

Nie jestem buntowniczką

„Na pewno nie interesuje mnie próżny sposób bycia na scenie.

Kontakt z widzem jest dla mnie najistotniejszy” – mówi

Anna Ilczuk, aktorka Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera, w rozmowie z Agatą Tomaszewicz.

AGATA TOMASIEWICZ Gdy rozmawiamy, dzielą nas ekrany. Jesteś etatową aktorką warszawskiego Teatru Powszechnego, a obecnie przebywasz w swoim rodzinnym Wrocławiu, gdzie przygotowujesz się do premiery *Balkonów – pieśni miłosnych* w Teatrze Polskim w Podziemiu. Masz poczucie zakorzenienia w jakimś miejscu?

ANNA ILCZUK To moja druga produkcja realizowana we wrocławskim Teatrze Polskim w Podziemiu, więc trudno powiedzieć, że dzielę czas pomiędzy dwa miasta – choć jestem bardzo związana z Wrocławiem. Tu kończyłam podstawówkę, liceum, szkołę teatralną. Byłam aktorką wrocławskiego Teatru Polskiego, współtworzyłam grupę Ad Spectatores. Od siedmiu lat mieszkam w Warszawie, więc nie czuję się już osobą wędrującą między światami. Chyba nauczyłam się akceptować taki stan rzeczy, choć nadal mam w sobie cień wykorzenienia. Praca w stolicy nie jest łatwa. Przypomina mi o wszystkim, co straciłam, gdy opuszczałam Wrocław.

TOMASIEWICZ Te emocje ciągle są żywe?

ILCZUK Tak, we Wrocławiu mieszkają moi przyjaciele, rodzina. Właśnie spaceruję nad Odrą, w której jako dziecko uczyłam się pływać, kiedy jeszcze woda była czysta. Być może zabrzmi to dziwnie, ale czuję się związana z tą rzeką. Odra, w przeciwieństwie do Wisły, jest kapryśna, nieprzewidywalna. Oba miejsca odczuwa się zupełnie inaczej, to coś nieopisywalnego.

Jeśli chodzi o teatr, to Wrocław sprzyja eksperymentowaniu – tu nikt nie liczy na konkretny wynik. Mam wrażenie, że spektakle tworzy się tu przede wszystkim dla widzów; do Wrocławia przyjeżdża niewielu recenzentów. W Warszawie odczuwa się dużą presję na osiągnięcie sukcesu. Stołeczne środowisko jest bardzo krytyczne i wsobne.

TOMASIEWICZ Mówisz o bliskiej relacji z widzami. Jesteś współzałożycielką offowego Teatru Ad Spectatores, prowadziłaś działania na rzecz uzyskania przez Wrocław tytułu Europejskiej Stolicy Kultury. Nie brakuje Ci takich oddolnych działań?

ILCZUK Brakuje – i na pewno takie działania mogę podjąć też w Warszawie. W tym momencie brakuje mi jednak na to przestrzeni i mocy przerobowych.

TOMASIEWICZ Przypominam sobie słowa, które wypowiedziałaś ze sceny w spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?* w reżyserii Pawła Łysaka: „Nie czuję wkurwu, tylko ogromną bezradność”. W wielu wywiadach z Tobą słowo „bunt” jest odmieniane przez wszystkie przypadki. A jak jest teraz? Czujesz się zmęczona?

ILCZUK Wspomniany monolog każdorazowo jest improwizowany, więc nie pamiętam dokładnie tych konkretnych słów, ale myślę, że i dzisiaj mogłabym się pod nimi podpisać – przynajmniej w kontekście katastrofy klimatycznej, której dotyczy spektakl. A jeżeli chodzi o bunt... Ja w ogóle nie myślę o sobie jak o buntownicze. Mam wrażenie, że cała sytuacja związana ze zmianą dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu i jej konsekwencjami wydarzyła się w odległej galaktyce, bardzo dawno temu. I mimo że tamte zdarzenia zmieniły moje życie, to jednak emocje ostygły. Nie chodzi mi wcale o zmęczenie buntem, raczej o naturalną kolej rzeczy.

Nie czuję na sobie żadnej presji – i za każdym razem zastanawiam się, dlaczego ludzie mnie postrzegają jako buntowniczkę. Ale nie ukrywam, że potrafię być radykalna. Jeżeli uznaję, że trzeba o coś walczyć – to walczę. Być może powinnam wykreować inną personę i czerpać z tego profity przez najbliższe lata, ale szczerze mówiąc – mam gdzieś taką kreację.

TOMASIEWICZ Do Powszechnego trafiłaś w 2017 roku...

ILCZUK I od razu chciałam podkreślić, że znalazłam się tam dzięki Krzysztofowi Garbaczewskiemu. Oczywiście dziękuję też moim dyrektorom, Pawłowi Łysakowi i Pawłowi Sztarbowskiemu – ale zależy mi na tym, by wspomnieć, że Garbaczewski znalazł dla nas, aktorów zwolnionych z wrocławskiego Teatru Polskiego, miejsce w obsadach swoich spektakli granych na terenie całego kraju, i to pomimo zaawan-



fot. Jacek Domiński / REPORTER

Anna Ilczuk [1981]

aktorka, reżyserka. Absolwentka Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu, gdzie później wykładała. W latach 2004–2017 była aktorką Teatru Polskiego we Wrocławiu. W 2017 roku dołączyła do zespołu warszawskiego Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera. Laureatka m.in. Nagrody im. Jana Świdorskiego za rolę w przedstawieniu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (reż. Jan Klata) w Teatrze Polskim we Wrocławiu w ramach XVII Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej oraz nagrody dla najlepszej aktorki festiwalu Boska Komedia 2023 za rolę w spektaklu *Melodramat*. Ostatnio zagrała w *Balkonach – pieśniach miłosnych* (reż. Krystian Lupa) we wrocławskim Teatrze Polskim w Podziemiu.

sowanego etapu prób. Dostaliśmy szansę na podjęcie pracy, ja zagrałam w *Chłopach*. Krzysiek ma opinię ekscentryka unoszącego się nad ziemią, ale przede wszystkim potrafi pomóc drugiemu człowiekowi.

TOMASIEWICZ Rok 2017 to czas premiery głośnej *Kłątwy*. Nie zagrałaś w spektaklu *Frljicia*, za to trafiłaś do obsady *Upadania* Árpáda

Schillinga, spektaklu opowiadającego o społecznej polaryzacji. *Upadanie* pozostało jednak w cieniu kontrowersji towarzyszących *Kłątwie*.

ILCZUK Nie ukrywam, że jednym z powodów, dla których chciałam znaleźć się w zespole Teatru Powszechnego, była perspektywa pracy z Schillingiem. Wiele lat temu na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” widziałam jego *Blackland*, ten spektakl mnie poraził. Warsztaty z improwizacji i castingi do *Upadania* odbyły się, zanim ja i Ewa Skibińska oficjalnie dołączyłyśmy do zespołu. Na szczęście dostałyśmy szansę – mogłyśmy wysłać swoje nagrania do Árpáda. Nagrywałam się w Paryżu, w mieszkanku wynajętym przez Théâtre de l’Odéon, akurat pokazywali tam *Wycinkę*. Dołączyła do mnie Ewa, razem improwizowałyśmy. Ostatecznie trafiłyśmy do obsady, z czego się bardzo cieszę. Uważam, że Árpád jest mądrym twórcą, co potwierdziło się w trakcie późniejszych prac nad *Dobrobytem*. Schilling przeszedł już etap buntu – na Węgrzech ma status „wroga ludu” – i poszukuje nowych sposobów tworzenia teatru zaangażowanego na poziomie społecznym, politycznym. *Upadanie* i *Dobrobyt* dzieli kilka lat – już w trakcie prac nad *Upadaniem* mówił, że Polska podąża drogą Węgier. Trafnie prognozował przyszłość polskiej polityki, choć jeszcze kilka lat temu trudno było nam uwierzyć w jego fatalizm.

Nie mam jednak poczucia, że spektakle Schillinga znalazły się w cieniu *Kłątwy*. To zupełnie różne sposoby tworzenia teatru społecznie zaangażowanego. Przedstawienie *Frljicia* można przyrównać do budzika, alarmującego sygnału dla społeczeństwa; *Kłątwa* operuje szokiem. Schilling był krytykowany za uprawianie teatru mieszczańskiego – moim zdaniem niesłusznie. Opowiada historie w taki sposób, by mogły trafić również do widza nieidentyfikującego się z teatrem progresywnym, walczącym. Zarówno *Upadanie*, jak i *Dobrobyt* miały rezonować wśród szerokiej publiczności, uwzględniać różne perspektywy, opowiadać o istotnych sprawach w sposób zrozumiały dla każdego.

TOMASIEWICZ Znaczna część krytyków opisywała Annę – postać, którą zagrałaś w *Upadaniu* – jako osobę radykalizującą się w sferze ideologicznej. Tymczasem Anna przede wszystkim ma odwagę wypowiedzieć trudną prawdę, wytknąć hipokryzję członków rodziny.

ILCZUK Cieszę się, że to dostrzegasz. Właśnie takie było założenie Schillinga. Ideologia jest punktem dojścia, nie wyjścia.

TOMASIEWICZ Jaka była rola improwizacji w pracy nad *Upadaniem* i *Dobrobytem*? Czym różniły się te procesy?

ILCZUK Improwizowaliśmy, ale w ramach celu założonego w scenariuszu. Nieco mniejszą swobodą dysponowaliśmy w przypadku pracy nad *Dobrobytem* – Árpád przyszedł z gotowym tekstem stworzonym ze współtwórczyniami.

TOMASIEWICZ W roku 2017 miała też miejsce premiera *Procesu* Krystiana Lupa, początkowo planowanego jako produkcja Teatru Polskiego we Wrocławiu. To spektakl, w którym Lupa bardzo wyraźnie odwoływał się do ówczesnej sytuacji politycznej. W pewnym momencie razem z innymi aktorami wystąpiłaś z ustami zaklejonymi taśmą. W jednej z recenzji pojawiła się nietypowa interpretacja tej sceny – Lupa miałby w ten sposób wykipić jałowość Waszego protestu.

ILCZUK Tak to jest – napisać coś kontrowersyjnego, by zaistnieć. To kompletna bzdura. Gdy graliśmy *Wycinkę* na wielu europejskich scenach, każdorazowo wychodziliśmy do oklasków z zaklejonymi ustami. Ten gest zachowywał swoją powagę. Otwarcie opowiadaliśmy o tym, na czym polegał nasz protest. Lupa nie traktował nas instrumentalnie – nie miał powodu, by podawać w wątpliwość nasze stanowisko. Nie jest twórcą, który dopuszczałby się perfidnej manipulacji. Właśnie współpracuję z nim nad szóstym spektaklem – i nigdy nie byłam świadkiem takiej sytuacji. Praca z Lupą ma charakter, nomen omen, procesu. Jest drogą, w trakcie której wszyscy uświadamiamy sobie pewne rzeczy.

TOMASIEWICZ W *Imagine*, podobnie jak w *Procesie*, pojawia się rodzaj wentylu, pozwalającego na wyartykułowanie niepokojów związanych z teraźniejszością, uwolnienie emocji. W tym spektaklu grasz Susan Sontag, zblazowaną intelektualistkę. Bliżej finału razem z kilkoma innymi aktorkami zyskujesz pięciominutową przestrzeń na improwizację dotyczącą aktualnych palących spraw. O czym mówisz w trakcie tej sceny?

ILCZUK Rzeczywiście, ta scena opiera się na całkowitej improwizacji – taka spontaniczna przestrzeń protestu. To rodzaj rozmowy o bieżących sprawach; Krystian nazywa to „prasówką”. Za każdym razem mówimy o czymś innym. Dawno nie graliśmy tego spektaklu – dziś pewnie zabrałabym głos w sprawie sytuacji na Bliskim Wschodzie.

TOMASIEWICZ Czy czujesz się aktorką Krystiana Lupy?

ILCZUK Nie jestem w stanie powiedzieć, kim dokładnie jest aktor Krystiana Lupy. Nie lubię takich określeń, to nie jedyny reżyser, z którym pracuję. Na pewno Lupa jest osobą, która o teatrze nauczyła mnie najwięcej. Ten proces trwa cały czas. Nazwałabym siebie jego uczennicą. Albo

raczej studentką – uczennice są z reguły grzeczne, a ja taka nie jestem. Na próbach często podaję różne rzeczy w wątpliwość, proponuję inne punkty widzenia.

TOMASIEWICZ Czy takie sytuacje rodzą spięcia?

ILCZUK Dlaczego użyłaś takiego słowa?

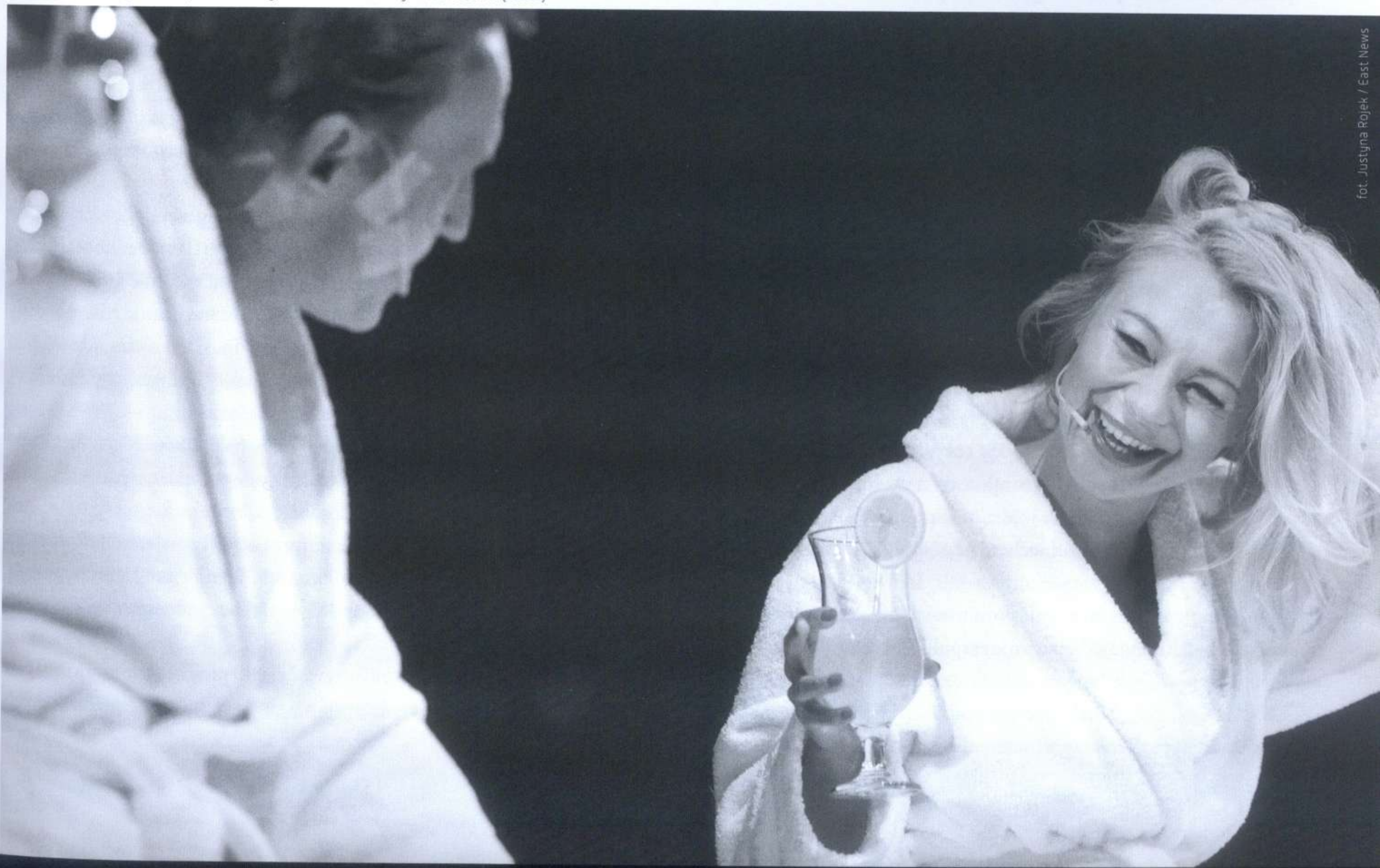
TOMASIEWICZ Odruchowo. Trudno uciec od zarzutów stawianych Krystianowi Lupie, jego metodom pracy.

ILCZUK Odnoszę wrażenie, że osoby, które autorytatywnie wypowiadają się na temat sposobu pracy Lupy, nigdy z nim nie pracowały – albo miały taką możliwość bardzo dawno temu. Przyjrzyjmy się zarzutowi przedłużania prób. Ja nie pamiętam takich sytuacji. Wokół pracy z Lupą narastają różne szkodliwe mity. Oczywiście, można się pokłócić na temat danej sceny czy tekstu, ale to dowód na to, że w ramach procesu twórczego istnieje przestrzeń dyskusji. Każdy ma prawo do swojej opinii, ale powoływanie się na niesprawdzone informacje jest nie w porządku.

TOMASIEWICZ Środowiskową debatą rządzą nadmierne emocje?

ILCZUK Tak, to starcie punktów widzenia, pozbawione oparcia w faktach. Przy czym odróżniłabym dwie formy wypowiedzi: gorący komentarz do sprawy i artykuł, który w założeniu powinien opierać się na rzetelnej analizie. Takie pomieszanie gatunków wiąże się z przemianami w sferze mediów, wymogiem klikalności. Przekaz bazuje przede wszystkim na skandalu, a w mniejszym stopniu na pogłębionej refleksji. Bardziej liczy się, kto mówi, niż to, co faktycznie ma do powiedzenia. Przypominają mi się słowa Doroty Masłowskiej: niemożliwe już jest wyrażanie opinii, bo wiadomo, że każdy ją ma. Nie każdy musi się nią dzielić.

Dobrobyt, reż. Árpád Schilling, Teatr Powszechny w Warszawie [2020]





Melodramat, reż. Anna Smolar, Teatr Powszechny w Warszawie (2023)

Fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

TOMASIEWICZ Wyrażenie swojej opinii niekoniecznie wiąże się z gotowością do jej obrony.

ILCZUK I wzięcia pod uwagę innego punktu widzenia. Brakuje mi pogłębionej refleksji nad pewnymi zjawiskami.

TOMASIEWICZ Jakie zjawiska wymagają takiego krytycznego namysłu?

ILCZUK Choćby to, dlaczego aktorzy walczą o utrzymanie *status quo* danego zespołu – i jak to się ma do obecnego modelu zarządzania instytucjami kultury. Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat zadania stawiane aktorom uległy znacznej przemianie, zwłaszcza w teatrze artystycznym, poszukującym. Wymaga się od nich o wiele więcej. Obecnie aktor bierze aktywny udział we współtworzeniu wizji spektaklu. Oczywiście nie wiąże się to z żadną dodatkową gratyfikacją – ani finansową, ani tą związaną z prestiżem, uznaniem wkładu pracy. Pod całokształtem podpisuje się reżyser, ewentualnie dramaturg. Jedyne, co zostaje aktorowi – to miłość do zawodu i jakiś rodzaj szacunku wewnątrz zespołu. Większość afer rodzących się w środowisku teatralnym wiąże się właśnie z zamachem na zespół. W takiej sytuacji koledzy z teatru stają się towarzyszami niedoli. Mówię tutaj też o upodleniu na poziomie ekonomicznym, pora nazwać rzeczy po imieniu. Coraz częściej kwestionuje się znaczenie zespołu i forsuje się pogląd o zastępowalności jego członków, zresztą dotyczy to większości publicznych instytucji kultury. Nierzadko jako przykład podaje się modele zarządzania instytucjami zagranicznymi. Jasne, w Niemczech zatrudnia

się aktorów na podstawie kontraktów – ale zarobione w ten sposób pieniądze umożliwiają swobodne utrzymanie. We Francji praktycznie nie istnieją stałe zespoły aktorskie, niemniej rozbudowany system ubezpieczeń i aktywność związkowa pozwalają na stabilizację. W Polsce ochrona socjalna jest na o wiele niższym poziomie. Zawsze słyszymy: „Nie masz pieniędzy? Dorabiaj gdzieś indziej”.

TOMASIEWICZ Myślisz, że najbliższe lata przyniosą jakiś wiatr zmian, związany choćby z projektem ustawy o artystach zawodowych?

ILCZUK Myślę, że po ostatnich wyborach będzie gorzej. Nie ukrywajmy – partie, które stanowią większość koalicji, są partiami neoliberalnymi. Mam w pamięci akcję „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem” – ciągle wracamy do tego punktu wyjścia. Można mówić różne rzeczy o rządach Prawa i Sprawiedliwości – ale jednak ten okres udowodnił nam, że kultura wciąż ma ogromne znaczenie. Pozostaje pytanie, czy przyszły rząd wyciągnie z tej sytuacji jakieś wnioski.

W trakcie międzynarodowych tournée ze spektaklami Krystiana Lupy rozmawialiśmy z zespołami aktorskimi z całego świata, mam więc skalę porównawczą. Jasne, możemy dorabiać sobie jako kelnerzy, spotykać się w salach piwnicznych wyposażonych w trzy krzesła, robić komedie, na które będziemy zapraszać znajomych. Jednak żeby móc wprawić w ruch prawdziwą maszynę teatralną, potrzebne jest wsparcie instytucji.

TOMASIEWICZ Nie będę odwoływać się do programów konkretnych partii – ale coraz częściej rozlegają się głosy, że kultura powinna sama się utrzymywać.

ILCZUK Do tego dąży kapitalizm. Czy jesteśmy w stanie podołać takiemu postulatowi w momencie, gdy populacja Ziemi przekracza osiem miliardów? Wysoka kultura nigdy nie była w stanie utrzymać się samodzielnie. Od zawsze istniał system mecenatu. Dyskusje dotyczące tego tematu grzęzną na poziomie tabloidowym, zajmujemy się wyłącznie kolejnymi skandalami. Tym trudniej oczekiwać od ludzi niemających codziennego kontaktu z kulturą, by zaczęli myśleć o niej na poważnie.

TOMASIEWICZ Potrzeba nam więcej środowiskowej solidarności?

ILCZUK Środowiskowa solidarność jest zawsze potrzebna. Bardzo wierzę w związki zawodowe.

TOMASIEWICZ Ostatnio coraz więcej mówi się o niewidocznych procesach – i kosztach – związanych z pracą w kulturze. Niedawno ukazała się seria wywiadów Aleksandry Boćkowskiej *To wszystko nie robi się samo. Rozmowy na zapleczu kultury*.

ILCZUK Jeszcze nie czytałam tej książki, ale jestem jej bardzo ciekawa. Na pewno warto zadawać sobie pytania dotyczące ukrytych kosztów naszej pracy.

TOMASIEWICZ Czy reżyserowanie spektakli dla dzieci i młodzieży stanowi dla Ciebie rodzaj odtrutki? Tworzysz światy, w których ludzie umieją jeszcze ze sobą rozmawiać.

ILCZUK Wszystko zaczęło się od *Dzieci z Bullerbyn*, które powstały trochę przez przypadek. Reżyserowałam dużo czytań w ramach akcji Teatru Polskiego we Wrocławiu. Kasia Majewska zaproponowała mi realizację czytania utworu dla młodszej widowni. Jeśli chodzi o późniejsze produkcje – *Ronję, córkę zbójnika* czy *Piotrusia Pana* – przede wszystkim myślałam o swojej córce. Wydaje mi się, że teatr dla dzieci w większym stopniu jest odtrutką dla dorosłych aktorów niż dla reżysera, który tworzy takie spektakle. Bycie w kontakcie z dziecięcą energią stanowi przyjemną odmianę. Osoby, które na co dzień pracują w teatrze skierowanym do dzieci, zapewne nie odczuwają tego w taki sposób, być może marzą o tym, by móc wypowiedzieć swoją kwestię w całkowitej ciszy. Myślę, że w teatrze dramatycznym o zróżnicowanym repertuarze wygląda to zupełnie inaczej.

TOMASIEWICZ A jak Twoja córka odbiera spektakle w Twojej reżyserii?

ILCZUK Bardzo je lubi. Ciągłe pyta, kiedy wyreżyseruję następny. Mam dużo pomysłów, noszę je w głowie, ale z reguły mija trochę czasu, zanim zwrócę się do kogoś z konkretną propozycją. Oglądamy spektakle Wrocławskiego Teatru Lalek. Sądzę, że powstają tam świetne rzeczy. Jako dziecko uważałam, że spektakle skierowane do najmłodszej widowni są zwyczajnie brzydkie. Ta estetyka wydawała mi się prymitywna. Dlatego zależy mi na tym, by moje spektakle – chociaż bardzo proste – kształtowały gust. Scenografie wymyślamy razem z Mateuszem Stępnikiem, są utrzymane w duchu *zero waste*. W ich tworzeniu często partycypują dzieci.

TOMASIEWICZ Obecnie powstaje coraz więcej tekstów dla dzieci i młodzieży – a jednak sięgasz po klasykę.

ILCZUK Zależy mi na dobrej literaturze. By młodzi widzowie mogli zetknąć się ze słowami, których na co dzień nie używają. Interesują mnie sytuacje, kiedy dziwne, niedzisiejsze wyrazy pojawiają się w rozmowach dzieci. Fascynują mnie archaiczne przekłady. W wielu przedstawieniach dla młodszej publiczności język jest upraszczany. Ja tego nie robię. Swoje spektakle nazwałabym arką dla słów, przechowującą je dla przyszłych pokoleń. Młody widz lubi być traktowany poważnie – z wiarą w jego poczucie humoru i inteligencję. Dzieci mają inną percepcję. Nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić, jak rozwijają się ich mózgi; od najmłodszych lat są przyzwyczajane do biernego odbioru obrazu, a jednocześnie bombardowane mnogością bodźców. My dorastaliśmy w zupełnie innych warunkach.

TOMASIEWICZ Tematy pozostają jednak uniwersalne – osvajanie strachu, trudnych emocji.

ILCZUK Ostatnio bardzo interesuje mnie temat emocjonalności chłopców. Współczesny teatr coraz częściej podejmuje temat sprawczości dziewczynek – a co z nimi? Dlatego wyreżyserowałam *Piotrusia Pana*.

TOMASIEWICZ Rozmawiamy między innymi o różnych rodzajach misji naprawczych. W tym kontekście ciekawie przedstawia się *Melodramat* Anny Smolar, dotyczący tematu współzależnienia. Domyślam się, że jako zespół wykonaliście ogromną pracę emocjonalną.

ILCZUK Tak, to była trudna praca, ale wykonywana w komfortowych warunkach zapewnionych przez Anię Smolar. Reżyserka przysłała z konkretną wizją i oczekiwaniami, choć *Melodramat* został oparty prawie wyłącznie na aktorskich improwizacjach, z wyłączeniem wierszy Natalii Fiedorczuk. Improwizowana była też choreografia, Karolina Krackowska złożyła to potem w spójną całość. Ten proces był bardzo rozwijający, dowiedziałam się wielu rzeczy o współzależnieniu. Cieszę się, że mogłam się zmierzyć w tym tematem. Ania Smolar mówiła, że nie chce robić spektaklu o Polsce – a jednak stworzyła jej celny obraz, w którym rysują się różne rodzaje i spektra uzależnień.

Z researchu dokonanego w trakcie pracy nad spektaklem można wyprowadzić główny wniosek: w naszym kraju chleje się na potęgę. Panuje coraz większe przyzwolenie na picie. Cała Polska jest współzależniona. Każdy z nas ma w swoim otoczeniu – czy prywatnym, czy zawodowym – osoby nadużywające alkoholu. Obok choroby alkoholowej funkcjonuje pojęcie problematycznego picia. Uzależnienie rozwija się w różny sposób, ma kilka etapów. Alkoholizm jest chorobą demokratyczną. Brakuje innych narzędzi, w tym terapeutycznych, dzięki którym ludzie mogliby poradzić sobie z problemami.

TOMASIEWICZ Chciałam zapytać Cię o ostatnią scenę, w moim odczuciu dojmującą. Przez większość spektaklu, choć rozbrajacie konwencję tytułowego melodramatu, poruszacie się w wysokich rejestrach emocjonalnych. Tymczasem finał, w którym grasz w duecie z Karoliną Adamczyk, jest wyciszony, intymny. Zaryzykuję i powiem – w innych okolicznościach mógłby wybrzmieć banalnie.

ILCZUK To moment, w którym moja postać musi podjąć kluczową decyzję. Po podjęciu takiej decyzji możesz stać się herosem. Należy zadać pytanie o to, co dzieje się wcześniej. Wczoraj Krystian Lupa



Piotruś Pan, reż. Anna Ilczuk, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2023)

fol. Natalia Kabanow / Teatr Dramatyczny w Warszawie

podzielił się z nami taką refleksją: przez długi czas wmawiano nam, że to, co intymne, jest banalne i niepotrzebne; na świecie jest tyle ważnych spraw, że kruche, delikatne doświadczenia zaczynają być postrzegane jako nieistotne. Ta litania strachów, którą odmawiam w finałowym monologu, została przeze mnie w całości zaimprovizowana. To tekst czerpiący z doświadczeń – moich, moich przyjaciółek, znajomych. Wydaje mi się, że dlatego tak łatwo utożsamiać się z moją bohaterką. Mówi o bardzo uniwersalnych lękach.

TOMASIEWICZ Czy zatem każdy może przejrzeć się w *Melodramacie*?

ILCZUK Nie wiem. Unikam takich generalizacji. Odbiór jest sprawą indywidualną. Zdziwiło mnie jednak to, że problem współzależnienia jest w zasadzie nieobecny w naszych codziennych rozmowach – a okazuje się, że to bardzo żywotny problem.

TOMASIEWICZ Zdarzyło się, że po spektaklu ktoś podzielił się z Tobą refleksją, emocją, doświadczeniami?

ILCZUK To zdarza się po każdym spektaklu. Zwłaszcza ostatnia scena bardzo rezonuje w widzach. *Melodramat* ukazuje powszechność wstydliwego problemu. Myślę, że obejrzenie tego przedstawienia może przynieść ulgę.

TOMASIEWICZ Czy to przypadek, że w finale rozmawiają ze sobą dwie kobiety? Możemy mówić o jakimś rodzaju siostrzeństwa?

ILCZUK Nie, to na pewno nie jest przypadek.

TOMASIEWICZ W *Melodramacie* znajduje się scena rozgrywająca się w trakcie prób do spektaklu. Osoba o statusie gwiazdorskim przychodzi na próbę pod wpływem alkoholu. Większość współpra-

cowników jest stanie przymknąć oko na ekscesy aktorki o sporym kapitale prestiżu.

ILCZUK Tę scenę wymyśliła Anna Smolar – po prostu chciała zawrzeć ją w spektaklu, być może wynikało to z jej wcześniejszych doświadczeń. My, jako aktorzy, graliśmy przedtem w różnych teatrach, nie można więc powiedzieć, że wyimprowizowana przez nas sytuacja dotyczyła konkretnego zdarzenia. Problem picia nie jest charakterystyczny dla jednej grupy zawodowej – to wypierana bolączka całej Polski, nasze wspólne doświadczenie. Moja znajoma, która jest lekarką, odniosła tę scenę do swojego miejsca pracy. Instytucje kultury nie są żadnym wyjątkiem. Ta część *Melodramatu* opowiada o braku klarownych procedur i narzędzi potrzebnych do poradzenia sobie z taką sytuacją. Jak rozwiązać problem alkoholizmu? Po pierwsze: musimy przestać go wypierać, a następnie należy wdrożyć konkretne procedury na dużą skalę. Jak w przypadku pandemii.

TOMASIEWICZ Spieszysz się na próbę, rozmawiamy o sprawach pisanych Wielką Literą, a ja nie zdążyłam zapytać Cię o plany, marzenia...

ILCZUK Nie jestem osobą, która podąża zaplanowaną ścieżką. Czekam na to, co przyniesie mi życie. Nie ufam ludziom, którzy rozprawiają o tym, że chcieliby zagrać, dajmy na to, Hamleta. Prawdziwych marzeń nie sprzedaje się w prasie, nawet branżowej. Najważniejsze jest dla mnie robienie rzeczy, które zawsze chciałam robić i które wydają mi się ważne.

TOMASIEWICZ Życie w zgodzie ze sobą?

ILCZUK Nie wiem, co to znaczy – żeby odpowiedzieć na takie pytanie, musiałabym najpierw w pełni się zdefiniować. Na pewno nie interesuje mnie próżny sposób bycia na scenie. Kontakt z widzem jest dla mnie najistotniejszy. ■