



Z DOROTĄ ANDROSZ
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

W TEATRZE SZUKAM SKRAJNOŚCI

Studiowałaś na PWST we Wrocławiu. Teraz pracujesz w Teatrze Wybrzeże jako aktorka, w niezależnych grupach i kolektywach jako performerka, tancerka i choreografka, byłaś asystentką Luka Percevala, sama reżyserujesz. Czy szkoła cię przygotowała na wyzwania, które potem spotkały cię w teatrze i poza nim?

Rzadko wracam do tych czasów. Szkoła uczy podstaw. Oczywiście, było dużo cennych zajęć, zdarzały się olśnienia. Ale nie przygotowała mnie na to, co teraz robię. Fascynowałam się teatrem trochę innym od tego, jakiego byłam uczona. Chciałam podążać własną drogą, szukać własnej ekspresji. Zawsze byłam trochę niepokorna. Na aktorstwo dostałam się dopiero za trzecim razem, wcześniej studiowałam – i tu ciekawostka – fizykę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i byłam w Studium Wokalno-Baletowym w Gliwicach, chodziłam również na zajęcia do Studia Aktorskiego „Art Play” Doroty Pomykały. Fakt, że dostałam się na wymarzone studia, nie wykluczał tego, że kiełkowało już we mnie intensywnie myślenie krytyczne. Myślę, że w edukacji aktora tak samo ważne, jak przygotowywanie scen, jest samodzielne myślenie, podłoże filozoficzne, kulturowe,

psychologiczne. Wydaje mi się, że szkoła powinna walczyć o artystyczny status pracy aktorskiej, o to, by aktor nie był jedynie wykonawcą.

Co cię w takim razie ukształtowało jako aktorkę?

Od zawsze uprawiałam turystykę teatralną. Dużo jeździłam, by oglądać spektakle, głównie na festiwalach. W zeszłym roku na festiwalu Theater der Welt w Hamburgu zobaczyłam ponad dwadzieścia realizacji. Na studiach byłam w Awinionie – widziałam wtedy m.in. *Norę. Dom lalki* Thomasa Ostermeiera. Nie było nas stać na bilety, więc prosiliśmy aktorów, którzy akurat palili papierosy przed teatrem, żeby wpuścili nas służbowym wejściem. Sam spektakl był dla mnie ważnym doświadczeniem; wspaniała scenografia, aktorstwo: nonszalanckie, nowoczesne. Często jeździłam do Berlina – do Volksbühne i do Schaubühne, gdzie Ostermeier współpracował z Sashą Waltz. To była ważna scena teatralna i taneczna. Jeździłam też do Hamburga, dobrze znam tamtejszą scenę. Dzięki tym podróżom mogę powiedzieć, że wychowały mnie teatr niemiecki i teatr tańca. Szukałam też nagrań w internecie. Praktycznie w każdym miejscu, w którym jestem, staram się iść do teatru. Z teatru polskiego fascynowały mnie przedstawienia i książki Krystiana Lupy – mimo że nigdy nie spotkałam się z nim osobiście w pracy, w dużej mierze to od niego nauczyłam się budowania roli. Poza tym jest wielu polskich twórców, reżyserów z którymi pracowałam

lub nie, których bardzo cenię i podziwiam, i pewnie mogłabym wymieniać nazwiska w nieskończoność.

Co cię w inspirowało w teatrze niemieckim?

To była kwestia podchodzenia do roli. W polskim teatrze niezwykle ważna była psychologia. Kreacje niemieckich aktorów wydawały mi się bardziej szalone, niezwykle cielesne. Fascynuje mnie też to, że w tamtejszym teatrze widz ma analizować problem, a nie empatyzować z postaciami. Aktorzy w taki sposób prowadzą go przez wątki, żeby zrozumiał zawarte w nich sensy. To podejście jest mi szczególnie bliskie. Kiedy studiowałam, nie było to aż tak popularne. Polski teatr zaczął mocno czerpać z teatru niemieckiego i *performance art* dopiero, kiedy zaczęłam pracować.

Czy starałaś się od razu wypróbować to, co zaobserwowałaś za granicą?

Chyba wtedy tego tak mocno nie analizowałam, raczej chłonięłam. Nie zawsze mogłam wszystko sprawdzać. Taka możliwość pojawiła się dopiero potem – w czasie pracy w teatrze.

Jak łączyłaś fascynację teatrem niemieckim z fascynacją teatrem Lupy? Te dwie estetyki i techniki pracy wydają mi się skrajnie różne...

Szukałam różnorodności, skrajności. Myślę, że edukacja aktorska powinna przede wszystkim kształtować świadomość na temat różnych typów gry: od metody psychologicznej Konstantego Stanisławskiego, przez „śniące ciało” Lupy do teatru epickiego Bertolta Brechta, aż po performans i taniec. Świadomość, jak funkcjonują te systemy, pomaga skuteczniej komunikować się z reżyserem i dostosować narzędzia do zamierzonego celu. Lubię mieszać różne estetyki, bawić się nimi. To daje mi pewne poczucie wolności.

Czy zakładałaś, że po szkole chcesz pracować jako etatowa aktorka w teatrze?

Miałam szczęście. Bardzo szybko dostałam etat w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Adam Orzechowski, ówczesny dyrektor, przyjechał na mój egzamin – *Zabawy na podwórku* w reżyserii Pawła Miśkiewicza – i zaproponował mi angaż.

W Bydgoszczy bardzo dużo grałam, miałam około sześciu premier rocznie. Repertuar był zróżnicowany, więc mogę powiedzieć, że to był dla mnie bardzo dobry trening.

Odeszłaś z Bydgoszczy po roku dyrektora Pawła Łysaka.

Pojawiła się możliwość przejścia do Teatru Wybrzeże – za Orzechowskim – to był większy teatr, duży zespół, nowe wyzwania.

To był chyba trudny początek dyrektora: zaraz po odejściu Macieja Nowaka środowisko było raczej nieprzychylnie nowemu dyrektorowi. Czy brałaś to pod uwagę i jakoś odczułaś?

Przychodząc wtedy do teatru, nie zdawałam sobie sprawy, że część zespołu tak emocjonalnie reaguje na tę sytuację.

Zespół był podzielony, ale zauważalne były też różnice pokoleniowe. Praca nad jedną z pierwszych ról w tym miejscu – Katarzyną w *Poskromieniu złościcy* w reżyserii Szymona Kaczmarka – była dla mnie trudna. Nie dość, że byliśmy podzieleni, to jeszcze reżyser podchodził do tekstu Szekspira w bardzo nieoczywisty sposób. Zależało mu na tym, żeby tresura, której Kasia jest poddawana, nie tępiła jej charakteru. W rezultacie patriarchalny schemat miała przyjmować jedynie jako fasadę. W końcowym monologu wyrażałam bunt przeciwko tej strukturze. Wszyscy mieli natomiast w pamięci realizację tego dramatu, w której główną rolę grała Dorota Kolak. Powstał swego rodzaju wzorzec, jak Kasia powinna być grana i trudno było przebić się z nową interpretacją. Spektakl był jednak dość długo grany i to zadziałało na jego korzyść.

Od wielu lat nie zmieniasz teatru. Dlaczego?

Myślę, że to teraz bardzo dobry, zgrany zespół pracowników – nie tylko aktorów, bo teatr to też montażyści, rekwizytorzy, panie sprzątające, portier, garderobiane, charakteryzatorki – oni spełniają bardzo ważne funkcje w teatrze. Ludzie szanują się nawzajem, lubią ze sobą pracować. Występuje pozytywna wymiana energii. Poza tym, kiedy przyszedłam do Teatru Wybrzeże, okazało się, że mogę działać też poza teatrem.

Teatr jest bezpieczną bazą – również ze względów finansowych?

Tak, niewątpliwie.

Jesteś zadowolona ze swoich zarobków?

Wiem, ile muszę zagrać spektakli w miesiącu, żeby opłacić rachunki. Nie jest źle, ale porównanie moich dochodów z tym, ile zarabia się na serialach, nie wypada dobrze.

Czy gra w serialu wymagałoby od ciebie zbyt dużego kompromisu artystycznego?

Nigdy nie podejmowałam takiej decyzji. Nie musiałam. Poza tym powstaje dużo dobrych produkcji serialowych. Niektóre osoby mówią, że mogą sobie pozwolić na teatr artystyczny, bo grają w serialu. Ja ostatnio dużo pracowałam i niestety, nie miałam czasu, aby jeździć na castingi do Warszawy. Ale jeśli spojrzeć na to z innej strony, teatr instytucjonalny daje podstawę finansową, więc może wolnym artystą może być tylko freelancer?

Myślałam raczej o tym, że tobie etat umożliwia te inne działania. W niezależnym Teatrze Amareya, z którym współpracowałaś, chyba nie zarabiałaś zbyt dużo.

Zawsze dostawałyśmy wynagrodzenie, ale faktycznie – raczej symboliczne. Nie pieniądze były w tym wypadku istotne.

Czy masz poczucie, że jako aktorka możesz wpłynąć na pracę instytucji? Czy możesz coś zaproponować – na przykład reżysera/reżyserkę, którym/którą chciałabyś pracować?

Zaproponować mogę zawsze, ale, no cóż, nie jestem Modrzejewską... (śmiech) Decyzje podejmuje dyrektor.

Czy mogłabyś opowiedzieć, jak budujesz rolę?

Na początku reżyser przynosi tekst, wymieniamy pierwsze uwagi o poruszanych w nim tematach. U każdego wygląda to inaczej, niektórzy przynoszą gotowy projekt scenografii, inni opowiadają, jaki świat będziemy budować. Na początku staram się zrozumieć funkcję mojej postaci, jej główny problem. Drażąc ten temat, posiłkuję się literaturą. Inspiruję się filmami, fotografią, tańcem. Wszystko staram się przekładać na ciało. Potem zazwyczaj przychodzi moment, w którym jestem przesyciona informacjami i bodźcami. Szukam wtedy własnej ekspresji w tak wyznaczonym i zbadanym polu, sprawdzam, jak moja postać może patrzeć, jak stać, co ją boli, uwiera, jak patrzy na ludzi. Do tego dochodzi, oczywiście, przyswojenie tekstu – częściowo na próbie, ale głównie w domu, bo lubię sobie go w zaciszu śpiewać, skandować, szeptać, rapować, bawić się nim – to uwalnia mnie od jednej interpretacji. Potem jest moment schizofreniczny – jestem między sobą a postacią. Wtedy pozwalam sobie na kierowanie się prostymi instynktami. Choć oczywiście, te etapy się ze sobą mieszają, nakładają na siebie. To jest jakiś wewnętrzny konstrukt, który ma powodować, że dane tematy stają się dla mnie klarowne.

Bardzo lubię też bardziej eksperymentalne projekty. Kiedy pracowałam z Marcinem Liberem i Marcinem Cecko nad spektaklem *Fahrenheit 451*, tekst powstawał na bieżąco. Rozmawialiśmy, wysyłałam Marcinowi Cecko luźne propozycje, on wyciągał z nich sens i zapisywał po swojemu, nadając tekstowi charakterystyczny dla siebie styl. Szukaliśmy języka do pokazania dwoistości mojej postaci, na którą składają się dwie osoby – Linda i Mildred. Jedna wywodzi się z książki, druga z filmu. Za pomocą różnych form i technik aktorskich miałam stworzyć hybrydę. Ważne było też powiązanie konstrukcji postaci i języka, jakim się posługuję, z antyutopijną rzeczywistością, w której funkcjonuję. Przed sceną samobójstwa mówię monolog, który ma bardzo pokrętną logikę. Fascynuje mnie obserwowanie publiczności, kiedy podąża za urywającą się myślą, prowadzącą w ślepe zaułki. W zakończeniu monologu cytuję Julię Kristevą: „Jeśli nie mogę już dłużej tłumaczyć ani metaforyzować, zamykam usta i umieram”. Następująca potem scena samobójstwa jest połączeniem aktorstwa i performansu. Bardzo zależało nam z reżyserem, by ta śmierć nie była oczywista. Zainspirowałam się książką *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* Stefana Chwina. Dla samobójcy ważne jest, jak zostanie odnaleziony i w jakim stanie będzie wtedy jego ciało: czy to ma być obraz estetyczny, czy makabryczny... Estetyczną „oprawą” sceny uczyniliśmy kostium wielkiego, pluszowego misia. Przyniosłam go na próbę w wielkim worku – to zainspirowało Marcina Libera do stworzenia wyrazistej sceny. Udało mi się tu przełożyć elementy działania performatywnego. W zależności od tego, jak długo trwa ta scena, zawinięta w foliowy worek, w kostiumie misia, coraz bardziej się podduszam. I naprawdę

czekam, aż koledzy przyjdą i mnie uwolnią. Od samego początku w tym zdarzeniu bierze udział publiczność – jest powoływana na świadka i uczestnika. To jeden z widzów na moją prośbę zapina mi zamek w misiowym kostiumie... Zawsze czekam, że może ktoś wbiegnie na scenę i pomoże mi się wydostać. Niestety, jeszcze nigdy się to nie zdarzyło. Jestem bardzo ciekawa, jak byśmy na to zareagowali.

To jest spektakl repertuarowy Teatru Wybrzeże, co chyba jednak działa blokująco. Jesteśmy w instytucjonalnym teatrze, oglądamy spektakl, a nie performans. Widownia nie ma wątpliwości, że nic ci się nie stanie.

Kiedy pokazywaliśmy ten spektakl w Krakowie, zaproponowałam, że wykonam tę scenę, jako samodzielny performans pod Sukiennicami. Niestety, zdarzenie nie doszło to do skutku, ale nie tracę nadziei, że w końcu będę miała możliwość sprawdzenia reakcji przypadkowych przechodniów.

Czy grając w *Amatorkach* sięgałaś po lektury feministyczne?

Feministyczne?! Przecież kobiety są tam tak potraktowane, że wszystko się we mnie buntowało. Nie było we mnie wewnętrznej zgody na to, że one muszą być tak upodlane. Jak robiłam te wszystkie figury akrobatyczne i wygibasy przed



partnerami scenicznymi, oczywiście wspaniale wymyślone przez reżyserkę Ewelinę Marciniak i choreografkę Dominikę Knapik, czułam, że mam tego absolutnie dosyć. Ja, Dorota, dziesięć razy trzasnęłabym drzwiami i wyszła. Ileż można znosić ignorancji, odrzucenia i przemocy. Pamiętam, że moje ciało odczuwało te role bardzo intensywnie. Czasami podczas spektaklu pojawia się we mnie myśl, by wyjść. Cały czas pozostaję w temacie, ale widzę siebie jakby z góry, z perspektywy sztankietów. Oczywiście, zaraz „wracam”. To ciekawe doświadczenie.

Nie miałaś możliwości sprzeciwu?

W ramach prób – owszem. Starałam się, by ta postać nie była bezmyślna, jej bunt jest zawarty np. w geście zatrzymania przed wykonaniem kolejnego zadania... nie jestem w stanie wyprzeć się siebie, swojego sprzeciwu, i mam nadzieję, że on jest widoczny. Natomiast Brigitte dąży do zrealizowania wytyczonego celu.

Mówisz o bardzo autorskim podejściu do roli. Czy to dotyczy każdego spektaklu?

Moja pozycja zależy od tego, z kim pracuję. Nie chcę być narzędziem, nie chcę być używana. Oczywiście, taka jest też po części funkcja aktora, który, siłą rzeczy, nie jest w stanie ogarnąć całości, tak jak potrafi to chociażby reżyser czy dramaturg. Mimo to zawsze staram się znaleźć coś dla siebie i jeśli reżyser stwarza taką przestrzeń, przynoszę sporo pomysłów. Czasami konflikty są nieuniknione, ale to oznacza, że wszystkim nam zależy na efekcie końcowym. Teatr to praca zespołowa i powinna się opierać na wzajemnym szacunku i zaufaniu. Fajne jest przyzwolenie na popełnianie błędów. Uwielbiam wspólne poszukiwania. Szukam nawet w ramach tego, co już zrobiłam. Zawsze sobie coś małego przed spektaklem znajdę, żeby to wypróbować. Zmieniam ekspresję wypowiedzianych słów, prowokuję partnerów, robię coś trochę inaczej. Czasami to jest bardzo spontaniczne. To są małe rzeczy, nie zmieniają sensu sceny. Ale zdarzało mi się w trakcie prób trafiać na opór. Miałam wtedy poczucie, że zostałam zamknięta w małej, szklanej klatce, więc starałam się pukać w ściany, wydrapywać rysy na szkłe. Ale cały czas czułam, że nie mogę się przebić. Czasami taką sytuację podtrzymują inni aktorzy, którzy strzegą swoich granic, co jestem w stanie zrozumieć. Wtedy zdarzają się reakcje na zasadzie: „Androsz znów coś wymyśla!” (śmiech).

Co robisz, kiedy to słyszysz?

Chyba się do tego przyzwyczaiłam... A może mówię na wyrost? Może mam zły obraz sytuacji? Wolę mówić o idealistycznym modelu i o rozwiązywaniu problemów.

Z drugiej strony, interesuje mnie też temat mobbingu w teatrze. Zastanawiam się, czym on jest, do jakich celów bywa wykorzystywany.

Masz na myśli relacje między reżyserami/reżyserkami a aktorami/aktorkami czy raczej między dyрекcją a zespołem?

Interesują mnie wszystkie możliwe przejawy. Obserwowanie niektórych metod, jakie czasem stosuje się do osiągnięcia zamierzonego celu, może wzbudzać wątpliwości, czy nie są one nadużyciem. Przesuwanie granic staje się elementem procesu twórczego. Ale jak potem z tym funkcjonować w życiu codziennym? Gdzie postawić granicę, żeby nie dać się skrzywdzić?

Może się okazać, że nie każdy ma dobre przygotowanie emocjonalne do takich warunków pracy, co nie znaczy, że powinien zmienić profesję. Myślę, że każdy teatr powinien

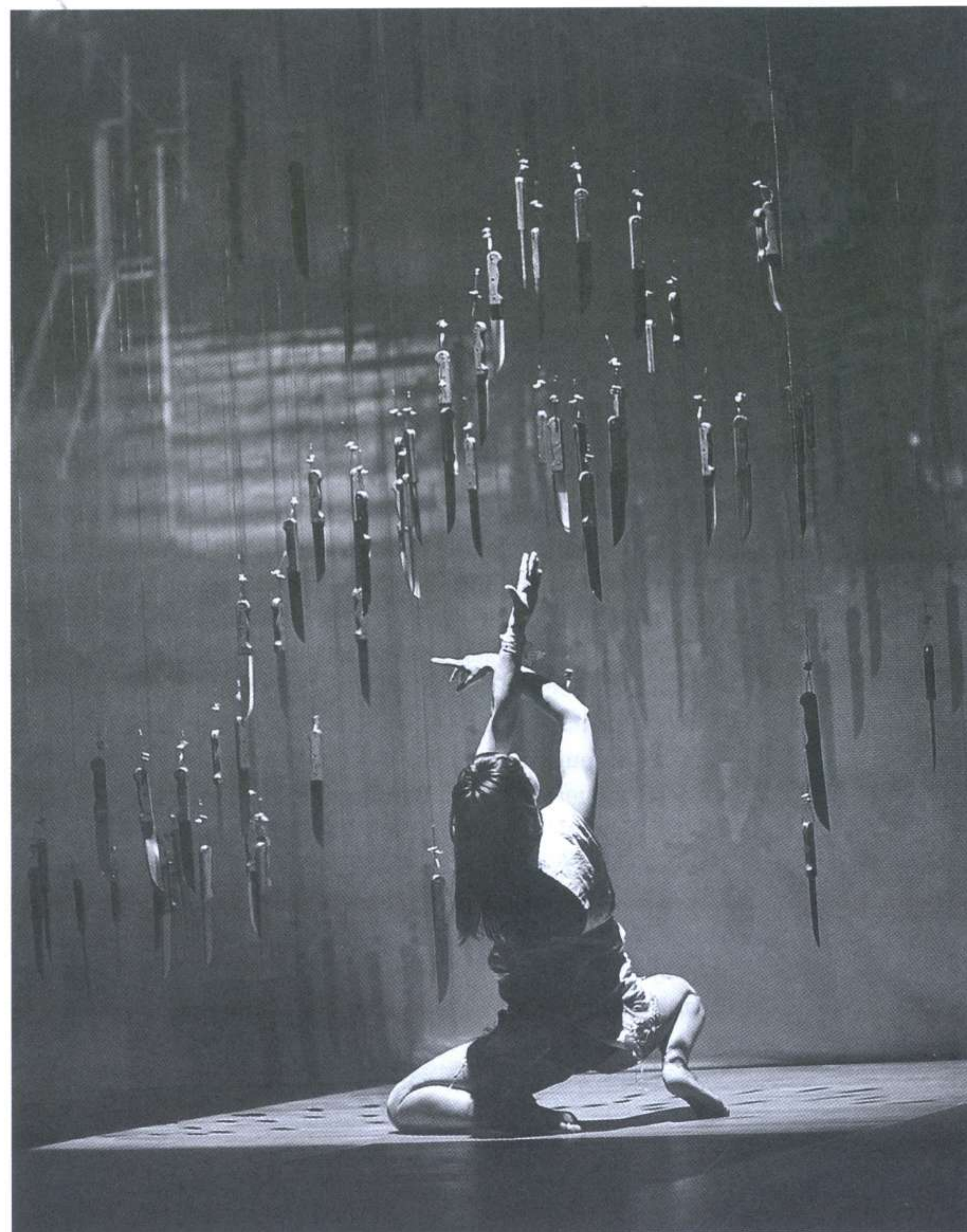
mieć na etacie psychologa. W tej pracy mierzymy się z tyloma skrajnymi emocjami – zarówno aktorzy, jak i reżyserzy – że taki nadzór psychologiczny by się przydał.

Czy reżyserzy często korzystają z maski „procesu twórczego”, by legitymizować przemoc?

Często nie, ale czasem się to zdarza. Staram się o tym rozmawiać. Zawód reżysera nierzadko ociera się o manipulację, zwłaszcza gdy wie się, co działa na scenie, a co nie. Nie zawsze jednak reżyser zdaje sobie sprawę z tego, co przeżywa aktor w trakcie prób, gdy jest otwarty i podatny na różne bodźce. Poza tym to oczywiste, że aktorzy również są świadomi i potrafią bez problemu wyprowadzić z równowagi reżysera.

Czy wszystkie spektakle są dla ciebie równie ważne?

Tak, w każdym spektaklu daję z siebie sto procent. Nawet jeśli materiał nie należy do moich wymarzonych, staram się w nim coś znaleźć dla siebie. A nawet może przemycić coś nieoczywistego, a mnie bliskiego.



Czy reżyserzy wiedzą o twoich inspiracjach, czy raczej je przemycasz.

Chętnie się dzielę, opowiadam, pokazuję – wtedy to ma sens. Zależy mi na dialogu. Choć, oczywiście, nie wszystko jestem w stanie opowiedzieć. Robię notatki w scenariuszu. Wszystko gromadzę.

Wracasz czasami do starych inspiracji?

Raczej nie, za każdym razem pracuję od nowa.

Byłaś w szkole wokalno-baletowej, mówiłaś, że oprócz teatru niemieckiego ważną inspiracją jest dla ciebie taniec. Jaką rolę odgrywa on w twojej pracy?

Taniec zawsze mi towarzyszył. Uwielbiam go analizować. Widzę powtarzające się schematy oraz ich uzupełnienia. Byłam między innymi na warsztatach z Ann van den Broek, której choreografią *Cotelette* inspirowaliśmy się przy pracy nad *Amatorkami* Eweliny Marciniak. Broek uczyła nas fragmentów swojej choreografii. Na początku uczyliśmy się pozornie nic nieznaczących gestów. Nasze działania wydawały się bezcelowe, jednak ona bardzo nalegała na precyzyjne wykonanie każdego elementu. Dopiero kiedy pokazała nam mapę choreografii i ustawiła w konkretnych punktach, a następnie każdemu kazała zacząć od innego elementu, nagle choreografia nabrała sensu. Ożyła. Znalezienie się w takiej konstrukcji było wspaniałym doświadczeniem.

Jedną z moich ulubionych tancerek to Sylvie Guillem. Jest przepiękny dokument o niej – *Evidentia* – w którym mówi, że ruch jest życiem. To wszystko ruch, taniec, ciało, oddech, bycie, zapominanie, że jestem na scenie, reagowanie, aktywność, patrzenie, słuchanie, wycofanie. To rodzaj ducha, którego wrzucasz w przestrzeń bycia scenicznego, tu i teraz.

Bardzo inspirujący jest dla mnie też niezwykle precyzyjny trening Guillem: na przykład, stając na poście – kładzie stopę od największego do najmniejszego paluszka na podłodze. Wiesz, że ona czuje każdą kosteczkę. Ma świadomość każdego mięśnia. Wyobrażam sobie, że taki trening, składający się z wielu elementów charakterystycznych dla pracy nad rolą, może wykonywać również aktor.

Co robisz, żeby utrzymać formę?

Mam swoje ulubione ćwiczenia, które staram się wykonywać w miarę regularnie, ale dostosowuję również trening do tego, co mi jest w danym momencie potrzebne. Jeśli wiem, że za dwa tygodnie mam grać *Przedwiośnie*, to wiem, którą partię ciała muszę rozgrzać, żeby uniknąć kontuzji. Ale generalnie zawsze się dużo ruszałam, biegałam, uprawiałam judo, karate, tenis, taniec towarzyski, pływanie, wspinaczkę...

Jak wygląda twoja praca z choreografami i choreografkami?

To zależy od umowy między nimi a reżyserem/reżyserką. *Amatorki*, przy których pracowała z nami Dominika Knapik, są z założenia oparte na ruchu. Tam musiała istnieć pełna komunikacja między reżyserką a choreografką, ruch musiał

wynikać z ich wspólnego pomysłu na cały spektakl. W przypadku *Przedwiośnia* Mikołaj Mikołajczyk pracował ze mną, wiedząc, że ma zrobić ze mną choreografię kozaka, która później zostanie wkomponowana w szerszy kontekst. Postać Karoliny Szarłatowiczówny, którą gram, jest potraktowana trochę inaczej niż w powieści. Walczy. Połączyliśmy scenę jej śmierci ze sceną, w której tańczy kozaka. To jest u nas taniec śmierci, szaleńczy pęd osoby porzuconej i zdradzonej. Karolina jest trochę jak koń zamknięty w stajni. Na ten efekt pracuje sposób poruszania się, stawiania nóg, relacja z innymi postaciami. Przez wiele dni zamykaliśmy się z Mikołajem, by pracować nad tą choreografią, dużo improwizowaliśmy. Szukaliśmy takiego rodzaju ekspresji, który wypływałby z napędu wewnętrznego. Potem ustaliliśmy szkielet, który ze spektaklu na spektakl statam się doskonalić. Jednocześnie wiem, że jeśli ten taniec nie będzie wypełniony emocją, świadomością miejsca, jakie zajmuje w spektaklu, będzie pusty.

Czy Natalia Korczakowska coś zmieniała w wypracowanej przez was choreografii?

Nie, niczego nie zmieniała. Od początku wiedzieliśmy jednak dokładnie, kiedy będzie ta scena i jaka ekspresja jest potrzebna.

Chyba często grasz role ofiar... Czy masz poczucie, że to twoje *emploi*?

Zwróciły mi na to uwagę znajome spoza teatru. Wiele moich postaci jest nieustannie umęczonych, one pozornie nie walczą o swoje. W takich przypadkach staram się wyakcentować to, co nieoczywiste, sprawić, by nawet jako ofiary były silne. Nie wpłynę jednak na tekst dramatu, a takie często są postaci kobiece w literaturze. Kiedy pracuję poza teatrem, chętnie podejmuję tematy kobiece, przyglądając się raczej ich potrzebom. Poza tym jednak gram w teatrze różne role.

Kiedy i dlaczego zaczęłaś interesować się performansem?

Zaczęłam się nad tym zastanawiać, grając w *Orgii* oraz *Tak powiedział Michael J.* Wiktora Rubina i Joli Janiczak. Tam dużo korzystaliśmy z performansu, też na poziomie teoretycznym: czytaliśmy i analizowaliśmy *Teatr postdramatyczny* Lehmana oraz *Estetykę performatywności* Fischer-Lichte. Pamiętam, że kiedy graliśmy *Orgię*, miałam wrażenie, że to przedstawienie mnie zmienia. Wiktor dość szybko „oddał” nam ten spektakl. Jego funkcja się spełniła w zaaranżowaniu zdarzenia. Ale zawsze był bardzo ciekawy i przejęty przebiegiem każdego spektaklu. Im dłużej i częściej graliśmy, tym bardziej, sama dla siebie przesuwalam granice, interesowało mnie, co jest dalej, na przykład rozbierałam widzów albo przesuwalam barierę dotyku. Byłam jednak zamknięta w ramach języka, a to już bardzo duże ograniczenie. Czułam, że tak naprawdę nie dotykamy istoty performatywności. Performans w teatrze jest jednak czymś zupełnie innym niż poza nim. Zależało mi na wyjściu poza budynek teatralny, porzuceniu obowiązujących w jego ramach konwencji i wzięcie pełnej odpowiedzialności za to, co robię. W teatrze

odpowiedzialność się trochę rozdziela między wszystkich twórców. Teoretycznie, największą ponosi reżyser, ale wychodzę z założenia, że aktor powinien brać pełną odpowiedzialność za to, co robi. Performerki, z którymi pracowałam, same piszą projekty, same je realizują i same muszą napisać sprawozdanie. Spełniają funkcję urzędniczek, twórczyń, organizatorek. Ja również w ramach działań performatywnych, na przykład z Teatrem Amareya, miałam duże pole ekspresji i odpowiedzialności: byłam współautorką choreografii, miałam wpływ na temat, pisałam teksty. W ten sposób realizuję się jako artystka, ale również jako kobieta – mogę się zajmować tematami, które mnie interesują.

Jak zaczęła się twoja praca poza teatrem instytucjonalnym?

Wszystko zaczęło się od Anki Kalwajtys, performerki, która zwykle działała samodzielnie, ale chcąc zmienić swoje przyzwyczajenie, wpadła na pomysł zrobienia dziewięciodniowego zbiorowego działania performatywnego *FACE&FACE/FACE – IT*¹. Przysłała zaproszenie do teatru, szukała aktorów. Zainteresowałam się tym. To było dla mnie coś zupełnie nowego. Nowi ludzie, twórcy. Ta praca uzmysłowiła mi, na przykład, jak bardzo jestem przywiązana do słowa.

Przysłała zainteresowana zaproszeniem i co nastąpiło dalej?

Ania dość enigmatycznie opowiedziała mi o tym, czego poszukuje. Ciekawe było dla niej to, w jaki sposób osoby z różnych dziedzin, mające zupełnie inne kompetencje i umiejętności, inaczej unormowane działanie i sposób komunikacji, odnajdą się we wspólnej pracy. Najważniejszy był dla niej proces, nie efekt. Pracowałyśmy przez dziewięć dni. Nie ustalałyśmy tematu – miał się rodzić na bieżąco. Ponieważ zdarzenie miało miejsce w Instytucie Wyspa w niszczej Stoczni Gdańskiej – ta przestrzeń była naszą główną inspiracją. Jednego dnia improwizowałyśmy w modelarni, która następnego dnia została zburzona. Zainspirowałyśmy się tym, że nazwa tego budynku jest rodzaju żeńskiego. Staraliśmy się zidentyfikować z tą przestrzenią. Ważny był dla nas motyw odrzucenia. Ten budynek nikomu już nie był potrzebny, nie mógł już dłużej istnieć w strukturze stoczni. To było pożegnanie. Wtedy też przyniosłam tekst Ofelii z *Hamletamaszyny* – tak go przepisałam, żeby stał się pełnoprawną wypowiedzią Stoczni. Stoczni rodzaju żeńskiego.

Jak długie były te wydarzenia?

Trwały około godziny. Tam było sporo elementów: muzyka, taniec, performans, wzajemne prowokacje, obserwowanie siebie nawzajem, naśladowanie.

Z wielu osób, które się przez te akcje przewinęły, zostały trzy: Ania Kalwajtys, tancerka Kasia Pastuszek i ja. Po wspólnych improwizacjach miałyśmy dobry start do dalszej pracy. Kasia była w czasie pracy nad *Nomadką* i postanowiła nas do niej włączyć. To był interdyscyplinarny projekt współtworzony przez artystki z Polski i Grenlandii. Punkt wyjścia

stanowiła biografia Louise Fontain, która jako dziecko w ramach duńskiego projektu rządowego została deportowana z Grenlandii do Danii. Do ojczyzny wróciła po wielu latach, nie pamiętając języka, nie czując więzi z rodziną. Nadrzędnym tematem były więc migracja, tułaczka, tytułowy „nomadyzm” – rozpatrywane z kobiecego punktu widzenia. W realizacji tego projektu pełniłam rolę performerki, tancerki oraz, wraz z Kasią Pastuszek, choreografki. *Nomadka* powstała w ramach, założonego przez Kasię z Agnieszką Kamińską oraz Aleksandrą Śliwińską w 2003 roku w Gdańsku, niezależnego Teatru Amareya. Jego działalność od początku koncentrowała się na ruchu, ciele, silnej fizycznej obecności oraz przekraczaniu granic między stylami i konwencjami. Wiele projektów zrealizowałyśmy właśnie we współpracy z tym teatrem.

Co razem zrealizowałyście?

Najpierw były *Ofelie*², potem *Nomadka*, kolejne wersje *Ofelii* czyli *Ofelia_3* czy *Ofelia_remix*, wyreżyserowany przeze mnie spektakl *fetish.wtf*, performans *Fragile* w Kaliningradzie, czytanie performatywne poezji Tadeusza Różewicza *Ocalony* w języku polskim i japońskim, przygotowane we współpracy z japońskimi tancerzami, performans na skrzyżowaniu Shibuya w Tokio oraz performans *33_33_33* w pracowni działań performatywnych w Kolonii Artystów – kolejnym „alternatywnym” ośrodku kulturalnym w Trójmieście, prowadzonym przez Sylwestra Gałuszkę i Katię Smole³. *Ofelie*, które mimo powtórzeń za każdym razem się zmieniały, łączyły nas przez trzy lata. Dlatego działałyśmy pod nazwą Ophelia Collective.

Jaki jest twój proces pracy w ramach projektów performatywnych?

Wiąże się z tematem i jest bardzo chwilowy. Nawet prezentując ten sam projekt kilka razy, mogę – w zależności od mojej obecnej sytuacji – przenieść akcent gdzie indziej. Jeśli stwierdzę, że coś mi nie pasuje, mogę to zmienić. Jako aktorka, kiedy dostaję tekst – staram się go zrozumieć i zinterpretować, a w zależności od spektaklu np. precyzyjnie odtworzyć rytmicznie. Teksty, które napisałam, brały się z mojego doświadczenia lub z przeżyć bliskich mi osób, połączone były z żywą emocją. Oczywiście, tekst literacki również staram się ożywić, sprawić by był mówiony tu i teraz, natomiast zdecydowanie odmienny mam wewnętrzny stosunek do tekstów, które sama napisałam. Lubię oddawać je innym – przyglądać im się z zewnątrz.

W performerskich zadaniach było dużo zaskoczenia, nie zakładałyśmy precyzyjnych ram czasowych. Mogłam jedynie mniej więcej przewidzieć, jak długo będzie trwała sekwencja drugiej osoby. Bywało, że zmagalam się z myślą, jak trwać w działaniu, jak być obecnym. To wymagało czujności i aktywności...

Na ile technika aktorska ci pomaga, a na ile jest ograniczająca?

Zastanawiałam się, czy moja wytrenowana dykcja nie psuje efektu autentyczności. Do którego momentu ja jestem tu i teraz, przeżywam to, co się wydarza, a kiedy zaczynam grać? Gdzie jest ta granica. Wiem, co zrobić, aby uzyskać określony efekt. Czy powinnam z tego zrezygnować i pójść drogą, której jeszcze nie znam? Na pewno te doświadczenia zmieniły mnie jako aktorkę. Nie widzę już możliwości powrotu do tradycyjnego aktorstwa.



Jak pracowaliście?

Zawsze na początku robiliśmy wspólny trening fizyczny, rozgrzewkę, potem wyznaczałyśmy zagadnienie, nad którym będziemy pracować, i rozmawiałyśmy na ten temat. Każda z nas mówiła, co w danym obszarze jest dla niej istotne, warte przekazania. Zawsze dochodziłyśmy do jakiegoś porozumienia. I każda przez swoją pracę, swój zawód, próbowała to opowiedzieć – ciałem, głosem – a jednocześnie spotkać się z pozostałymi. Oglądałyśmy się nawzajem. Bywało tak, że jeśli dana osoba chciała zobaczyć, jak jej pomysł działa – wchodziłyśmy nawzajem w swoje role. Za każdym razem bardzo nam zależało, aby było niewygodnie, aby przypadkiem żadnej z nas nie było za dobrze w danej sytuacji. Bardzo istotna w tej pracy była prowokacja.

Jak rozwiązywałyście konflikty? Niektóre kolektywy rezygnują z rozwiązań, do których nie wszyscy są przekonani.

Nie przypominam sobie takiej sytuacji, abyśmy musiały z czegoś zrezygnować. Raczej rozmawiałyśmy, szukałyśmy rozwiązania. Każda z nas na swój sposób musiała się odnaleźć w danym performansie. Improwizowałyśmy na tyle, na ile byłyśmy na to gotowe. Choć bywało burzliwie, w końcu każda z nas poznała swoje możliwości oraz ograniczenia i uczyła się je akceptować. Uczyłyśmy się nie wymagać od nikogo więcej niż on jest w stanie w tym momencie dać. Tak samo było na przykład podczas prób z Mikołajem Mikołajczykiem, kiedy zaprosił mnie do pracy w Zakrzewie. Mikołaj zrealizował tam

spektakl w ramach programu Wielkopolska: Rewolucje, w którym wzięli udział członkowie Chóru Seniorów „Wrzos”. To był początek wieloletniej współpracy, w wyniku której chór przekształcił się w Grupę Spektaklową GS Zakrzewo. Pracowałam z nimi nad spektaklem *Dekalog czyli folwarczne imaginarium*. Oprócz zakrzewskiej grupy seniorów i mnie występowali w nim jeszcze tancerka i choreografka Anita Wach, tancerz, aktor i performer Piotr Wach (oboje są też pedagogami tańca), aktorki Grażyna Misiorowska i Aleksandra Bednarz, oraz Mikołaj. Spektakl miał skłaniać do namysłu nad kondycją człowieka atakowanego natłokiem informacji i symboli w przestrzeni publicznej; w tym kontekście miał pytać o takie fundamentalne kwestie jak miłość, śmierć, sens życia, wiara. Praca nad nim była bardzo swobodna, kolektywna. Osobą decyzyjną był Mikołaj, ale każdy z nas miał swój wkład. Seniorzy mogli decydować, co jest dla nich istotne w ramach tak zarysowanej tematyki, o czym chcieliby powiedzieć. Mnie Mikołaj poprosił, abym napisała monolog o miłości. Zrobiłam to, odwołując się do reakcji chemicznych, które zachodzą w ciele zakochanej osoby. Potem go melorecytowałam do akompaniamentu Maćka Zakrzewskiego. Istotniejsza była jednak nasza współpraca z seniorami – to dla nich robiliśmy ten spektakl i dlatego oddawałam im pole, sama usuwając się trochę w cień. To było cudowne, kiedy wnuczki osób, z którymi pracowaliśmy, przychodzili nam podziękować za to, że ich babcia się uśmiecha, ma po co wstawać rano i pokonywać różne dolegliwości, rozwija się. Byliśmy z tym spektaklem w Poznaniu, w Warszawie. Taka praca ma sens w znaczeniu ludzkim, spełnia funkcję społeczną – jest wielopokoleniowym spotkaniem.

Skoro pracowaliście kolektywnie, dlaczego czasami rozpisywaliście funkcje – jak w przypadku *Nomadki* czy *fetish.wtf*? Jak rozumiesz pracę kolektywną?

Jeśli chodzi o współpracę z Teatrem Amareya, to nasza praca kolektywna polegała na tym, że każdy w ramach projektu wykonywał działanie, miał konkretną funkcję, z którą się identyfikował i na którą chciał mieć wpływ; byłyśmy bardzo otwarte na dyskusje. *Nomadka* miała bardziej otwartą strukturę pracy ze względu na większą liczbę osób współtworzących, niż wyreżyserowany przeze mnie spektakl, performatywny teatr tańca *fetish.wtf*. Ale mam wrażenie, że w zależności od projektu i pojawiających się nowych osób, za każdym razem zasady były modyfikowane.

Jak zmiana ram zmienia relację z publicznością? Mówiłaś o rozczarowaniu brakiem reakcji widzów w spektaklu *Fahrenheit 451*. W pracy magisterskiej pisałaś o sytuacji w Marsylii podczas prezentacji performansu *Ofelia* na placu targowym. Katarzyna Pastuszak ciągnęła cię wtedy zamkniętą w worku na zwłoki. Przypadkowi uczestnicy zdarzenia, którzy nie rozumieli, co się dzieje, dotykali worka, macali go i brutalnie popychali, chcąc sprawdzić, czy faktycznie są w nim zwłoki. W teatrze nikt nie zadaje sobie takich pytań.

Tak, sprawdzali, ale nawet wtedy nikt nie odważył się otworzyć worka. Może dlatego, że to jest jednak silny znak. Może nie wszyscy, ale wiele osób miało z nim kontakt, patrzyło na zwłoki.

Charakter wydarzenia i reakcje widzów zależą od miejsca i kontekstu. W ramach działalności performerskiej zawsze zależało nam na tym, żeby nie pozostawać w tych samych ramach. Na przykład performans *Ofelie* wykonywałyśmy w trzech różnych przestrzeniach, wzdłuż głównej ulicy Marsylii, na targu Marche des Capucins i w budynku teatralnym Bernardines Theater, i za każdym razem było to diametralnie inne doświadczenie. W przestrzeni teatralnej performans *Ofelie* stał się właściwie spektaklem, doświadczeniem estetycznym. By temu przeciwdziałać, starałam się uruchamiać publiczność, nawiązać z nią kontakt, współpracę, zmieniałam jej strukturę przesadzając poszczególne osoby. Anka Kalwajtys wybiegła z budynku teatru. A ponieważ miała ze sobą nóż – natychmiast przyjechała policja i ją spacyfikowała.

I co? Spisali ją czy kazali wrócić do teatru?

Nie było mnie przy tej sytuacji, z tego, co wiem, organizatorki załagodziły sprawę. W Japonii byłyśmy z Teatrem Amareya i pokazywałyśmy *Nomadkę*. W czasie tego wyjazdu wykonywałyśmy też inny performans, w ramach którego przechodziłyśmy przez potężne skrzyżowanie Shibuya: najpierw po pasach, razem z przechodniami, a potem, kiedy zaczął się ruch samochodów, zostałyśmy na jego środku. Samochody



jeździły dość szybko, my stanęłyśmy w takich miejscach, żeby można nas było ominąć. Wtedy też interweniowała policja. Istotą działań performatywnych jest dla mnie, rzadko obecny w teatrze, element niebezpieczeństwa i nieprzewidywalności. Podoba mi się to, co niewiadome: masz jakiś zarys, punkty, do których musisz dojść, ale w ramach tego układu mogą się wydarzyć dziwne, ciekawe rzeczy.

Ciekawym doświadczeniem dotyczącym reakcji na działania w przestrzeni publicznej była akcja *Plażowicze* Pawła Althamera i Grupy Nowolipie w lecie 2016 roku, do której trafiłam dzięki zaproszeniu wysłanemu do Teatru Wybrzeże z informacją, że Paweł Athamer szuka współpracowników. Pracowaliśmy z osobami chorymi na stwardnienie rozsiane. Najpierw ciągnęliśmy ich w wózkach inwalidzkich po plaży. Potem wraz z opiekunami i wolontariuszami rozkładaliśmy pomalowane przez nas w ramach warsztatów w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie parawany i korzystając z amfibii, pomagaliśmy osobom chorym w morskiej kąpeli. To była fizyczna robota – mająca głównie funkcję społeczną. Chodziło o zaznaczenie obecności niepełnosprawnych w przestrzeni wypoczynku osób zdrowych, kompletnie niedostosowanej do ich potrzeb. Pozwoliłam sobie wtedy na pewien gest. Wysłam z przestrzeni wydzielonej parawanami, rozłożyłam worek na zwłoki i położyłam się na nim jak na ręczniku, ubrana w strój kąpielowy. Wybrałam miejsce sąsiadujące z obściskującą się parą zakochanych. Ich reakcja nie była spektakularna, ale widać było konsternację, zdziwienie i lekkie oburzenie... Specjalnie wysłam poza teren otoczony przez parawany, bo nie chciałam być opresyjna w stosunku do osób chorych. Pomyślałam jednak, że skoro już uczestniczę w tej akcji, to jako aktorka/performerka mam prawo do własnego mikrodziałania. Taka forma obecności była dla mnie ważna, nawet jeśli to wydarzyło się głównie w sferze mojej psychiki i zdążyło wywołać reakcję tylko dwóch osób.

Dlaczego Ophelia's Collective przestał istnieć?

Każdy zaczął pracować intensywnie w swojej dziedzinie. To nie znaczy, że się kiedyś ponownie nie spotkamy.

Czy myślałaś o tym, żeby – wzorem niemieckich kolektywów – utworzyć stałą grupę?

Pracuję w Teatrze Wybrzeże – tam każdy ma swoją funkcję. Poza tymi ramami chcę mieć swobodę i różnorodność. Jeśli przyzwyczajasz się do wykonywania określonych zadań w ramach danej grupy, rozdzielenie zadań następuje bardzo szybko. Chcę rozbijać te przyzwyczajenia i warunkowane przez nie poczucie bezpieczeństwa. Chcę być aktywna.

Ostatnio sama reżyserujesz... Dotychczas – poza ramami teatru instytucjonalnego. Skąd decyzja, by pójść w tę stronę? Do czego potrzebny ci tradycyjny model teatru – wraz z jego specjalizacją i hierarchią?

Zdawałam na reżyserię, nie dostałam się. Ten pomysł kiełkuje we mnie od dawna. Bardzo jestem ciekawa tej drogi, ale przecież nie ograniczam się tylko do niej, nie rezygnuję z innych form twórczości. Fakt, że bywam reżyserką, wpływa na moje aktorstwo. Wcześniej niektórych komunikatów nie rozumiałam. Chciałam też zobaczyć, jak praca aktora wygląda z zewnątrz, jak można z tej perspektywy poprzehodzić w niej akcenty. Nie chcę jednak zapominać, że jestem przede wszystkim aktorką. To będzie determinować rolę, jaką przypisuję w moich pracach aktorom. Ogólnie rzecz ujmując, interesuje

mnie kwestia obecności i komunikacji. A jeśli chodzi o tematykę, to np. dużo czasu poświęciłam zrealizowanemu ze środków niezależnych projektowi, dotyczącemu żałoby rodziców po śmierci dzieci, w ramach którego powstały dwa czytania performatywne: *Krzyk Cisy* Rity Jankowskiej w ramach Sopot non Fiction oraz *Nad czarnym jeziorem* Dei Loher, połączone ze spotkaniem publiczności z psychologiem w Teatrze BOTO, oraz spektakl *Nad czarnym jeziorem* z aktorami Teatru Wybrzeże w offowej przestrzeni WL4⁴.

Pracujesz z profesjonalnymi aktorami?

Nie zawsze. Do współpracy przy jednym z projektów w ramach Sopot Non Fiction *Lep na muchy, czyli węgierska historia trucicielek* z Nagyréva zaprosiłam performerkę, tancerkę i aktorów, by stworzyć przestrzeń spotkania i wymiany. Tekst pisał Maciek Wiktor. Na zamknięcie WL4⁵ reżyserowałam czytanie performatywne *Cztery widzenia Charlesa* Rity Jankowskiej, zawierający trzy duże monologi – mówiłam jeden z nich, więc musiałam się wyreżyserować sama. Poza tym występowała tam dwójka aktorów i chór złożony z amatorów – rzeźbiarzy, scenografa, artystek. To było wymagające wyzwanie. Musiałam, przede wszystkim, bardzo klarownie opowiedzieć o funkcji tego chóru. Był on istotny, bo porozumiewał się z monologującymi postaciami, prowokował je. Musiałam precyzyjnie ustalić i wielokrotnie powtarzać, o co mi chodzi.

W tej sferze jestem jednak jeszcze na początku drogi. Reżyserzy kończą szkołę i mniej więcej wiedzą, z czym się ich praca wiąże. Ja zdobywam wiedzę inaczej – na przykład przez asystenturę u Luka Percevala, analizowanie jego pracy. Uczestniczyłam w całym procesie powstawania trzeciej części *Trilogie meiner Familie – Hunger* w Thalia Theater w Hamburgu, byłam na próbach, podczas rozmów z aktorami. Obserwowałam, jak Perceval konstruuje sceny, wydobywa sensy, buduje konflikty, jak tworzy kolektyw, na przykład poprzez wspólne praktykowanie jogi, której jest znakomitym nauczycielem. Takie ćwiczenia uczą skupienia, medytacji, wyczulenia na zmysły. To są rzeczy których się uczę. W Niemczech nauka poprzez asystenturę jest znacznie popularniejsza niż u nas. Tak samo przecież było z Percevałem – jego pierwszym zawodem jest aktorstwo. Mówi, że impuls do zmiany profesji wyniósł z buntu przeciwko reżyserom.

Stałeś kiedyś przed sytuacją, w której musiałś wybrać: albo teatr instytucjonalny, albo projekty poza nim?

Tak. Termin pokazów *Przedwiośnia* splótł się z wyjazdem na Grenlandię z *Nomadką*. Wybrałam *Przedwiośnie* – ale to było bardzo trudne. Dziewczyny zrobiły zastępstwo, pojechały. Wiem, że nadal z powodzeniem grają ten spektakl, co mnie bardzo cieszy.

Czyli, ta decyzja pociągnęła za sobą konsekwencje?

Tak. Żeby działać poza teatrem, muszę poświęcać temu niemal każdą wolną chwilę. Cały czas funkcjonuję między

jedną a drugą sferą. Napisanie pracy dyplomowej pozwoliło mi na przeanalizowanie mojej działalności jako aktorki i performerki. Wiem, że każda praca wymaga ode mnie innej aktywności, uczę się przechodzić między nimi w miarę płynnie, działania te jednak uzupełniają się i są świadomym wyborem. Poszukiwaniem własnego miejsca. ■



¹ Dokładny opis projektu znajduje się w tekście: Dorota Androsz, *Analiza pracy aktora i performerki z punktu widzenia praktyki*, w tym numerze „Didaskaliów” na s. 36.

² Dokładny opis projektu znajduje się w tekście: Dorota Androsz, dz. cyt., s. 37-41.

³ Por.: <http://www.kolonia-artystow.pl/article/kolonia/319> [dostęp: 17 V 2018].

⁴ Projekt sfinansowany z następujących środków: Stypendium Kulturalne Miasta Gdańska, Stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego; przy wsparciu Konsulatu Generalnego Republiki Federalnej Niemiec w Gdańsku, Teatru BOTO w Sopocie i Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

⁵ WL4 to przestrzeń artystyczna w Gdańsku powołana z inicjatywy artystów. Powstały tam autorskie pracownie, miejsca prób dla muzyków i grup teatralnych oraz GALERIA WL4, gdzie oprócz wystaw odbywały się koncerty i spektakle. W 2017 roku, po dwóch latach działalności, po zmianie właściciela, artyści musieli opuścić budynek.