

Z DOMINIĄ BIERNAT rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

AKTORKA ZNACZY ARTYSTKA

Swoją edukację teatralną zaczęłaś od Lartu [Lart studio – Policealne Studio Aktorskie] w Krakowie. Potem zdecydowałaś się zdawać do szkoły teatralnej. Czy po Larcie miałaś poczucie, że twoje umiejętności są niewystarczające, czy też raczej zależało ci na silniejszym umocowaniu w instytucji i środowisku?

Nie wiem, jak jest teraz, ale kiedy chodziłam do Lartu, ta szkoła miała przygotowywać do egzaminów na aktorstwo. Taki cel stawiali sobie też pracujący z nami pedagodzy, m.in. Anna Radwan, Leszek Zdybał, Darek Starczewski, Beata Fudalej. Osią pracy było łamanie w nas fałszu. W tekstach przygotowywanych na egzamin mieliśmy dostać się do prawdy o człowieku i powiedzieć coś od siebie, łączyć obcy tekst z własną wyobraźnią. Efekty były niezwykle. Wszyscy byliśmy na początku bardzo nieporadni, ale już podczas pierwszych próbnych egzaminów potrafiliśmy osadzić tekst w sobie. U Ani Radwan robiliśmy sceny z Czechowa. Mówiłam monolog Soni, w którym skarży się ona Doktorowi, że jest nieładna. Pamiętam moment, kiedy poczułam, że mówię to od siebie. Uczono nas też dobierać teksty. Uważam, że ta szkoła jest wspaniała.

Do Lartu poszłaś zaraz po liceum?

Moi rodzice nie zgadzali się, żebym studiowała aktorstwo, więc wybrałam bałkanistykę – też bardzo ciekawe studia. Pod koniec pierwszego roku zaczęłam chodzić do Lartu, ale wtedy pracowałam jeszcze w kinie ARS jako bileterka oraz w Pięknym Psie jako barmanka. W wakacje zarobiłam w Niemczech, zbierając jabłka, na pełnowymiarową naukę w Larcie.

Skoro przygotowałaś się do egzaminów pod opieką pedagogów z Krakowa, to dlaczego ostatecznie studiowałaś w Łodzi?

Chciałam zdawać do Wrocławia lub Krakowa. W Krakowie mnie odrzucili, nie przeszłam nawet pierwszego etapu. Podczas trzeciego etapu musiałam wybrać między Wrocławiem i Łodzią. Byłam pewna, że wybiorę Wrocław, ale kiedy zobaczyłam Łódź, zafascynowałam się tym miastem. Pierwszy raz widziałam biedę w wielkim mieście. Wszystko było zniszczone, w dzielnicy zwanej „Chinatown” przy Piotrkowskiej podobno gotowano gołębie... Ten klimat mnie oczarował. Jestem z gór i Łódź skojarzyła mi się ze wsią mojej

babci. Poza tym, pomyślałam, że w tej szkole są też zajęcia z reżyserami i operatorami, więc będzie między nami wymiana. Z tych powodów zostałam w Łodzi.

Nie zawiodłaś się?

Absolutnie nie! Od początku mieliśmy zajęcia z filmowcami. Poza tym graliśmy w etiudach. Nie umieliśmy nic, adepci reżyserii – również. Siedzieliśmy godzinami na planie, wspólnie kombinowaliśmy. Potem wychodziły z tego bardziej lub mniej koślawe i pokraczne filmy. Bardzo dużo się dzięki temu nauczyłam: pracy z kamerą, pracy z drugim człowiekiem. Najlepsze jednak były zajęcia pod nazwą „Formy wizualne” na III roku, na których malowaliśmy, rysowaliśmy... Na zakończenie każdy z nas musiał nakręcić film pod tytułem *Głowa*. Powstały niezwykle prace. W moim filmie grała Marta Nieradkiewicz: była rzygającym krwią wampirem. Ona z kolei zrobiła ze mnie trupa w bandażu. Te zajęcia powinny być w całym programie studiów, od pierwszego roku. Nie pamiętam, żeby komuś nie chciało się na nie chodzić. Dowiedziałam się od prowadzącego je profesora, że mam talent operatorski.

Czy to oznacza, że już w szkole byłaś przygotowywana do aktywnego udziału w procesie pracy, współtworzenia projektów, w których grasz?

Niestety nie, taka praca odbywała się poza zajęciami. Programy nauczania w polskich szkołach teatralnych chyba generalnie nie przygotowują aktorów do tego, by byli współtwórcami, moja nie była pod tym względem wyjątkiem. Uczyliśmy się warsztatu i wypełniania zadań. Poza tym, w czasie studiów cały czas ciężko pracowałam, więc żyłam w zamkniętej strefie, funkcjonując między domem, szkołą i Galerią Łódzką, gdzie robiłam zakupy. Informacje na temat najnowszego teatru czerpałam z bardzo krytycznych wobec niego uwag profesorów oraz z Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, dzięki któremu mogłam zobaczyć spektakle Grzegorza Jarzyny, Krystiana Lupy... Dlatego podczas przygotowywania spektaklu dyplomowego w reżyserii Agnieszki Olsten, która wciąż odnosiła się do *Teatru postdramatycznego* Lehmana, byłam zupełnie zagubiona. Bardzo dużo się przy tej pracy namęczyłam i nauczyłam. Okazało się, że kończąc szkołę, niczego nie umiem. Miałam ogromne szczęście, że spotkałam się z tą reżyserką. Zaraz

potem zrobiłam zastępstwo w *Tlenie Oli Koniecznej* w TR Warszawa. To wspaniała osoba. Moim zdaniem – najlepsza aktorka w Polsce i świetna reżyserka, traktująca aktora jak współtwórcę, który ma się w ramach projektu rozwijać. Praca z Wiktorem Rubinem w *Przebudzeniu wiosny*, a potem spektakle Mai Kleczewskiej też wyzwalały we mnie kreatywność. Tak zaczęła się moja droga ku samodzielności i używaniu własnej wyobraźni, wrażliwości. Taki model pracy odpowiada mi najbardziej.

Zaraz po studiach pracowałaś wiele lat w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, potem w Teatrze Nowym w Łodzi. Oprócz tego często występujesz gościnnie. Jakie są twoje doświadczenia pracy w teatrach?

Zaczęłam od bardzo rozwijających spektakli. Bywa jednak, że instytucja nadmiernie eksploatuje aktorów. Kiedy pracowałam w Bydgoszczy i robiliśmy premierę za premierą, byłam wykończona, miałam wrażenie, że jestem w fabryce. Czuliśmy się jednak, jako zespół, doceniani. Bardzo się wzruszyliśmy, gdy schodząc ze sceny, na portierni oglądaliśmy galę Paszportów „Polityki”, podczas której Łysak, odbierając nagrodę, przede wszystkim dziękował nam – aktorom. To było piękne. W odróżnieniu od stawek, jakie nam oferował. To jest strasznie smutne, wręcz upokarzające. Umówiliśmy się, że nie będziemy przed sobą ukrywać naszych zarobków. Uparcie komunikowaliśmy mu, że chcemy godnie zarabiać. Nawet już nie mówiliśmy, że inni realizatorzy spektakli zarabiają dużo więcej od nas – powoływaliśmy się na zwykłą przyzwoitość: niecałe trzysta złotych za spektakl to bardzo mało. Efektów nie było. Po odejściu z Bydgoszczy przez jakiś czas byłam freelancerką, robiłam spektakle w Kielcach, Krakowie i innych miejscach, po czym przyjąłm jedną czwartą etatu w Teatrze Nowym w Łodzi. W tym okresie ochrzciłam się mianem aktorki „próbującej niegrać”. Cały czas coś próbowałam, czasami dwie rzeczy naraz, ale nie grałam. Wciąż coś stawało na drodze. W sumie już nie wiedziałam, próbując coś nowego w Łodzi, czy robię spektakl, który ma się rozwijać i być grany, czy performans, który zostanie pokazany pięć razy, a potem zniknie. To wynikało z zaniedbań w strukturach teatru, w promocji. Te instytucje bywają trochę skostniałe.

Mówiłaś, że reżyserkom i reżyserom, scenografkom i scenografom itp. płaci się więcej niż aktorom. To można próbować tłumaczyć tym, że aktorki i aktorzy mają etat, a pozostali realizatorzy – nie. Jak jest w przypadku występów gościnnych?

Wtedy trzeba zapłacić za rolę – co oznacza, że pieniądze są lepsze. Za każdym razem trzeba jednak walczyć o to, żeby ta stawka była choć trochę współmierna z tym, co zarabiają inni realizatorzy. A i tak zawsze jest niższa. Natomiast dostajemy wtedy dużo lepsze, niż aktorzy etatowi, honoraria za spektakl.

Czy jako aktorka gościnna czujesz opór aktorów etatowych wobec swojej obecności i zarobków?

Nie, ale to jest często argument, który pojawia się w rozmowach między dyrektorami a reżyserami, którzy chcą zaprosić kogoś z zewnątrz.

Nadal pracujesz w Łodzi?

Nie, mam kolejny plan, czekam na ostateczne potwierdzenie. Tam była dość specyficzna sytuacja. Miałam grać gościnnie w *Antygonie* Marcina Libera, a potem w spektaklach Agnieszki Olsten i Krzyszka Garbaczewskiego. Zdzisław Jaskuła, który był wtedy dyrektorem, zaproponował, abym w takim razie wzięła mniejszy etat. Ten układ był świetny. Dostałam małe pieniądze, ale dzięki temu miałam też wiele swobody. Mogłam realizować na zewnątrz, co tylko chciałam, od czasu do czasu wracałam pracować do Łodzi. W Bydgoszczy było zbyt intensywnie, abym robiła cokolwiek innego. Kiedyś musiałam zrezygnować z udziału w ciekawie się zapowiadającym czytaniu w Instytucie Teatralnym, bo nie byłam w stanie wyrwać się z Bydgoszczy. Bardzo to wtedy przeżywałam. Zaczęłam swoje migracje pod koniec pobytu w Teatrze Polskim – od *Życia seksualnego dzikich*. W tym spektaklu zobaczyli mnie Michał Borczuch, Radek Rychcik i później zaczęłam pracować także z nimi. To połączenie absolwentów z Łodzi z absolwentami z Krakowa funkcjonuje wspaniale – tak samo jest z Justyną Wasilewską.

Mówisz dość pozytywnie o instytucjach, w których pracowałaś, ale mimo to zmieniasz teatry. Czy wyobrażasz sobie pracę w jednej – świetnej – instytucji przez całe życie?

Nie, bałabym się czegoś takiego. Chyba że cały czas dochodziłoby do wymiany, fermentu. Nie potrzebuję poczucia, że coś mam na zawsze. Wręcz uciekam od tego. Lubię, kiedy coś się dzieje, kiedy czuję, że się rozwijam.

Mówiłaś o dobrej współpracy aktorek i aktorów po łódzkiej szkole z reżyserami z Krakowa. Może jakąś płaszczyzną porozumienia między wami są, przynajmniej w niektórych przypadkach, media? Wiem, że często, nie tylko w pracy z Garbaczewskim, w ramach przygotowywania roli sięgasz po kamerę. Dlaczego?

Dla mnie to jest bardzo rozwijające. Pracując z Garbaczewskim nad *Kamiennym niebem zamiast gwiazd*, skonstruowałam sobie różne rodzaje przesłon na kamerę iPhona: kolorowe szkiełka, brudną plastikową powierzchnię, folie. Ten zestaw pożyczył ode mnie Marek Kozakiewicz i do tej pory mi go nie oddał, bo powiedział, że jest świetny. We *Wszystko o mojej matce* Michał Borczuch stworzył nam bardzo bezpieczną strefę nagrań, w której mieliśmy improwizować do kamery. Z tych nagrań powstały ciekawe rzeczy. Scenę u lekarza (z Ewelina Żak), która potem znalazła się w przedstawieniu, nagrałyśmy jednak poza tą przestrzenią, w czasie przerwy na papierosa, w łazience. Bardzo ważny był dla mnie i dla Michała film, który nakręciliśmy do *Fausta*. Jestem w nim naga, kamera pokazuje moje ciało w dużym zbliżeniu. To było bardzo trudne doświadczenie.

Skąd pomysł na ten film?

Michał chciał pokazać voyeurystyczny, dziwny obraz kobiety w oczach mężczyzny. Ten film w pierwotnej wersji był dużo bardziej bezwzględny – zawierał dziwne zbliżenia narządów płciowych. Potem razem zrobiliśmy wersję, która nam obojgu wydawała się najbardziej odpowiednia.

Nie miałaś problemu z tą nagością?

Nie, bo czuję, że to jest moje ciało, którego mogę w pewien sposób użyć i jeśli to jest uzasadnione, to mogę tym „narzędziem” grać. Nagie ciało wciąż nie jest neutralne, ciało nigdy nie staje się „kostiumem”. To wciąż jest waluta. Może to okrutne, ale tak jest.

Czym innym jest nagość na scenie, czym innym w filmie.

Rzeczywiście, kiedy wchodzę na scenę, widzę kawałek tego nagrania i zawsze mam poczucie dziwności ze względu na ogromny rozmiar obrazu. Ale w trakcie nagrania miałam pełny komfort, dlatego, że kręcił go Michał, a ja się z nim czuję bezpiecznie.

Film, o którym rozmawiamy, oraz scena z Ewelina Żak zostały bezpośrednio wykorzystane w spektaklach. Cemu służą nagrania, które nie stanowią punktu wyjścia konkretnej sytuacji scenicznej?

Sprzyjają budowaniu postaci nie od strony wewnętrznej, tylko zewnętrznej. Polega to na sprawdzaniu, jak dana postać może się odnaleźć w określonej sytuacji przestrzennej, mając przed sobą, na przykład, kręte schody do góry... Potem powstają z tego jakieś bardziej abstrakcyjne gesty czy ruchy, stany, które mogą otworzyć drogę do zbudowania sytuacji na scenie. To mi pomaga. Kiedy pojechaliśmy z Krzyśkiem Garbaczewskim i Marcinem Cecko do Nowego Jorku, nakręciliśmy dużo filmów do *Życia seksualnego dzikich*. One nie weszły do spektaklu, ale pomagały zbudować klimat alienacji dzikiego człowieka. Byłam w Nowym Jorku pierwszy raz w życiu, obca, z innej rzeczywistości, chodziłam dziwnie pomalowana po Coney Island. Pamięć o wchodzeniu w rolę dzikiego otworzyła jakiś kanał wewnętrzny i potem uruchomiła podobną kondycję na scenie.

Czy wracasz do tych nagrań i korzystasz przy okazji pracy nad innymi spektaklami?

Mam dyski przenośne z bardzo obszernymi archiwami naszych spektakli. Czasami do nich wracam, choć dawno tego nie robiłam. Ostatnio pomyślałam, żeby przypomnieć sobie estetykę z nagrań, które robiłam z Robertem Mleczko do projektu Krzyśka w Nowym Jorku. One mogą być pomocne w czasie pracy nad projektem, który planujemy z Martą Ziółek. Tak, te materiały jakoś krążą.

Czy korzystasz też z materiałów gotowych – filmów, nagrań z internetu?

Tak, na przykład, w *Juliusz Cezar wierzy w poranek* chcieliśmy tak zaaranżować wypowiedź Porcji, żony Brutusa, żeby



ocalić postać kobiecą, która w dramacie nie pojawia się bezpośrednio. To tragiczna postać, która popełniła samobójstwo, połykając ogień. W ostatniej scenie spektaklu występuję właśnie jako Porcja. W czasie tworzenia spektaklu oglądaliśmy dużo różnych filmów – również *Matadora*. Całą scenę Porcji zbudowaliśmy na sekwencji z tego filmu Almodóvara. Gosia Wdowik pozwoliła mi bazować na wybranym przeze mnie wideo, potem wspólnie dopisałyśmy komentarz.

Czy wykorzystujesz tylko wideo?

Teraz testowałam wokalizy – program w iPhonie, którym można zmieniać głos. Do *Zewu Cthulhu* robiłam wokalizę, w której głos się zmienia, jest raz śpiewany, raz mówiony. Kiedy z Zygmuntem Malanowiczem nagrywaliśmy audio, wymyśliłam to tak: iPhone był dyktafonem, iPad – podkładem, a stary telefon wydawał odgłos pociągu. Ręk mi brakowało!

Czy media stały się narzędziem samodzielnej twórczości aktorów i podważania hierarchii? To sfera, w której każdy z was jest trochę amatorem.

Tak właśnie jest – proponujemy swoje narzędzia, wnosząc nowe jakości do spektaklu.

Jak w ogóle oceniasz otwieranie teatru na inne sztuki?

Myślę, że to jest najlepsze, co się teatrowi może przydarzyć. Te zdarzenia działają bardzo ciekawie. Wyspa zaprojektowana do *Życia seksualnego dzikich* przez Aleksandrę Wasilkowską zmieniła wszystko w naszej pracy, doprowadzając nas najpierw do krańcowej rozpaczy. Nie wiedzieliśmy, co z nią robić, ale ostatecznie ta instalacja bardzo nas uruchomiła. Dla mnie ogromne znaczenie ma mocne wejście choreografów. W szkole teatralnej ciało i ruch to kolejne zaniedbane sfery. Dopiero praca z Tomaszem Bazanem nad spektaklem *Lśnię* w 2015 roku uruchomiła mnie fizycznie. Wcześniej ważna pod tym względem była praca z Radkiem Rychciakiem w Kielcach nad *Niebezpiecznymi związkami*. Radek wymyślił sobie, że Madame de Tourvel, którą grałam, będzie miała swój taniec. Nie mogłam sobie wyobrazić, jak to ma wyglądać i co mam w ogóle w tej scenie robić. Byłam wściekła. Dopiero kiedy zaczęłam ufać swojemu topornemu ruchowi, wszystko mi się poplątało i jednocześnie pootwierało. Wyszła z tego dziwna mieszanka, która była tym, czym miała być – rodzajem uwolnienia. To było bardzo zabawne. W Kielcach odbywał się festiwal Dzika Róża. Dostałam na nim nagrodę za tę rolę, ze szczególnym uwzględnieniem tańca. Teraz używam ciała bardzo intuicyjnie i mam pozytywne sygnały od ludzi, którzy się zajmują ruchem. W czasie pracy nad *Juliusz Cezar wierzy w poranek* Magda Ptasznik pokazywała nam fantastyczne referencje – nie tylko na poziomie tańca, ale też różnych działań performatywnych – to nas bardzo zdynamizowało i stało się podstawą spektaklu. Mieliśmy tam niemą sekwencję, w której odgrywaliśmy różne spektakularne śmierci. Najpierw oglądaliśmy dużo scen filmowych – śmierci przez uduszenie, od ciosu nożem lub strzału – oraz prace różnych choreografek czy abstrakcyjne prace japońskiego artysty Koki Tanaka. Potem ćwiczyliśmy te gesty, łączyliśmy je we wspólny układ. Z Martą Ziółek pracujemy podobnie. Marta jest też świetną obserwatorką. Najpierw poznawała moją motorykę, żeby wykorzystać gesty, które wykonuję na co dzień. Świetne jest to, że Marta Ziółek oraz Magda Ptasznik, obie, co chyba ważne, po szkole w Amsterdamie, wychodzą z założenia, że choreografia ma aktorom pomóc poczuć się dobrze, swobodnie, a nie męczyć, narzucać sztuczne formy.

Czy korzystasz z konkretnych technik aktorskich? Pytam, bo mówiłaś w jednym z wywiadów, że podobała ci się praca z Aleksandrą Konieczną, która korzystała z metody Stelli Adler. To wydaje mi się dalekie od tego, co mówisz o pracy z kamerą czy z choreografami, która polega raczej na tworzeniu formy.

Uczenie się swojego wnętrza i własnej techniki było bardzo ciekawe. Pierwszy raz spotkałam się z tym na zajęciach z Wojtkiem Malajkatem. Robił z nami *Sceny z życia małżeńskiego* na podstawie Ingmara Bergmana. Otwierałam nasz egzamin sceną rozpaczy: miałam grać, że zostałam pobita, płakać i w ogóle bardzo przeżywać. Wiedziałam z Lartu, że aby mówić prawdziwie, powinnam sobie pod te emocje podłożyć jakieś osobiste doświadczenie, ale byłam bezradna,

mając powtarzać tę scenę na każdych zajęciach. Zaczęłam się denerwować tym zadaniem. Ostatecznie stworzyłam sobie postać o imieniu Anna i wymyśliłam sobie wszystko od A do Z do tego punktu, w którym ona się w tej scenie znajduje. Zmodyfikowałam sobie na własne potrzeby znaną fragmentarycznie metodę Stanisławskiego. Potem wielokrotnie z tego korzystałam. Pamiętam na przykład, jak sobie wyobraziłam swojego męża Asłana z *Nordost*. Mogę do tego w każdej chwili wrócić. Dużo tą metodą pracowałam grając u Mai Kleczewskiej. Strategię zmieniłam u Garbaczewskiego, gdzie czułam, że mogę coś budować, ale mogę też pracować poprzez kamerę, działanie, dziwne łamanie języka, tekstu. Zaczęłam łączyć wewnątrz z działaniem bardziej abstrakcyjnym. Później nie znosiłam się uczyć tekstu. Praca nad Małgorzatą w *Fauście* sprawiała mi trudność, bo tam miałam dużo kwestii. Zbudowałam sobie podłoże wewnętrzne, miałam różne abstrakcyjne skojarzenia w głowie, nauka tekstu wydawała mi się stratą czasu. Po pierwszym przebiegu całości, w nocy przed pierwszą próbą generalną uczyłam się jeszcze niektórych partii, bo doszłam do wniosku, że jednak ich potrzebuję. Jestem w ciągłym procesie i korzystam z różnych inspiracji. Dużo mi daje zabawa językiem. Lubię mówić teksty Elfriede Jelinek, bo bardzo mnie bawi jej język. W *Babel* strasznie mnie kręciło zawieszanie się na kanciastych słowach. Wychodzę od klasycznej analizy sensów i znaczeń, potem te wyrazy zaczynają brzmieć i zapętłają się, następnie dochodzi do orgiastycznego szaleństwa polegającego na powtarzaniu, przekształcaniu, zwielokrotnianiu albo wygłupianiu się.

U Garbaczewskiego nie uczyłaś się tekstu?

W niektórych scenach miałam napisany tekst, pozostałych partii też po kilku pokazach się uczyłam. Generalnie jednak nie lubię mieć ścisłej struktury, chcę, by mi coś przeszkadzało, uwierało, wybijało z pewności.

Czy to znaczy, że nie tworzysz już postaci, koncentrujesz się na działaniach?

Estetyka współczesnego teatru nie przeszkadza mi w tworzeniu postaci. Ja je wręcz fetyszyzuję. Kiedy we *Wszystko o mojej matce* gram kosmonautkę, muszę najpierw założyć hełm, potem rękawice, wchodząc w rolę dziennikarki trzy razy poprawiam kołnierz, żeby dobrze leżał, nie dusił. Szukam postaci w kostiumie. Mam te role zbudowane z wielu detali.

W tym spektaklu grasz różne postaci. Jak budujesz taką strukturę?

Pierwszą scenę, w fabryce Miraculum, robiliśmy z Michałem. Znalazłam wczesny dokument Kieślowskiego – *Z miasta Łodzi*. Niektóre kwestie są wzięte z wypowiedzi robotnic w tym filmie. Dużo tekstu powstało też w czasie niezobowiązujących rozmów. Inne, bardziej osobiste źródło ma postać kosmonautki. Podczas jednej z prób Michał opisał nam sytuację dotyczącą jego mamy, o której nie mogliśmy powiedzieć w spektaklu wprost. Wiązała się ona z motywem

drogi, spaceru. Bardzo nie chciałam rezygnować z przekazania tego doświadczenia. Michał zapytał mnie, czym jest dla mnie ta droga. Powiedziałam, że to coś bardzo trudnego, jak chodzenie po Marsie. To był punkt wyjścia. Chciałam też, żeby w przedstawieniu było coś o miłości, bo to, według mnie, ważny temat w kontekście relacji matki i syna. Tomek Śpiewak tak się ode mnie nasłuchiwał o tej miłości, że i ten temat wpłótł w scenariusz. Ta scena jest chyba najbardziej metaforyczna w całym spektaklu. To jest opowieść o Zofii, ale też trochę o mnie.

W jakim sensie to jest o tobie?

Rozmawiałam z Tomkiem o moim życiu prywatnym. Mówiłam mu, że od niedawna jestem sama i nie jestem przyzwyczajona do tego stanu. Z czasem zaczęło mi to bardzo doskwierać – czułam, że jest we mnie jakaś dziura, której nikt nie potrafi zasypać, a jednocześnie wiedziałam, że powinnam ją w sobie oswoić. Pisząc, Tomek bazował też na tym i tak powstała Dr Love.

Jak często granica między tobą a postacią się zaciera?

Często tak się dzieje. Zresztą Michał zrobił piękną rzecz. Po *Fauście* powiedział mi, że już nie chce, żebym tak strasznie płakała i cierpiała w jego spektaklach. Następująca po kosmonautce dziennikarka miała być kimś, kto kryje jakąś tajemnicę, coś wie, chce się czegoś dowiedzieć, ale jest subtelna. Dla tej postaci ważny był wywiad z Krzyśkiem. Pracowałam wtedy z Gosią Wdowik, więc dojechałam na próby trochę później i bardzo chciałam wszystko nadrobić. Przygotowałam sobie szereg pytań do Krzysztofa. Miałam pięć godzinnych sesji, podczas których mu je zadawałam. Na każdym z tych spotkań zachowywał się dziwnie. Raz był bardzo wobec mnie nieprzyjemny, wręcz chamski, innym razem – wzruszony, ale jednocześnie wkurzony, jeszcze innym razem żartował ze wszystkiego. Potem sobie uświadomiłam, że może moje pytania są zbyt intymne, a ja zapomniałam o ludzkiej wrażliwości. Z tych spotkań utkaliśmy scenę wywiadu, która ciągle jest dla mnie bardzo intymna. Na każdej sesji byli Michał i Tomek, nagrywaliśmy je też na wideo. Na niektórych były też inne aktorki. Ewelina zrobiła wręcz awanturę, że siedzi przez miesiąc na próbach, a Krzysiek odpowiada mi na pytania, na które jej nie chciał wcześniej udzielić odpowiedzi. Ona z kolei zbudowała rolę na tej niewiedzy i frustracji.

Skąd się wziął kołnierz na szyi tej postaci – w żaden sposób niestematyzowany w spektaklu?

Tomek Śpiewak był wtedy po operacji i chodził w takim kołnierzu. Strasznie mi się to podobało i zapytałam Borczucha, czy ja też bym mogła coś takiego założyć. Zgodził się. Jak nas pytano, dlaczego tak jest, ja mówiłam, że dostałam kulę w Afganistanie, a Michał, że wpadłam pod autobus.

Czy podobny proces wspólnego tworzenia postaci towarzyszył pracy nad spektaklem *Zew Cthulhu*? Mam wrażenie, że ten spektakl jest dla was bardzo osobisty.

Tak, w tej pracy bardzo nas interesowało to, że u Lovecrafta nie ma kobiet i nie ma seksualności. Natychmiast zapragnęliśmy – z przekory – aby to się w tym spektaklu jednak znalazło. Mieliśmy szereg ciekawych improwizacji głosowych wychodzących od spotkania dwójki nieznajomych w pociągu, którzy rozmawiają na tematy dotyczące w jakiś sposób seksualności. Miałam scenę z Zygmuntem Malanowiczem, nasz dialog został potem wkomponowany w scenę zbiorowej „terapii”. Nagrałam też dialog z Jackiem Poniedziałkiem – bardzo trudny i osobisty, wynikający z prywatnych rozmów. Od razu wiedzieliśmy, że ta scena powinna stanowić osobny element spektaklu. Długo się nad tym zastanawialiśmy. W końcu Tomek Śpiewak podsunął pomysł, by ten dialog toczył się między ojcem a córką. Potem zapadła decyzja, by pierwsza scena też była opowieścią ojca adresowaną do córki. Stworzyliśmy więc taką postrodzinę: ojca geja i córki. Była to nasza odpowiedź na rodzinę Gardnerów – mieszkańców wsi. W scenie rozpoczynającej zakładałam, że jestem dzieckiem, a potem, że jestem już starsza. W czasie dialogu o seksie analnym jesteśmy blisko pierwszego rzędu, czujemy widownię i spotykamy się z bardzo ciekawymi reakcjami. Ludzie są zdziwieni – chyba nie wiedzą, co to za rodzaj zwierzenia, o co chodzi... Czasem się śmieją. Jednak, nawet jeśli słyszę prychnania i wyczuwam opór, to jednocześnie czuję, że wszyscy słuchają.

Mam wrażenie, że ta scena jest dziwnym testem intymnych granic widza.

Tak, bo przecież takich rzeczy się nie dyskutuje.

A czy ty masz w tej scenie poczucie dyskomfortu?

Przeżywam ją i różnie na nią reaguję. Czuję, że ta scena jest ważna, co potwierdzają rozmowy z wieloma ludźmi. Mam poczucie, że to czemuś służy, że to nie jest ekshibicjonizm, tylko ważna sprawa. Nakłuwamy tam jakiś balon.

Chyba ważna jest tu też warstwa inscenizacyjna – sytuacja zwykłej rozmowy, w zwyczajnych światłach, ubraniach... Cały spektakl jest podobnie zbudowany i myślę, że na tym polu rodzi się też poczucie niewygody u widza. Z jednej strony nie ma nic, z powodu czego można się zbuntować, z drugiej – żadna warstwa inscenizacyjna nie przykrywa, nie sublimuje treści bardzo intymnych, zazwyczaj niewypowiedzianych na głos. Czy to nie jest pokłosie decyzji, by przygotować materiały audio, a nie wideo?

To ciekawe, nie analizowaliśmy tego pod względem zmiany mediów. Przy *Wszystko o mojej matce* cały czas pracowaliśmy z kamerą. Teraz Michał zdecydował się na nagrywanie audio. To chyba było intuicyjne, nie pamiętam, abyśmy o tym specjalnie rozmawiali. Michał jednak cały czas nam powtarzał słowo „prosto” – graj prościej, zróbmy to prościej, opowiedzmy to prościej, ubierz się prościej. To uproszczenie warstwy inscenizacyjnej wpłynęło też na nasze kostiumy w scenie rozmowy z Jackiem. Dorota Nawrot zastanawiała się długo, w co powinniśmy być ubrani. Na jedną z prób przysłałam w czarnym

golfie i ciemnych spodniach, Jacek też. Dorota kupiła dokładnie takie same ubrania, jakie mieliśmy wtedy na sobie.

Ten spektakl jest zarówno bardzo osobisty, jak i polityczny.

Tak, te rejestry się ze sobą ściśle wiążą. Próby zaczynały się od dyskusji o tym, co się dzieje obecnie w kraju. To było dla nas męczące, ale ważne, poruszające, dotykało nas. Cały czas czuliśmy taki płaszcz opresyjności. W pewnym momencie pojawiła się postać Jadwigi Staniszkis i dzięki temu, że jej historia jest powszechnie znana, mogliśmy na niej budować ten potencjał polityczny. Nie rozmawiałam o tym spektaklu z żadnym fanem Lovecrafta, ale myślę, że te osoby mogą być bardzo niezadowolone. Na scenie jest tylko jeden, dość biedny potwór i jakieś brzydkie, śmieszne stożki. Ale pracując nad tym spektaklem myśleliśmy sobie, że to, co nas dotyka, a czasem też spotyka na co dzień, jest dużo bardziej straszne niż te potwory z Lovecrafta. Kiedy zobaczyłam pierwszy przebieg, też tę ostatnią scenę chłopaków, uświadomiłam sobie, że to jest strasznie smutne, mroczne. Przez kilka dni w ogóle nie mogłam się odnaleźć. Miałam poczucie, że coś ważnego z naszego stanu psychoemocjonalnego udało się przenieść do teatru. To było najważniejsze.

Czy zawsze, pracując z Borczuchem i Śpiewakiem, tak głęboko sięgasz w siebie?

To jest chyba kwestia języka teatralnego, bo na przykład Gosia Wdowik, z którą pracowałam już dwukrotnie – najpierw w Łodzi nad spektaklem *Juliusz Cezar wierzy w poranek*, a potem w Teatrze Studio nad *Dziewczynkami* – posługuje się zupełnie innym językiem teatralnym, więc inne rzeczy mogą się w nim pomieścić. W jej spektaklach mogę zawrzeć, na przykład, swoje dotychczasowe doświadczenia teatralne, tak jak w *Juliuszu Cezarze...*, kiedy ogrywamy sceny śmierci przygotowane do innych przedstawień.

Często spotykasz się w teatrze z aktorami nieprofesjonalnymi – autykami w *Paradiso*, portierami w *Strózu mój*, osobami niewidomymi w *Fauście*. Ostatnio z Gosią Wdowik zrealizowałaś też spektakl *Dziewczynki*, do którego zostało zaproszonych pięć nastolatek. Jak wyglądała praca z nimi?

Próby trwały osiem tygodni i to był bardzo ciekawy proces. Zespół realizacyjny był duży i prawie wyłącznie kobiety: Gosia Wdowik – reżyserka, Joanna Ostrowska – dramaturżka, Marta Ziółek – choreografka, Dominika Olszowy – scenografka i autorka kostiumów oraz Ewelina Żak i ja – aktorki. Wyjątkiem był Aleksander Prowaliński, który robił światła. Ten proces podziałał terapeutycznie chyba w obie strony. My mogłyśmy wniknąć w sferę naszego dzieciństwa. Marta robiła bardzo dużo ćwiczeń ruchowych, w których uczestniczyłyśmy. Ćwiczyłyśmy też porozumiewanie się za pomocą rysunków, podejmowałyśmy próby nazywania siebie jako

kobiety. Ważnym elementem tej pracy było badanie różnego rodzaju granic. Okazało się, na przykład, że dla dziewczynek od ramion do nóg ciało nie istnieje. Piersi, brzuch, biodra, miejsca intymne pomijały w mówieniu o sobie, swoim ciele. Marta Ziółek zrobiła więc „lekcję biologii”: przyniosła program komputerowy z wizualizacją człowieka, wszystkich mięśni, ścięgien, organów wewnętrznych i po kolei uczyłyśmy je, co gdzie jest. Oprócz świadomości ciała ważna była też świadomość emocjonalna. W naszej pracy było dużo emocji, łez, problemów. Uczyłyśmy się wzajemnej komunikacji. Dziewczyny były niezwykle dzielne. Myślę, że dla nich to było ważne, bo każda z nich odbyła jakąś podróż, zrobiły niezwykle skok rozwojowo-emocjonalny. Ich rodzice też to widzą. Nas ten proces czasami przerastał. Nie spodziewałyśmy się, że przyniesie tyle emocji, że dostaniemy tyle materiału. Niejednokrotnie byłyśmy przebudźcowane, siadała nam percepcja. Musiałyśmy wyznaczyć granice, kiedy jest przerwa, kiedy próba. Ale podczas przerw dziewczyny też robiły rzeczy, które od razu chciałyśmy wziąć do spektaklu: słuchały muzyki, zamykały drzwi przed nami, bo miały swoje tajemnice. Scena, w której Stefa każe widzom zamknąć oczy, mówiąc, że to jest kwestia zaufania, została zainspirowana niemal analogiczną sytuacją na próbie – tyle że nas poprosiła o opuszczenie sali. Cały ten proces był o komunikacji. Każdą próbę zaczynałyśmy od tego, że siadałyśmy w kręgu i mówiłyśmy, jak się czujemy i z czym przychodzimy. Bardzo ważny był też kij, który teraz jest częścią scenografii – Gosia wprowadziła zwyczaj, że można mówić, kiedy się go trzyma w dłoniach. Potem robiłyśmy ćwiczenia, a Gosia nas obserwowała. Te ćwiczenia złożyły się na spektakl.

Dlaczego ostatecznie nie pojawiaasz się w tym spektaklu na scenie, tylko czytasz tekst, stojąc za ostatnim rzędem widzów?

Na początku miałyśmy z Eweliną Żak sceny ruchowe. Chciałyśmy jednak, aby ta opowieść dotyczyła dziewczyn. Nasze wejścia na scenę okazały się obcym elementem. Robił się wtedy spektakl o kobietach, a nie o to nam chodziło. W końcu zrobiłyśmy podział na ciało i głos, i jakoś tak wyszło, że to ja się stałam odpowiedzialna za tekst Weroniki Murek. On określał moją pozycję, bo Weronika pisała go na zasadzie zbliżeń, generowała zewnętrzne spojrzenie, które koncentruje się na szczególe. Bardzo dużo pracowałyśmy na tym tekście, bo jest specyficzny, bardzo poetycki. Staraliśmy się go na różne sposoby testować. Stwierdziłyśmy, że ważny jest w nim pewien rodzaj rytmu i „bezinterpretacyjności”...

Czy praca nad tym projektem była kolektywna?

Tak, tworzyliśmy to razem. Omówienia trwały niejednokrotnie dwa razy dłużej niż przebieg spektaklu. Każdy miał głos i wypowiadał się. Nie jest to najłatwiejsze. Czasem próbując brać pod uwagę wszystkich, gubiłyśmy się. To było bardzo pouczające i dało zadowalający efekt. Dzięki temu każda z nas mogła przejść własny proces, Ewelina i ja brałyśmy czynny udział w próbach, mogłyśmy podpowiadać, coś dodawać, pracować z dziewczynkami.

Pracujesz w różnych grupach, bardzo często jako współtwórczyni spektaklu. Czy te reguły wspólnej pracy zmieniają się w zależności od ludzi?

Bardzo! Każda grupa tworzy własny system pracy.

A czy myślałaś kiedyś, żeby pracować w jednym kolektywie?

Nie, to jest niemożliwe w teatrach instytucjonalnych, bo nigdy nie wiadomo, czy dyrektorzy pozwolą na występy aktorów gościnnych. Jestem mocno związana z Michałem Borczuchem. Miałam, podobnie jak Krzysztof Zarzecki, grać w jego spektaklu w TR Warszawa, ale Grzegorz Jarzyna się na to nie zgodził. Nie wiem, czy on się orientuje w pracy Michała, czy wie, jak Michał pracuje, że to jest proces, który rozwija się ze spektaklu na spektakl. Nie interesuje go to. Na szczęście, w wielu teatrach jest taka możliwość. Wyjście z instytucji jest natomiast przy naszym systemie finansowania kultury nierealne.

Od pewnego czasu bardzo często angażujesz się jednak w projekty pozainstytucjonalne, z założenia efemeryczne, takie jak *no return* w Komunie //Warszawa, *Warsaw Calling* w TR Warszawa, *nie-boska. wyznanie* w ramach projektu Pop Up. Mówiąc nieco prowokacyjnie – to projekty, które są niemal skazane na zapomnienie, niewiele osób je zdąży zobaczyć, zostaje po nich bardzo ubogie archiwum, nie przyniosą ci nagród aktorskich, nie podniosą twojej „punktacji” w przeróżnych rankingach...

Może jest tak dlatego, że jestem postrzegana jako aktorka, a nie jako artystka. Zdarzyła się raz cudowna rzecz: Piotr Olkusz napisał recenzję spektaklu *Juliusz Cezar wierzy w poranek*, zrealizowanego przez Gosię Wdowik, Piotra Trojana i mnie w Łodzi. Bardzo dokładnie opisał nasze aktorstwo przez pryzmat performatywności. To był piękny prezent! Czytaliśmy z Piotrem ten tekst podekscytowani, że ktoś to wszystko zobaczył i zrozumiał. To było dla mnie dużo ważniejsze niż rankingi typu *Subiektywny spis aktorów teatralnych* Jacka Sieradzkiego. To, o czym mówisz, dostrzegam wtedy, gdy zdarzy się coś przeciwnego. Mnie takie prace bardzo interesują, bo lubię wyzwania, fascynujące zadania. Dzięki nim mogę się przyjrzeć sobie, zobaczyć, czy jestem w stanie funkcjonować jako wolna, niezależna artystka i czy mogę coś ciekawego z siebie dać w równoprawnym dialogu z innymi artystami. Za każdym razem wyzwania są nieco inne. W przypadku *no return* ważne było to, że pierwszy raz grałam po angielsku. Poza tym ten projekt był częścią międzynarodowego projektu TABUEUROPA i dotyczył różnych tematów tabu, więc mieliśmy bardzo ciekawe spotkania z różnymi ludźmi. Rozmawialiśmy, między innymi, z szefem organizacji zrzeszającej osoby, które decydują się na kalectwo z wyboru oraz widzieliśmy projekcję totalnie obrzydliwego, ale fascynującego filmu o romantycznym nekrofilu – *Nekromantik* – który chce uprawiać seks z trupami. Spotkaliśmy się z reżyserem tego filmu na Skype’ie. Uczestniczyliśmy też w warsztatach pochodzącej z Filipin tancerki – autorki projektu *Macho*

Dancer. Ona zrobiła coś takiego ze swoim ciałem, że kiedy tańczy, wydaje się być poza płcią. Dzięki temu organizatorzy stworzyli nam bardzo mocne punkty odniesienia dotyczące tabu. Potem każda grupa miała zająć się kwestią tabu w jednym z europejskich krajów. Nam przypadła Portugalia, więc pojechaliśmy do Lizbony i zajmowaliśmy się głównie kolonializmem. Mieliśmy – Sean Palmer, Joanna Wichowska, Dawid Żakowski i ja – swobodę w wyborze tematu, każdy z nas prowadził własne śledztwo. Takie projekty mnie rozwijają jako artystkę, dodają mi energii. Niejednokrotnie umożliwiają też poznanie bardzo ciekawych artystów, niekoniecznie teatralnych. Pod tym względem ciekawym doświadczeniem była współpraca z Agnieszką Polską – artystką sztuk wizualnych – nad dwudziestoczterogodzinnym performansem feministycznym *ff* w Teatrze Studio. Ubrana w strój kościotrupa, byłam przewodnikiem po różnych wydarzeniach. Prób prawie nie miałyśmy. Antje Majewski zaprosiła mnie również do projektu *Jabłko. Introdukcja*, który zrobiła w MNS w Łodzi. Na przykładzie jabłek poruszał on problem malejącej bioróżnorodności. Różni ludzie przysyłali nam *haiku* o jabłkach, które czytałam podczas sadzenia drzew... Jestem bardzo szczęśliwa dzięki tego typu projektom.

Wzięłaś też udział w projekcie *nie-boska. wyznanie*, który Oliver Frljić, Goran Injac, Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska zrealizowali w ramach Pop Up w Krakowie jako odpowiedź na odwołanie *Nie-boskiej komedii*. Szczątków w Starym Teatrze przez Jana Klatę. Ty, podobnie jak pozostali zatrudnieni do tego projektu aktorzy, nie brałaś udziału w poprzedniej realizacji. Czy nie czułaś się w tym projekcie nieswojo?

Rzeczywiście, strasznie się z Romkiem Krężlem i Jankiem Sobolewskim frasowaliśmy, co my w ogóle będziemy w tym projekcie robić. Realizatorzy tamtego spektaklu mieli mnóstwo emocji z nim związanych. My obserwowaliśmy tę sytuację z zewnątrz. Oliver, który jest mistrzem organizowania tego typu trudnych sytuacji, działających na kruchym obszarze manipulacji, w bardzo ciekawy sposób pokazał mi, jak można przetworzyć własny spektakl. Opowieść Gorana na temat poniżenia, jakiego doznał od Klaty, kiedy pracował w Starym Teatrze, nabierała nowego znaczenia, kiedy na widowni siedział Michał Buszewicz – dramaturg tego teatru. Oni wszyscy byli w temat tego spektaklu na różnych poziomach osobiście uwikłani. My – nie. Realizatorzy przynosili różne materiały, przerzucali się wypowiedziami Klaty z wywiadów. Budziło to mój opór, ale też wiedziałam, że to dotyczy podejmowanego przez nas w spektaklu tematu, więc nie możemy tego tak zostawić. Dużo myślałam, co mogę z tym zrobić, jak przetworzyć tę sytuację i mój dystans. Z pomocą przyszła rama „aktorów żydowskich”. Powiedzenie widzom, że gram w tym spektaklu, ponieważ ktoś w mojej rodzinie był ofiarą Holokaustu i dzięki temu wygrałam casting, więc mogę dorobić do pensji, było perfidną manipulacją. Sprawiało mi totalną radość prowokacyjne postawienie mnie w pozycji narzędzia, wykonawcy poleceń. Poniekąd

jednak tak właśnie było. Doświadczenie, o którym opowiadaliśmy, nie było moje. W tę sprawę byli zaangażowani moi przyjaciele, towarzyszyłam im, bardzo im współczułam, ale próba przyjęcia ich perspektywy i zajęcia ich pozycji byłaby nieuczciwa. W tym geście nie było ściemy, nie udawałam, że za kogoś walczę.

Miałaś poczucie politycznej odpowiedzialności za wymowę tego spektaklu?

Cały czas. Wiele o tym wszystkim rozmawialiśmy. Zastanawialiśmy się, co jest manipulacją, co jest celne, co jest ostre i dlaczego takie powinno być. W kontekście tego, co zrobił Kłata, mieliśmy poczucie, że musimy mówić ostro.

Dlaczego mówiłaś ostro atakując Polskę monolog Frljicia?

To moje zwycięstwo jako kobiety! Ten monolog miał mówić Mateusz Atman, ale ja się upierałam, że musi go powiedzieć kobieta. Przekonywałam Olivera, że to wzmocni konwencję teatralną, ale też wydzwięk słów.

Dlaczego to powinna mówić kobieta?

Ten tekst pisaliśmy razem, poszczególne zdania podsunęły różne osoby. Głównie Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska i Goran Injac, ale nie tylko oni. Nie miałam twardych merytorycznych argumentów, dlaczego powinna te słowa czytać dziewczyna, ale byłam pewna tej intuicji. Uważałam, że takie gesty, jak napisanie na pośladkach słowa „Polska”, czy deklaracje: „niech ci Muhammed zgwałci Maryję” są uczciwe tylko w ustach kobiety. Ale też kobieta jako figura Innego w kulturze przenosiła inność Frljicia – obcokrajowca.

Na pierwszym pokazie był Krzysiek Zarzecki, który mówił, że też chciał wziąć udział w tym projekcie, ale nie został do niego zaproszony. Wiedziałaś o tym? Jak się z tym czułaś?

Wiedziałam o tym. Wiedziałam też, że Oliver bardzo się wahał, jak postąpić w stosunku do aktorów Starego Teatru. Cały czas dopytywałam się o nich, ale on wymyślił strukturę, która zakładała udział aktorów z zewnątrz. Poza tym, nie chciał brać ludzi, którzy byli wtedy na etacie u Klaty. Nie chciał brać odpowiedzialności za konsekwencje, które mogły z tego wynikać: odwołanie pokazu spektaklu Pop Upu ze względu na nieobecność aktora zablokowanego przez dyrektora lub utrata pracy przez osobę, która zdecyduje się z nim pracować.

Zarzecki zauważył, że to on powinien podjąć taką decyzję. Deklarował, że nie bałby się konsekwencji...

No tak – może pamiętasz, że zaprosiłam go wtedy na scenę.

Nie o to chyba mu chodziło. Zresztą też trafnie podsumował sytuację, deklarując, że nie wejdzie na scenę i nie będzie już brał udziału w spektaklu, ponieważ nikt mu za to nie płaci, nie został zatrudniony...

Racja.

Czy rozmawiałaś z innymi aktorami Starego Teatru, którzy mieli wystąpić w pierwszym spektaklu?

Oczywiście. Marta Nieradkiewicz bardzo się cieszyła, że ten temat zostanie dotknięty. Cieszyła się też, że się spotkam z Oliverem, bo wiedziała, że to będzie ciekawa praca. Ona była jedną z osób mocno walczących, żeby to przedstawienie powstało i buntujących się przeciwko decyzji Klaty. Była wielką zwolenniczką tego spektaklu i bardzo przeżyła to, że nie doszedł do skutku. Nie mogła jednak zobaczyć naszego projektu, bo nie było jej wtedy w Krakowie. Rozmawiałam też z Szymonem Czackim na ten temat.

A oni nie mieli, tak jak Zarzecki, poczucia, że zostali z tego projektu wykluczeni?

Oliver, Goran, Agnieszka i Joanna naprawdę nie wiedzieli, jakie będą konsekwencje ich udziału w tym przedstawieniu. To się mogło źle skończyć. Nie chcieli brać za to odpowiedzialności. Krzysiek też niby chciał wziąć udział w tym projekcie, ale ostatecznie to nie wyszło. Cieszę się jednak, że wypowiedział się na premierze.

Jaki jest klucz doboru realizowanych przez ciebie poza instytucją projektów?

Bardzo ważny jest dla mnie klucz ludzki i tematyczny.

Czy taka praca jest dobrze płatna? Czy gdybyś miała lepsze zarobki w instytucji, to zrezygnowałabyś z dodatkowych działań?

Nigdy nie kalkuluję w ten sposób. Albo coś jest ciekawe i chcę w to wejść, albo nie. To, oczywiście, też nie jest bezwzględnie dobre podejście. Ale przyznam, że za *no return* dostaliśmy świetne pieniądze i w ogóle warunki były wspaniałe, bo zrealizowaliśmy go w ramach międzynarodowego projektu badawczego, za środki z Unii Europejskiej. W Polsce bywa nieporównywalnie gorzej. Na pewno nie dałoby się z tego wyżyć.

A czy te prace różnią się pod względem organizacji i twojego statusu od pracy w teatrach instytucjonalnych?

Czasem różnica jest umowna, borykamy się z tymi samymi problemami. Czasem natomiast czuję się zaskakująco zadbane – albo finansowo, albo przez sposób podejścia do mojej pracy. Jest różnie. Nie da się przeprowadzić jednoznacznego podziału.

A jeśli chodzi o czas pracy?

Też nie ma zasady. W ogóle mam tak pogmatwany i wypełniony czas, że wczoraj, na przykład, byłam wolna między 23.00 a 24.00. Albo tak jak teraz – jest piątek wieczór, a ja udzielam wywiadu... Ale ostatnio pomyślałam, że to czemuś służy, że poddam się temu rytmowi. Trochę mi to utrudnia prywatne życie. Teraz mam ogromną potrzebę ruchu fizycznego, ale nie mam jak go sobie zorganizować.

Mówiłaś, że jesteś traktowana jako aktorka, a nie artystka. Może w przypadku takich osób jak ty należałoby

zrezygnować ze słowa „aktor”/„aktorka” i używać właśnie określenia „artysta”/„artystka”?

Może tak. Albo powalczyć o odczarowanie tego słowa, tak by nie kojarzyło się z odtwórcą, wykonawcą reżyserskich poleceń. W moim otoczeniu aktorzy są współtwórcami, ale mimo wszystko to określenie jest naznaczające.

Jest też wielu aktorów, którzy nie chcą takiej zmiany znaczenia i funkcji aktorów.

Pewnie tak – i mają do tego prawo.

No tak, ale zastosowanie tego samego słowa – obciążonego tradycją i zestawem stereotypów – do tak różnych postaw twórczych wydaje mi się nieadekwatne. Podobnie jak umieszczanie aktorów, którzy aktywnie współtworzą spektakl na różnych poziomach, nie tylko własnej roli, w kategorii „obsada” – często pomijanej potem w recenzjach.

Tak. Zresztą język krytyki jest dyskryminujący – pomijani są nie tylko aktorzy, ale też inni twórcy spektaklu. To jest, moim zdaniem, brak profesjonalizmu. Tak samo jak uzurpowanie sobie prawa do wyrażania opinii typu: „Aktorzy wstydzi się wyjść do oklasków”.

Ale to jest stymulowane przez same teatry i artystów. Skąd recenzent ma wiedzieć, jaki jest twój udział w tworzeniu spektaklu, skoro program informuje go tylko o tym, że jesteś w „obsadzie”. Może trzeba przeformułować sposób opisywania spektakli na poziomie formalnym i instytucjonalnym?

Może tak. Nigdy o tym nie myślałam.

Pytam, o to również dlatego, że twoja działalność na wielu poziomach wykracza przecież poza ramy aktorstwa. W 2015 roku w TR Warszawa zrealizowałaś autorski projekt *Stróżu mój*. Skąd pomysł, żeby zrobić nocny obchód po teatrze z portierami?

Miałam wtedy silną potrzebę zrobienia czegoś własnego, ale nie mogłam niczego konkretnego wymyślić. Mieszkałam koło TR Warszawa i kiedyś, przechodząc, zobaczyłam informację o akcji *Teren TR*. Pomyślałam, że to może być szansa dla mnie. Nadal jednak nie miałam pomysłu, więc chodziłam wokół tego teatru, coraz bardziej zła. Zobaczyłam portiernię. Pomyślałam, że to ciekawe: jest taki człowiek w teatrze, który obserwuje wszystko, co się dzieje wokół budynku. Zaczęłam się zastanawiać, co ten człowiek może nam opowiedzieć. Złożyłam projekt i przesłałam. Potem poproszono mnie, abym ujęła ten pomysł w ramy przedstawienia. Zrobiłam to, zostawiając w centrum akcji scenicznej portierów. Okazało się jednak, że pierwszy pomysł był lepszy. Grzegorz Jarzyna i Roman Pawłowski zaproponowali mi jego realizację poza *Teren TR*, w kolejnym sezonie. Oczywiście – bardzo się ucieszyłam. Zaprosiłam do współpracy dramaturgicznej Tomka Śpiewaka. Pojechaliśmy do Szamocina, gdzie pracował wtedy Michał Borczuch, i tam obmyślaliśmy plan. Podstawą były obserwowane na portierni kadry. Patrzyłam na nie – na przestrzeń przed Delikatesami, parking, korytarz – i pomyślałam, że to

jest materiał na film. Drugim filarem – potraktowanym przez Tomasza dość swobodnie – były przeprowadzone przeze mnie wywiady. Utkwiło mu w pamięci sformułowanie Romana Hajwosa, jednego z portierów, że to dobrze przychodzić do pracy z ludźmi, bo gdyby miał chodzić do lasu i wiewiórki karmić... Bazując na tym zdaniu, stworzył wyobrażenie zalewających teatr zwierząt. Wynajęłam kury, węże, psy, kruk, jaszczurkę, sowę. Fabuła nawiązywała też do prawdziwej opowieści o kobiecie poszukującej cukru w teatralnej łazience, w środku nocy. Zagrałam ją.

Jeśli dobrze rozumiem, film był jednym z elementów zdarzenia. Na czym ono polegało i jak przebiegało? Na internetowej stronie teatru jest informacja, że co pół godziny wchodziły dwie osoby, które po teatrze oprowadzali portierzy.

Estetyka przebiegów jest w dużej mierze zależna od bieżącego repertuaru TR. Realizowaliśmy ten projekt w scenografii *Możliwości wyspy*, a potem *Grind/r*. W ramach oprowadzania można też wysłuchać dwóch nagranych przeze mnie wywiadów.

Jak funkcjonują historie portierów?

Portierzy opowiadają je, oprowadzając widzów po teatrze. Trochę przy tym manipulują odbiorcą. Niektórzy widzowie reagują bardzo emocjonalnie: pewna dziewczyna bardzo nie chciała wejść do piwnicy, bo bała się szczurów. Roman mówił później, że być może za bardzo ją wystraszył. Czasami portierzy się rozgadują – mają prowadzić kogoś dwadzieścia minut, a prowadzą pięćdziesiąt...

Czy to doświadczenie zmieniło coś w twoim postrzeganiu teatru jako instytucji? Pierwszy raz spełniałaś funkcję realizatorki, a nie aktorki.

Tak, bardzo – myślę przede wszystkim o pozycji kobiety w instytucji. Z takim seksizmem nigdy się chyba jeszcze nie spotkałam.

Z czyjej strony? Od portierów?

Nie, od innych pracowników. Niektórzy zwracali się do mnie, na przykład „kochanie”, i to bardzo mili, chętnie współpracujący ludzie. Jako aktorka nigdy nie byłam tak traktowana, jak wtedy, kiedy pełniłam funkcję reżyserki. Pierwszy raz uruchomiły się we mnie wtedy tak silne odruchy obronne przeciwko seksizmowi.

Jak sobie z tym radziłaś?

Za pierwszym razem byłam tak zszokowana, że niczego nie robiłam. Dopiero potem pomyślałam, że nie mogę tego tak zostawiać. Przeszłam więc na formy oficjalne, jak „pan”, i zachowywałam dystans.

Czy generalnie status aktorek w teatrze jest gorszy niż aktorów?

Tak.

Na czym to polega?

Wiele aktorek dostaje niższe stawki niż ich koledzy. W teatrze to często wynika z literatury, która umieszcza kobiety na nieciekawych, zdominowanych pozycjach. Borykaliśmy się z tym też w *Zewie Cthulhu*, bo tak naprawdę Lovecrafta nie interesowały kobiety. My te postaci kobiece stwarzamy, manipulujemy sytuacjami. Michał cały czas się zastanawia, co oznacza ten brak. Teraz to jest inspirujące. Mam jednak pod tym względem szczęście do współpracowników.

Słuchając cię, mam wrażenie, że, mimo różnych zastrzeżeń, jesteś zadowolona z tego, jak układa się twoja droga artystyczna...

Tak. Nie mogę narzekać. Czuję, że jestem otoczona ciekawymi ludźmi, na których mi zależy, z którymi jestem w dobrej relacji artystycznej, pozwalającej mi się rozwijać. Szukam z nimi nowych dróg, a są to ludzie czujni i wrażliwi. Jest między nami wymiana, cały czas, coś w mojej głowie „koroduje”. Jedyne, co mnie niepokoi, to sytuacja polityczna. Pierwszy raz czuję, że działam w opresji. Codziennie jakaś poranna informacja mnie przeraża. Zaczęłam mieć koszmary. Któregoś dnia, podczas prób w Nowym Teatrze, pan, który miał nam naprawić telefon, powiedział mi, że poruszamy bardzo poważne tematy, cieszy się, jak nas słucha, bo ma wrażenie, że bardzo dużo osób nie widzi, co się dzieje w naszym kraju. Zdziwiłam się, bo ja nieustannie prowadzę tego typu rozmowy i raczej mam wrażenie, że powinniśmy się trochę uspokoić. Ale tego tematu nie da się teraz pominąć. Boję się, że wybory samorządowe w Warszawie wygra PiS, który zniszczy, na przykład, Nowy Teatr czy inne miejsca, w których mogłabym pracować. Co my wtedy będziemy robić? Tyle rzeczy, które wydawały mi się absurdalne i nierealne, już się wydarzyło, że nie czuję się bezpiecznie i spodziewam się najgorszego. ■