także podaje ich polskie tłumaczenia, które brzmią niezwykle, np. Piękna, Bazylia, Swobodna, Dziewczyna z Wody, Słodki Naszyjnik. Wymienia wszystkie Performerki i Performerów, którzy od początku współtworzyli materię przedstawienia. Niemal Każda Osoba pełniła odrębną rolę w budowaniu spektaklu w oparciu o własne kulturowe, religijne i społeczne doświadczenie i funkcję.

Próby do spektaklu odbywały się w Indiach. Zależało mi by polskie aktorki, Karolina Adamczyk, Aleksandra Bożek, Magdalena Koleśnik, które nigdy wcześniej w Indiach nie były, dotknęły tego kraju, by doświadczyły namacalnie, tego co będą reprezentowały na scenie. W wiosce Shantiniketan, nasza polsko - indyjska ekipa spędziła cztery tygodnie. Ze strony indyjskiej w spektaklu udział wzięli Raju Bera, Tapas Chatterjee, Jay Deep, Sima Gosh. Aktorzy i aktorki wymieniali się między sobą doświadczeniami kulturowymi i warsztatowymi. Kultura indyjska przenikała się z kulturą zachodu.

Relacje polskich Aktorek ujawniają niepowtarzalność tego trudnego i fascynującego spotkania dwóch światów. Twórczynie i twórcy razem pracowali, mieszkali w chatach niewiele oddalonych od siebie, wspólnie spędzali cały dzień. Próby odbywały się na scenie utworzonej na ziemi i otoczonej palmowymi liśćmi. Indyjski tancerz podążał intuicyjnie z emocjami wywoływanymi przez polskie aktorki wypowiadające tekst, polska muzyczka Joanna Halszka Sokołowska i hinduski muzyk Jay Deep łączyli brzmienia współczesnej muzyki zachodniej i tradycyjnej wschodniej, rytualny śpiew w sanskrycie z dźwiękami polskiej melorecytacji. Spektakl rodził się ze współlistnienia „dwóch wrażliwości i dwóch światów estetycznych, religijnych, społecznych”.

Autor zwraca uwagę, że tytuł spektaklu *Strachu nie ma*, zaczerpnięty z wypowiedzi jednej z wdów odnosi się również :” *do strachu, jaki każdy z biorących udział w spektaklu musiał w sobie pokonać. Było to budujące i wspólnotowe doświadczenie*”.

W rozdziale trzecim Chotkowski cytuje obszernie fragmenty tekstu wypowiadanego w spektaklu. Są to opowieści o krzywdzie, bólu, poniżeniu, pozbawieniu majątku, wygnaniu. Są to też opowieści o odwadze i sile kobiet, o przebaczeniu i pogodzeniu się ze swoim losem. Kolejny raz Autor wraca do dramatycznej sytuacji wdów w Indiach. Opisuje działalność pozarządowej organizacji humanitarnej Maitri, która od 10 lat opiekuje się wdowami prowadząc m.in. ashram w Vrindavan. Organizacja ta była również współproducentem spektaklu i umożliwiła pobyt reżysera w ashramie.

Obszerny fragment rozdziału trzeciego, w którym Autor ponownie opisuje sytuację wdów w Indiach, a także kolejne odwołania do literatury i sztuki indyjskiej nieco zaburzyły mi relację z procesu powstawania spektaklu. Niektóre informacje zostały powtórzone. Może wynika to z wielu kontekstów, do których odsyłają obszernie cytowane wypowiedzi wdów, może z głębokiej potrzeby ciągłego udzielania im głosu i komentowania rzeczywistości, w której żyją. Czasem podczas lektury miałam wrażenie, że słowa wdów muszą bezustannie powracać, żeby nie tracić z pamięci istoty całego przedsięwzięcia : „*by teatr uczynił je znowu kobietami widzialnymi. By stały się podmiotem, osobami mówiącymi za siebie. Wypowiadającymi swoje imię i nazwisko z dumą*”.

Do opisu pracy nad spektaklem Autor powraca wprowadzając temat rytuału pogrzebowego. Odtwarzany na scenie początek tradycyjnej indyjskiej ceremonii pogrzebowej stanowi ramę konstrukcyjną całego około 50-minutowego spektaklu. Od momentu zajmowania miejsc przez publiczność, jeden z indyjskich aktorów- Tapas pochodzący z rodziny braminów- najpierw sam przygotowuje się do odprawienia rytuału, po czym odprawia modły, naciera olejami, ubiera w żałobny strój nagą, bezimienną Kobietę, która leży na katafalku.

Chotkowski przytacza słowa hinduskiego Aktora: „*Wcielalem się w bramina odprowadzającego duszę umarłych. Śpiewalem dla duszy, która uwolniła się z ciała, usłyszała modlitwę i odnalazła właściwe miejsce spokoju. Wyobrażałem sobie, że jesteśmy nad brzegiem Gangi, nad palącymi się stosami pogrzebowymi, gdzie dusza strudzonej Wdowy, może w końcu zaznać spokoju.*”

Po raz kolejny moje myśli wracają do nagiej, milczącej Kobiety z polskiej wersji spektaklu. Z pracy niczego o niej się nie dowiemy poza tym, że w Indiach Kobieta była ubrana (choć nie jestem pewna czy była to ta sama Osoba).

Autor relacjonuje za to reakcje widzów w Kalkucie, dla których odprawiany na scenie rytuał był rzeczywisty, choć stos nie płonął. „...widzowie wstawali z krzeseł, wypowiadali modlitwy, śpiewali pieśni. Tapas rozniecał (...) żywy ogień, z którym chodził po scenie, używał funeralnych kadzideł. Na scenie fikcja mieszała się z realnością, którą odbiorcy znali ze swojej kultury i której doświadczyli nie raz.”

Autor uważa, że odtworzenie fragmentu autentycznej ceremonii pogrzebowej w spektaklu jest nawiązaniem do performansu, którego korzeni można szukać w rytuałach i obrzędach religijnych. Kreśli krótką historię zachodniej sztuki performansu. Przywołuje prekursorskie dla tego nurtu działania dadaistów i futurystów, malarstwo gestu Jackson’a Pollock’a, po to, by więcej uwagi poświęcić wybranym przedstawicielom tej sztuki z końca lat 60-tych, kiedy to termin performans zaczyna być powszechnie używany. Chotkowski tropi przede wszystkim te działania, które nawiązywały do obrzędów i rytuałów cywilizacji zachodu, ale też stwarzały pole do aktywnego współuczestnictwa widzów. Przywołuje wielokierunkowy ruch artystyczny Fluxus, a nawet niektóre założenia twórcy definicji happeningu Allana Kaprowa.

Nieco zaskoczył mnie opis działań akcjonistów wiedeńskich bez jakiegokolwiek krytycznego komentarza (niewątpliwie były to jedne z najbardziej radykalnych akcji, choć Autor nie opisuje tych najbardziej kontrowersyjnych). Oczywiście krytyczna analiza omawianego nurtu sztuki nie jest przedmiotem rozważań Autora, ale padające w pracy nazwisko Otto Muehla w moim przekonaniu wymaga komentarza, zwłaszcza w rozprawie poświęconej spektaklowi dokumentalnemu, który tak mocno i wyraźnie przeciwstawia się przemocy, dyskryminacji i kulturze gwałtu. Otto Muehl był bowiem nie tylko artystą i jednym z głównych uczestników wiedeńskiego akcjonizmu, ale był też przestępcą skazanym na 7 lat więzienia za przestępstwa seksualne z udziałem nieletnich. Agresja wobec nieletnich pojawiała się w pracach Muehla (np. Cardinal, 1967). Współcześnie działająca grupa MATHILDA składająca z osób wychowanych w sekcie prowadzonej przez Muehla w latach 1970-90 stara się zwrócić uwagę na przemoc obecną w jego sztuce i zestawia ją z przemocą fizyczną, psychiczną i seksualną jakiej nieletni członkowie sekty doznawali z jego strony, również w trakcie publicznych „przedstawień”. Członkowie grupy zadają pytanie : „w jakim stopniu przemoc w jego twórczości była celem samym w sobie, a sztuka była jedynie pretekstem.” (cytata pochodzi z

tekstu członków Mathilda Group prezentowanego podczas wystawy „On Stage” w wiedeńskiej galerii MUMOK w 2023 roku.)

Skrajny przykład Muehla prowokuje, moim zdaniem, do zadania bardziej ogólnego pytania: jak poruszać w sztuce temat przemocy, nie reprodukując jej na scenie, nie krzywdząc jakiegokolwiek żywych istot?

Łukasz Chotkowski, w moim odczuciu, opowiada o przemocy w swoim spektaklu z ogromną delikatnością i pokorą, z szacunkiem dla swoich bohaterów, z wielkim oddaniem sprawie walki o poprawę ich losu, z wiarą, że teatr, choćby w niewielkim stopniu, może zmienić czyjś świat.

Dlatego znacznie bardziej trafne w kontekście spektaklu wydaje mi się przywołanie przez Autora twórczości wybranych kobiet w nurcie performans, które walczyły z patriarchalnym wykluczeniem w świecie sztuki, zwracały uwagę na przedmiotowe traktowanie kobiecego ciała, nierówność społeczną, polityczną i artystyczną. Prace artystek, o których pisze Autor - Gina Pane, Caroleen Schneeman czy Marina Abramović - stawały się istotnym głosem w walce o równouprawnienie kobiet, zarówno w przestrzeni prywatnej, jak i politycznej. Sprawily, że kobiety były coraz lepiej widzialne i słyszalne, a ich głos stał się ważny. Nie tylko w sztuce.

Łukasz Chotkowski powołuje się na jeszcze jedną postać w historii sztuki - Wsiewołoda Meyerholda, wyjątkowego artystę, rewolucjonistę i reformatora teatru, nieco już dziś zapomnianego, który miał ogromny wpływ na rozwój sztuk performatywnych XX wieku. Autorowi szczególnie bliska jest jego idea demokratyzacji sztuki, nawiązywania bezpośredniego kontaktu między sceną a widownią dzięki porzuceniu konwencji czwartej ściany, czerpanie z kultury popularnej, odwoływanie się do tego, co znane, dostępne i zrozumiałe po to, by publiczność jak najsilniej angażowała się w przedstawienie.

Podobny cel przyświecał Autorowi w trakcie pracy w Indiach. Chciał stworzyć spektakl komunikatywny, dlatego istotne było dla niego korzystanie z elementów kultury indyjskiej, znanych odbiorcy, ale : „*podanych widzom w sposób subwersywny, co miało pobudzać ich ciekawość i emocjonalne zaangażowanie.*”

Entuzjastyczne reakcje mieszkańców wioski, którym Artyści zaprezentowali spektakl po zakończeniu prób dowodzą, że udało im się ów cel osiągnąć.

„Po ostatnim zdaniu spektaklu, społeczność wioski nagrodziła nas gardłowym rytualnym okrzykiem. Nieznajomość języka polskiego nie była tu przeszkodą. Mieszkańcy i Mieszkanki wioski opowiadali po spektaklu, że emocjonalnie zrozumieli każde słowo z ust polskich aktorek, że mieszanka języka bengalskiego i polskiego były czystą emocją”.

W zakończeniu pracy dowiadujemy się, że Wdowy widziały rejestrację spektaklu z tłumaczonym na żywo tekstem. *„Przyjęły go z radością i dumą, że ich życie stało się dokumentalną opowieścią pokazującą walkę współczesnych kobiet o własny głos w przestrzeni publicznej”.*

W moim przekonaniu ogrom pracy włożonej w stworzenie spektaklu „*Strachu nie ma*”, jej trudne i fascynujące okoliczności, osobiste, społeczne zaangażowanie Autora, jego ogromna wiedza, wrażliwość na ludzką krzywdę, poczucie odpowiedzialności i niewątpliwe umiejętności łączenia ludzi, pozyskiwania ich zaufania i oddania, czynią całe przedsięwzięcie jakim było stworzenie i prezentowanie przedstawienia czymś absolutnie wyjątkowym.

Omówione w rozprawie doktorskiej Łukasza Chotkowskiego szerokie konteksty analizowanego dzieła ujawniają nie tylko jego wiedzę na temat Indii i wszelkich zjawisk społeczno-politycznych, kulturowo-religijnych łączących się ze spektaklem, ale i szeroką znajomość nurtów zachodniej sztuki, z których Autor potrafi świadomie i twórczo korzystać.

Szczególnie istotne wydaje mi się obecne niemal w całej pracy głębokie przekonanie o społecznej roli sztuki i współodpowiedzialności Artysty za świat, z którego czerpie i na który ma realny wpływ. Teatr, który stworzył Łukasz Chotkowski wspólnie z międzynarodową grupą Artystek i Artystów wpłynął na czyjeś życie, zmienił na lepsze czyjś świat, a to moim zdaniem, dowodzi jego wielkiej wagi. Rozprawa doktorska udowadnia jak bardzo świadome było to działanie.

Stwierdzam, że dzieło -spektakl „*Strachu nie ma*” oraz rozprawa doktorska będąca jego analizą spełniają wymagania ustawy z dnia 20.07.2018 roku Prawo o Szkolnictwie Wyższym. Popieram wniosek o nadanie Panu Łukaszowi Chotkowskiemu stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

dr hab. Iwona Kempa