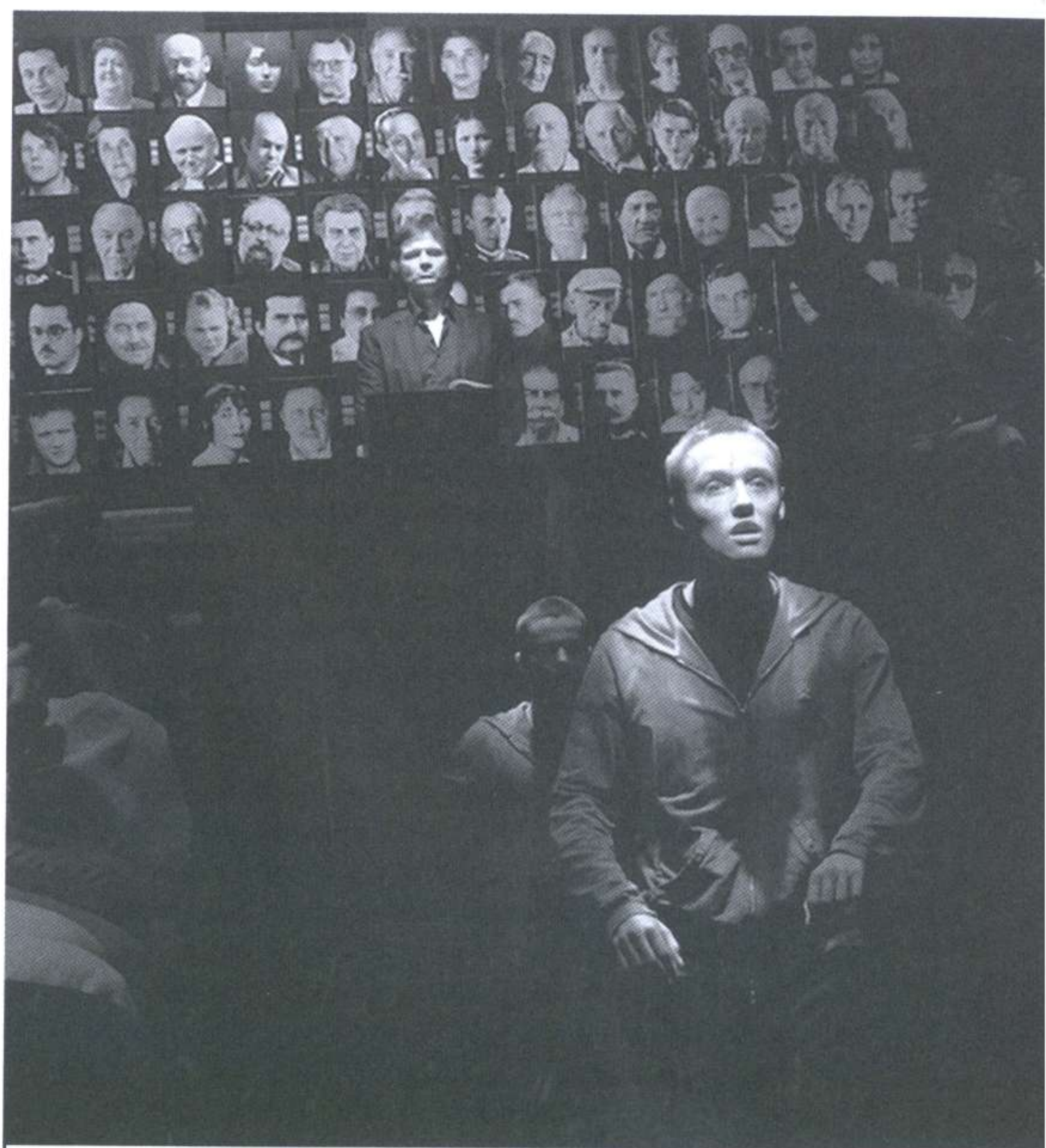




Z BARTOSZEM BIELENIĄ rozmawiają KATARZYNA DOBROWOLSKA, JULIA KOWALSKA, MONIKA KWAŚNIEWSKA, RADOSŁAW PINDOR I WERONIKA WAJSZLE¹

ŻYCIE W WIECZNYM PARADOKSIE

Jak wspominasz edukację w krakowskiej PWST?

Od czasu, kiedy kończyłem szkołę, wiele się tam zmieniło. Nie wiem, jak teraz wygląda program nauczania. Byłem ostatnim rocznikiem, który rozpoczął studia, kiedy dziekanem był Jacek Romanowski. Przyjechałem z Białegostoku pełen nadziei. Dostałem się jeszcze do Łodzi. Do Warszawy, którą pewnie bym wybrał ze względu na przyjaciół i bliskość domu, mnie nie przyjęto. Całe szczęście, ponieważ szkoła krakowska była w tym czasie wspaniałym laboratorium... Jan Peszek, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Krzysztof Globisz to nie tylko świetni aktorzy, ale też wspaniali pedagodzy. Dawali nam dużo wolności – musieliśmy samodzielnie pracować, kombinować, bronić swoich koncepcji. Między studentami nie było rywalizacji o to, by się wyróżniać w czasie egzaminu. Wszystkim zależało raczej na przeprowadzeniu tematu, który łączył naszą, bardzo zresztą zindywidualizowaną, pracę.

Mieliśmy też dobre relacje ze studiującymi równolegle reżyserami i dramaturgami: Tomkiem Jękotem, Judytą Berłowską, Mikią Valadzko, Beniaminem Bukowskim. Na pierwszym roku mieliśmy wspólne zajęcia z Janem Peszkiem i Tadeuszem Bradeckim.

Od początku starałem się poszerzać swoje horyzonty teatralne. Zaczęło się od Instytutu Grotowskiego, gdzie pracowałem z Theodorosem Terzopoulosem nad inscenizacją *Mauzera* Heinerja Müllera. To doświadczenie nadal stanowi rdzeń mojego myślenia o pracy teatralnej. Przyjechałem na warsztat przekonany, że nie zostanę wybrany, bo byłem wtedy dopiero po pierwszym roku studiów. Po trzech dniach reżyser wybrał kilka osób – w tym mnie i Mateusza Smaczego, mojego przyjaciela z kółka teatralnego w Białymstoku, który skończył Wydział Sztuki Lalkarskiej. Próby zaczęły się następnego dnia i trwały dwa miesiące. Byliśmy odizolowani od rzeczywistości, skoncentrowani na pracy. Wydawało mi się, że tak będzie zawsze: mieliśmy czas na trening, na rozwój, na badanie tematu. Okazało się, że to idealistyczne podejście do teatru. W instytucji pracuje się inaczej. Największym problemem jest czas. Zawsze kogoś nie ma, coś trzeba odłożyć na później, nie wszystko udaje się zgrać. Wróciłem do szkoły z bardzo poszerzonymi horyzontami.

Zdecydowałeś się na te warsztaty, bo poszukiwałeś czegoś nowego? Czego brakowało ci w szkole?

Po prostu szukałem zajęcia na wakacje. W szkole zawsze będzie czegoś brakowało, nie jest ona w stanie zapewnić wszystkiego. PWST nie daje tego, co warsztaty z Teatrem Pieśni Kozła albo pobyt w Studiu Matejka czy w Gardzienicach. Do tych ośrodków można się jednak dostać w bardzo prosty sposób – wystarczy zadzwonić i umówić się. Po *Mauzerze* utrzymałem kontakt z Instytutem Grotowskiego i pojechałem na warsztaty teatralne Studia Matejka w Brzezince, gdzie spotkałem ludzi z Australii, Chile, Kanady, Norwegii, Libanu. Wspólna praca tak nam się spodobała, że założyliśmy zespół teatralny w Stambule. Wierzyliśmy, że damy sobie radę: spać mamy gdzie, pieniądze na bilety lotnicze jakoś zdobędziemy. Dostaliśmy miejsce do prób na Taksimie. To była sala imprezowo-weselna, z dyskotekową kulą i sceną pudełkową. Zebraliśmy krzesła z widowni, ułożyliśmy je na scenie i zasłoniliśmy, a na sali rozłożyliśmy zakupioną przez nas podłogę baletową. Spędziliśmy tam dwa miesiące w gorącym czasie protestów ulicznych przeciwko rządowi Erdoğan. Musieliśmy kończyć próby o 19.00, bo gdybyśmy zostali złapani na ulicy, to by nas deportowano – albo przeciwnie, nie moglibyśmy wrócić do domu. Tematem naszej pracy były granice. To był bardzo rozwijający, twórczy czas. Mogłem wyjechać na dwa miesiące, ponieważ już wtedy zacząłem indywidualny tok studiów, który umożliwia zaliczanie przedmiotów pracą na zewnątrz.

Co praca z Terzopoulosem zmieniła w twoim podejściu do aktorstwa?

Terzopoulos ma własny, opracowywany przez lata, tryb treningu aktorskiego, który skupia się na wspólnej pracy ciała i głosu. Jest bardzo precyzyjny, umie przeprowadzić aktora przez proces fizyczny tak, by osiągnąć założony przez siebie cel. Pracując z nim, możesz obserwować swój rozwój i rozumieć, z czego on wynika. Na początku trening wydawał się zabawny – na przykład: leżeliśmy przez godzinę na ziemi, trzęsąc się. Potem jednak okazało się, że to wywiera realne skutki na nasze ciała i umysły. Terzopoulos dużo mówi o uwolnieniu Dionizosa. Kultura chrześcijańska zablokowała, jego zdaniem, ciało od pasa w dół, całą partię dionizyjską, która jest witalna, mocna, odpowiada za głęboki, silny głos. Dużo pracowaliśmy nad uwolnieniem tej energii. To bardzo intensywny trening – zmienialiśmy podkoszulki dwa razy dziennie. Terzopoulos nie pracuje nad postacią; chciał, abyśmy byli koryfeuszami tłumy, przekąźnikami uniwersalizowanego doświadczenia ofiary i kata. Nie interesuje go psychologiczna interpretacja tekstu, rodzajowość, tragedie poszczególnych osób, lecz tematy ostateczne, wielkie teksty kultury... Chce dotykać ludzkiego rdzenia i w tym sensie jego teatr jest bardzo humanistyczny. Działania aktorów są zależne od struktury przestrzeni i całego spektaklu. Byliśmy częścią instalacji. Trzydziestu sześciu widzów siedziało na podwyższeniu, po dwóch stronach rowu zasłoniętego klapami. Z dziur w tych klapach wystawały głowy aktorów. Nasze twarze miały funkcjonować jak żywe maski, bo reprezentowaliśmy uniwersalnego żołnierza. Po obu stronach siedzieli sędziowie.

Czy wracałeś potem do tej techniki? Czerpałeś z niej?

Zaraz po tej pracy w szkole pracowaliśmy nad monologami antycznymi z Anią Radwan. Mówiłem kwestie Dionizosa. Wtedy pierwszy raz skorzystałem z techniki Terzopoulosa na własną rękę. Potem też zdarzało mi się wracać do tych ćwiczeń. W *Podopiecznych* są powidoki tej metody: seksualne rozedrganie całego ciała w scenie kopulacji z nogą Marty Nieradkiewicz. Ale poznaliśmy tylko część jego metody. Terzopoulos co roku prowadzi miesięczne warsztaty w swoim teatrze w Grecji. Nie mogłem w nich brać udziału, bo nigdy nie miałem na to czasu.

Jakie inne techniki aktorskie poznałeś?

Brałem udział w organizowanych przez Instytut Grotowskiego warsztatach z biomechaniki Meyerholda oraz improwizacji. Kilkudniowych, góra tygodniowych. Nie wierzę w możliwość poznania techniki w tak krótkim czasie. O poznaniu metody mogę mówić tylko przy Terzopoulosie, ponieważ uczyłem się jej dwa i pół miesiąca, a potem przez pięć lat grałem spektakl – pozostawałem więc w kontakcie z techniką, żyłem z nią, widziałem, jak pod jej wpływem zmieniło się moje ciało oraz moje podejście do gry.

W szkole nie poznałem żadnych technik. Tam raczej pracowało się w dialogu z ludźmi. Zazwyczaj robiliśmy to, co nas interesowało i nadawaliśmy tej wypowiedzi taką formę, jaka wydawała się nam najbardziej nośna. Krzysztof Globisz

powiedział nam: „Umiecie wszystko: mówicie, macie ręce, macie nogi, dobrą pamięć... Jesteście w stanie wyjść na scenę i zrobić wszystko”. I pozwalał nam swobodnie poszukiwać. To było paraliżujące: nie mając żadnego zadania, nie wiesz, za co się zabrać... Rezultaty były jednak dobre.

Pracowałem na uczelni jako asystent Małgorzaty Hajewskiej. To była trochę inna perspektywa. Widziałem, że ona bardzo dużo wymaga, ale też zostawia studentom wolność. W ogóle w szkole mieliśmy dużo możliwości realizowania własnych pomysłów. Jeśli ktoś tego nie wykorzystywał, to trudno.

Czy można powiedzieć, że pedagodzy traktowali was indywidualnie?

Bardzo.

Czy był taki moment, kiedy natrafiłeś na opór? Kiedy chciałeś coś zrobić, ale nie mogłeś, bo ktoś ci zabronił?

Nie, nigdy. Były jednak trudne spotkania – na przykład z Janem Peszkiem. Dążyliśmy do stworzenia silnej, wypracowanej wspólnie formy. Trudno powiedzieć, dlaczego, ale miałem poczucie, że nie wypełniałem postawionych sobie celów. Ale Peszek nauczył nas pracy kolektywnej. Beata Fudalej natomiast krzyczy na studentów i kopie ich w dupę. Robi to jednak konstruktywnie, z miłości do nich, nie po to, by skrzywdzić, tylko żeby w nich coś poruszyć. Czasami to jest bolesne doświadczenie, ale z takimi sytuacjami też musimy sobie jakoś potem radzić w pracy...

Nigdy jednak nie spotkałem się z tym, żeby ktoś nie akceptował tego, co zrobiłem, mówiąc, że jest żenujące. Nikt mnie nie obraził, nie byłem instruowany hasłami: „Zrób to tak”, „Stań tu”. Wiem, że niektórzy profesorowie pracują w ten sposób, ale sam czegoś takiego nie doświadczyłem.

Kto reżyserował wasz dyplom?

A jednak z kimś się nie dogadałem... Mój dyplom, *Na L...*, reżyserowała Aleksandra Konieczna. Nazwijmy to reżyserią.

Czy coś ci w tej pracy nie odpowiadało?

Chyba wszystko: podejście do tematu, estetyka, współpraca, sposób rozmowy z aktorami.

Nie było między wami komunikacji?

Komunikacja szybko się urwała. Rozminęliśmy się w podejściu do pracy, zespołowości, do teatru.

Mówisz bardzo enigmatycznie. Aleksandra Konieczna potraktowała was jak narzędzia do realizacji swojej wizji? Nie miałeś możliwości powiedzieć: „Zróbmy to inaczej”?

Mogliśmy grać inaczej niż proponowała, ale w stworzonym przez nią kontekście nasze propozycje nie działały. Każdy miał wpływ na swój wątek, a nie na całą wizję. Nie muszę wiedzieć o wszystkim, co dzieje się w procesie pracy nad spektaklem. Kiedy jednak widzę, że coś nie funkcjonuje, że forma nie pozwala rozwijać tematu, to zaczynam mieć

wątpliwości. Wolę się dopytać, zakładając, że czegoś nie rozumiem. Kiedy nie dostaję odpowiedzi i zostaję wyśmiany – tracę zaufanie. Grając, daję coś z siebie. Czy korzystam z własnych przeżyć, czy z doświadczeń innych ludzi – wszystko filtruję przez siebie. Jeśli ktoś tego nie szanuje, nasza współpraca się kończy i zaczyna się praca, która jest wykonywaniem rzeczy na czyjeś zamówienie.

Wstydziliście się tego dyplomu?

Na początku – tak. To była dla mnie ważna nauczka. Starałem się robić wszystko najlepiej jak mogłem, nie sabotować naszej pracy. Mieliśmy jako grupa wysokie poczucie własnej wartości, wiedzieliśmy, że stać nas na wiele, że jesteśmy w stanie zrobić spektakl dyplomowy na poziomie *Babel 2* Mai Kleczewskiej czy *Jak wam się podoba?* Pawła Miśkiewicza. Chcieliśmy wykorzystać ten spektakl do powiedzenia o rzeczach, które są dla nas ważne, a nie robić estetycznej wydmuszki. W przeciwieństwie do koleżanek i kolegów, byłem w bardzo dobrej sytuacji, bo pracowałem już wtedy w Starym Teatrze. Dyplom mogłem zaliczyć jednym z realizowanych tam spektakli. Chciałem jednak pracować razem z moimi przyjaciółmi z roku. Nasze doświadczenie było zupełnie inne niż ich późniejsza praca z Remigiuszem Brzykiem. Moja grupa jako drugi spektakl zrobiła z nim wspaniałe, wysoko oceniane przedstawienie – *Niech żyje wojna!* – które kochała grać. Trudnym doświadczeniem był dla nas Festiwal Szkół Teatralnych. Koledzy mieli jeszcze, na szczęście, ten drugi dyplom.

Jak trafiłeś do Starego Teatru?

Anna Augustynowicz potrzebowała młodego chłopaka do ról Gavestona i Edwarda III w inscenizacji dramatu Marlowe'a. Szukała osoby dobrze partnerującej Janowi Peszkowi, a ja miałem z nim zajęcia. Obejrzała nagrania z moich egzaminów. Telefon z propozycją współpracy dostałem, gdy byłem w Stambule. Prosto stamtąd przyleciałem na próby. Jan Klata mnie zatrudnił. Jego zaufanie wobec studenta III roku jest dla mnie czymś wielkim i ważnym.

Pracowałeś z bardzo różnymi reżyserami. Jaki styl współpracy preferujesz?

Nie wartościuję w ten sposób spotkań z reżyserami. Lubilem, na przykład, pracować z Konstantinem Bogomołowem i nie cierpiałem w pewnym momencie z Krzysztofem Garbaczewskim. A przecież z pierwszym nie mam osobistej relacji, a z drugim łączy mnie przyjaźń. Nie chodzi o to, by się z kimś zgadzać albo mieć zawsze przyjemność w pracy, tylko o to, żeby powstawało coś twórczego. Ścieranie się na próbach jest potrzebne. Do tej pory miałem to szczęście, że przeważnie pracowałem z ludźmi, których szanuję, cenię i dogaduję się z nimi. Jako aktor jestem jednak narzędziem, fragmentem większej konstrukcji.

Co w pracy z Bogomołowem było dla ciebie ciekawe?

Konkret. Dobra rosyjska szkoła: wszystko jest przygotowane, techniczni chodzą na paluszkach, próby zaczynają

się punktualnie. Teatr hula! Bogomołow ma też mocną wizję i wspaniale o niej opowiada. Poza tym jest świetnym aktorem, doskonale demonstrował, czego od nas oczekuje. Grał tak sugestywne, że chciałem to powtórzyć. Z drugiej strony, on też nas słuchał i odpowiadał na nasze pytania. To, że nasza ekspresja ostatecznie została sprowadzona do wychodzenia na scenę i mówienia tekstu, to już inna sprawa. Często zaczęliśmy od dużo szerszego spojrzenia na dramat i poszczególne sceny – później to zostało uproszczone. Na przykład, w finale rozmowy z Osipem granym przez Ewę Kolasińską, Sasza miała robić mu laskę, a potem pytać: „Dlaczego ty do cerkwi nie chodzisz, Osip?”; odpowiedź brzmiała: „Dziękuję, jest pani bardzo dobrą kobietą, święta Aleksandro”. Ta scena została zredukowana do tego, że słucham opowieści Osipa i na koniec go delikatnie całuję.

Janek Kłata też jest bardzo konkretny. W jego teatrze bardzo ważna jest struktura, często dyktowana przez muzykę i rytm. Aktorzy muszą się w tej teatralnej maszynie odnaleźć, rozpulchnić ją, wypełnić swoją obecnością i interpretacją, myślą.

Praca z Krzysztofem Garbaczewskim jest natomiast bardziej kolektywna. Jego siłą jest zespół ludzi, których gromadzi wokół siebie: odpowiedzialny za wideo Robert Mleczko, wspólnali operatorzy, Sławek Blaszczyński i Svenja Gassen, którzy robią kostiumy, scenografka Aleksandra Wasilkowska. Ich praca koncentruje się wokół pewnej wizji, często na początku dość niejasnej. Obłądne scenografie Oli w dużej mierze konstruuje dynamikę spektakli. Pracujemy nad jakąś myślą, a później stajemy w przestrzeni, która na nowo ustawia nam perspektywę. Praca nad *Hamletem* była dla mnie trudnym wyzwaniem, bo wymagała bardzo osobistego zaangażowania. Cały wątek mojej postaci jest osnuty na przedstawieniu odgrywanym wobec rodziców. Bez mojej inicjatywy rola by nie powstała. Musiałem znaleźć sobie jakieś tematy, formy, inspiracje, które mógłbym włączyć do stworzonego przez Krzysztofa świata.

Garbaczewski roztaczał wizję, w którą musiałeś się wpisać na własny sposób. Bogomołow natomiast mówił, a czasem pokazywał, co masz zrobić. Czy odmienność tych procesów zmienia twoje poczucie autorstwa scenicznej wypowiedzi?

Pytanie o autorstwo pojawia się ostatnio dość często, bo nowy dyrektor Starego Teatru nazwał jedną ze scen „autorską”, co wydaje mi się bulwersujące. W Starym Teatrze od dawna uprawiamy teatr autorski. Na każdej ze scen. Moja rola w *Platonowie* nie jest jednak bardzo autorska. To, że dotykam tam osobistych doświadczeń, nie jest widoczne dla widza. Naprawdę autorskie role stworzyłem w *Hamlecie* i w *Podopiecznych*, nad którymi też pracowaliśmy kolektywnie. Myślę więc, że takie rozróżnienie jest uzasadnione.

Czyli: zgadzasz się na granice samodzielności, jakie wyznaczy ci reżyser. A czy wyobrażasz sobie sytuację, w której to reżyser jest na twoje usługi?

Ale jaką usługę reżyser może wykonać dla mnie?

Powiedzmy, że pracujecie, mając tyle samo do powiedzenia.

Taka była praca z Miśkiewiczem.

Podobno jednak buntował się i mówił, że nie rozumie waszej – Jaśminy Polak i twojej – perspektywy.

No i super, bo nie ogarniał. Mówił, że nie łapie kontekstów, ale nie odrzucał naszych propozycji. My też protestowaliśmy przeciwko jego pomysłom. Ten proces był bardzo trudny. Podobnie jest z Krzyśkiem Garbaczewskim. On się może nie zgodzić na moje pomysły, ale ja także mogę nie zaakceptować jego. O wiele kwestii w ogóle nie pytałem. Po prostu realizowałem swoje pomysły i jeśli nikt nie mówił, że coś robię źle, wchodziłem do spektaklu. Spektakl *Wszystko zmyślane* Ani Karasińskiej też wyrósł z nas – aktorów Starego Teatru – pod koniec sezonu 2016/2017. Powstawał już po decyzji ministerstwa o powierzeniu stanowiska dyrektora Markowi Mikosowi i – wtedy jeszcze – Michałowi Gielecie. Ich program podważał dorobek naszego teatru oraz jakość pracy zespołu aktorskiego. Byliśmy smutni i zmęczeni. Spektakl jest emanacją i esencją tego stanu. Można więc powiedzieć, że reżyserka pomogła nam wyrazić te emocje.

Anna Smolar też słynie z pracy kolektywnej. Czy praca nad *Kopciuszkiem* była trudna?

Była wspaniała. Ania jest bardzo otwartą reżyserką, umie współpracować z zespołem. Bardzo nam zaufała. Od początku mieliśmy gotową adaptację, co zdarza się dziś w teatrze bardzo rzadko. Analizowaliśmy sceny, zastanawialiśmy się, co w nich jest, jak chcielibyśmy je zrealizować, co z nich wydobyc, jak oddziaływać na widza.

Myśleliście cały czas o tym, że robicie spektakl dla dzieci?

Na samym początku stwierdziliśmy, że choć robimy spektakl dla dzieci, to nie chcemy infantylizować widzów. Długo rozmawialiśmy o obejrzanych w dzieciństwie spektaklach. Pamiętaliśmy, jak przeszkadzało nam to, że mówi się do nas jak do dzieci. Nie chcieliśmy powielić tego błędu – zwłaszcza podejmując temat śmierci i żałoby.

Bardzo ważne były warsztaty z dziećmi, które prowadził Paweł Sakowicz. Rozmawialiśmy na próbach o tym, co dzieci myślą, co czują, jak reagują, co rozumieją. Podejmowaliśmy kwestię seksualności – kiedy się ona budzi, kiedy jest świadoma. W spektaklu są sceny, w których dziewczyny przebierają się na bal i są w białiznie. Planowaliśmy, by rozebrały się do naga. Był też pomysł, abym tańczył nago w masce w szklanym domu. Mieliśmy jednak za dużo wątpliwości, by zrealizować te plany. Postanowiliśmy, że zamiast dywagować, lepiej porozmawiać z dziećmi. To spotkanie nas rozbroiło. Bo one rozmawiały o wszystkim, również o śmierci... Oprócz tego cały czas się podrywały i łączyły w pary. Okazało się, że one rozumieją dużo więcej niż nam się wydawało. Zobaczyliśmy, że z dzieckiem trzeba rozmawiać normalnie, bo inaczej traci zainteresowanie. Próbowaliśmy przenieść te doświadczenia do spektaklu. Publiczność jest jednak bardzo różna.

Na pokazach przedpołudniowych zdarzyło nam się grać dla szkół. Kiedyś mieliśmy na widowni dzieci oraz studentów z Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Emeryci jedli cukierki, a dzieci były przerażone i nie chciały z nami rozmawiać. Zwykle jednak łapiemy dosyć dobry kontakt z publicznością, choć różnie się to układa. Kiedy proszę o podanie zaklęcia, czasami pada „Avada Kedavra” [zaklęcie śmierci z *Harry’ego Pottera*]... Usłyszawszy to po raz pierwszy, zapytałem, czy ci, którzy je wykrzykują, zdają sobie sprawę z powagi zaklęcia i z sytuacji Kosi. Kilka razy zdarzyło mi się zaprosić dzieciaka na scenę i powiedzieć mu, aby sam rzucił ten czar, a wtedy wyniesiemy zwłoki i spektakl się skończy. Blednące dziecko wychodzące z widowni jest wtedy chyba strauatyzowane... Cóż, trzeba traumatyzować w takich sytuacjach, to jest rozwojowe. Któregoś razu dzieci krzyczały „Hokus pokus, czary mary, twoja stara to twój stary”. To mnie rozwścieczyło. Zaczęliśmy zadawać pytania: czy myślicie, że żarty z matki Kosi są w tej sytuacji zabawne? Zapadła cisza... Z widowni powiało chłodem. Wszyscy, którzy do tej pory świetnie się bawili, ugrzęźli w nieprzyjemnym poczuciu winy oraz wizji rozmowy na godzinie wychowawczej. Udało nam się tę atmosferę przełamać. Któregoś razu była wycieczka z dosyć trudną młodzieżą. W pierwszym rzędzie siedzieli chłopcy – wszyscy łysi, dwa razy młodsi, ale dwa razy więksi ode mnie. Na początku tylko łypali na nas, ale w końcu któryś zawołał do mnie: „Eee głębokie gardło”. Weszliśmy w dyskusję, w wyniku której chłopak publicznie mnie przeprosił. Wymagamy dosyć dojrzałej postawy, odpowiedzialności za swoje słowa i działania. Dla widzów, zwłaszcza szkolnych, ten żywy kontakt jest zaskakujący. Są w teatrze rzadko, przeważnie z przymusu, choć cieszą się, że nie ma lekcji.

Jak doprowadziłeś do tego, że widz cię przeprosił?

Powiedziałem, że jako Wróżka żyję 874 lata i nie takich sytuacji doświadczyłam. Zapraszam go więc na scenę, by wszedł do kartonu, w którym „zaczarowywałem” Kosię.

Mówisz o tym tak, jakbyś od razu wiedział, co odpowiedzieć.

Bo wiem.

Naprawdę?

Gram Wróżkę, której raczej już nic nie zaskakuje. Mam na sobie kostium z cekinami. To mnie chroni. Jestem panem sytuacji: pozostaję w świetle, podczas gdy widzowie chowają się w ciemności. Poza tym jeszcze się nie zdarzyło, by ktoś wszedł ze mną w sensowną dyskusję.

Czy sprawia ci przyjemność takie testowanie publiczności? Scena kopulacji z nogą Marty Nieradkiewicz w *Podopiecznych* też jest chyba rodzajem prowokacji wymierzonej w widownię...

Powstanie tej sceny było bardzo ciekawe. Męczyliśmy się nad nią, chcąc osiągnąć efekt nieoczywistej prowokacji. Były setki improwizacji wokół uczenia Araba europejskiej wizji

czułości. Nic z tego nie wychodziło. Kiedy zacząłem kopulować z nogą Marty, wszyscy chcieli, żebym przestał, ale ich nie słuchałem. To trwało prawie godzinę. Marta próbowała się wyrwać, Paweł też chciał przerwać tę sytuację... W końcu Marta zaczęła mówić swój monolog i tak powstała scena.

Ona jest chyba dość trudna pod względem fizycznym...

Wróciłem w niej do doświadczeń z pracy z Terzopoulousem. W tej sytuacji jest fajna amplituda emocji. Widz może przejść od obrzydzenia do współczucia. Scena dotyczy naszego oszukanego wyobrażenia o erotyzmie. Żyjemy w bardzo szowinistycznym kraju. Większość facetów uruchamia strach wobec obcego, spełniając własną potrzebę posiadania kobiet: „My obronimy nasze kobiety” – mówią, mimo że nikt ich o taką protekcję nie prosi. Starłem się przemycić w tej scenie różne znaki: klęczę na kamizelce ratunkowej, która z tej kopulującej postaci czyni osobę w potrzebie. To jest też odniesienie do prologu spektaklu, w którym dwóch nielegalnych imigrantów waha się, czy ratować tonącą kobietę. Bo to nie tylko chodzi o uchodźców, potrzebujący są wszędzie, mamy swoich wewnętrznych uchodźców i wyrzutków w społeczeństwie.

Marcin Kościelniak²: O czym w takim razie jest ten spektakl?

O miłości, jak każdy.

MK: ...czy to jakaś ogólna figura?

Myślę, że to jest bardzo ogólna figura, bo wszystko jest o miłości. To może być słabością tego spektaklu, ponieważ nie daje żadnych rozwiązań. Tam się kotłują i zmieniają cały czas różne postawy. My sami sobie często zaprzeczamy w tym, co mówimy. Rezygnujemy, zmieniamy front. To jest kocioł różnych poglądów. Widz może je poczuć, spotkać się z nimi, zobaczyć, co tak naprawdę na niego działa.

MK: A jak od środka to wygląda? Czy, twoim zdaniem, ten spektakl zajmuje jakieś polityczne stanowisko?

Nie chciałbym, żeby zajmował, choć w pewien sposób jednak to robi.

MK: To znaczy?

„Najtrudniejszym w życiu jest podążanie za tym, co się zmienia” – pada w finale. Dla mnie te słowa brzmią złowieszczo. To apel o otwartość i podjęcie konkretnych działań.

MK: Nie rozumiem: otwartość czyja i na co?

Na przykład na uchodźców. To spektakl o przyjsciu obcych do nas. Najtrudniejszym jest podążanie za tym, co się zmienia. Oni tu przychodzą i zmieniają tkankę społeczeństw.

MK: Do nas nie przychodzą.

No właśnie. Gdzie oni są teraz? Gdzie są te obozy, ta fala? Może nikogo już tam nie ma... Parę miesięcy temu byłem w libańskich obozach dla uchodźców; jedyną możliwą

i realną pomocą dla mieszkających tam osób jest budowanie wychodków i zakładanie ogrodów uprawnych. Bardzo ważne było dla mnie spotkanie z Yousefem Al Hosam. Jarosław Fret, który poznał go w Stambule, zaprosił go do Instytutu Grotowskiego, dał mu azyl, umożliwił sprowadzenie rodziny. Mieszkaliśmy na jednym piętrze, kiedy grałem wznowienie *Mauzera*. Dużo rozmawialiśmy. Na początku było mi głupio, że zrobiliśmy taki spektakl jak *Podopieczni*. On uciekł z Syrii, kiedy jego ojciec został aresztowany, a po tygodniu nadeszło pismo z wiadomością o jego śmierci. Zamęczono go w więzieniu. Wobec takich historii nasze rozważania na temat otwartości są wyrazem bezradności... Poza tym zarabiamy na każdym spektaklu, co też odbiera nam siłę argumentu. Yousef powiedział mi jednak, że dla niego to, co robimy, jest ważne, bo nie chce, by temat zniknął. Ważne jest też, by traktować uchodźców jak ludzi, którzy są różni – dobrzy i źli. Każdego powinno się traktować osobno. I w zasadzie tak trochę jest w naszym spektaklu: jesteśmy grupą, ale każdy z nas mówi osobno, swoim głosem.

Jelinek napisała ten tekst w oskarżającym tonie, z pozycji moralnej wyższości. Tak jakby wiedziała, co jest dobre, a co złe, choć przecież siedzi w domu i wiedzę czerpie z newsów telewizyjnych. Chcieliśmy uciec od takiej oceny i umoralniającego tonu. Zależało nam na tym, żeby finał nie zamykał tematu. Mieliśmy pomysł, żeby zejść jeszcze po brawach do szatni i całą grupą odgrywać ponownie pierwszy akt.

Ale nie wiem, czy ten spektakl ma jakieś realne oddziaływanie. W czasie pracy łapaliśmy się na tym, że oglądamy kolejny dokument, czytamy kolejnego newsa i realny problem zaczynają nam zasłaniać statystyki. Zastanawialiśmy się, czy jechać do obozów, czy pracować tylko z naszym wyobrażeniem. Zdecydowaliśmy się na drugie rozwiązanie, bo wydawało nam się, że to może być jakąś wiwisekcją społecznego napięcia.

Nasza pierwsza próba stolikowa była potworna: wszyscy siedzieli najeżeni i krzyczeli na siebie. Jedni mówili, że brudasów nie wpuszczą, drudzy, że to niechrześcijańska postawa, inni, że panuje dezinformacja. Ten proces był bardzo trudny. Byliśmy zmęczeni, skazani na siebie nawzajem. Ta atmosfera przełożyła się na przedstawienie. Podzieliliśmy tekst między siebie. Każdy mógł przedstawiać inny punkt widzenia – nie tylko z perspektywy intelektu, ale też emocji. Powstała z tego bardzo wspólnotowa wypowiedź. I dlatego bardzo trudno mi odpowiedzieć na pytanie, czy tam jest jakiś polityczny *statement*.

MK: Jelinek nie mówi z pozycji moralnej wyższości, tylko podejmuje decyzje, zajmuje stanowisko, oskarża konkretne osoby. To jest ryzyko. Czy myśleliście, żeby w spektaklu wykonać analogiczny gest: oskarżyć polskich polityków za ich postawę wobec uchodźców?

W trakcie pracy nad spektaklem stanowisko polskich oficjeli nie było tak katarygoryczne jak teraz. Wtedy mieliśmy jeszcze przyjąć siedem tysięcy uchodźców. Zresztą w zespole też jest podział ideologiczny.

Z jakich materiałów korzystasz, budując swoje role?

Z YouTube, w ogóle z internetu. Kocham internet! Wierzę, że jest to emanacja naszej wspólnej świadomości. Pracując nad *Podopiecznymi*, oglądaliśmy dużo programów Johna Oliviera, który potrafi przystępnie i z humorem dyskutować o różnych problemach. Pozwala emocjonalnie podłączyć się do tematu. Ale zazwyczaj scrolluję, oglądam, co mi algorytm poleci.

Co oglądasz? Algorytm się dopasowuje do ciebie...

Wszystko jak leci – jak telewizję. Ostatnio dużo amerykańskiej polityki. Ale też kreskówki: bardzo dużo czerpię z *Family Guy*, *Simpsonów* i tego typu rzeczy. Od jakiegoś czasu obserwuję prawicowe media społecznościowe. To zmienia perspektywę patrzenia na rzeczywistość. Nagle widzisz, że istnieją koła wzajemnej adoracji inne niż te, które znasz.

Jak selekcjonujesz zebrany materiał? Skąd wiesz, że coś pasuje?

Oglądam filmik i nagle wiem, że to jest to!

Kiedy coś znajdziesz, czy pokazujesz to reżyserowi i zespołowi?

Różnie. Zdarza się, że w znalezionym przeze mnie nagraniu tylko mała część jest znacząca dla roli. W kontekście postaci Wróżki z *Kopciuszka* rozmawialiśmy o iluzji, przypomniałem sobie prze zabawny występ chłopaka, który wydawał mi się bliski konwencji Wróżki. Przyniosłem nagranie na próbę i obejrzeliliśmy je wspólnie. Innym razem mówiliśmy o odwracaniu uwagi, więc przyniosłem wykład z konferencji TED. Były kieszonkowiec, obecnie iluzjonista, pokazywał, jak wspaniale można bawić się percepcją. Mówił o punktach skupienia.

W *Hamlecie* korzystałeś ze swoich prywatnych nagrań z dzieciństwa. Skąd taki pomysł? Czy twoi rodzice nie mieli nic przeciw temu?

Nic im nie powiedziałem. Poprosiłem tylko, żeby zgrali mi te nagrania. Tydzień później dostałem pendrive z filmami. Zrobiłem im niespodziankę. Mama zobaczyła swoją pierś na wielkim ekranie dopiero na premierze. Jako inspirację oglądaliśmy film *Tarnation*, który bazuje na nagraniach z VHS. Filmy te pokazują zmagania bohatera ze sobą, którym towarzyszy odgrywanie przed kamerą scen z życia. Pomyśleliśmy, że to bardzo ciekawe dla sytuacji Hamleta, który także ciągle tworzy siebie, mierzy się ze sobą, z wyobrażeniem na swój temat, na temat świata... Postanowiliśmy zamknąć Hamleta w rodzinnym trójkącie, uzupełnionym postacią Poloniusza granego przez Pawła Kruszelnickiego. Brakującym elementem był mój osobisty wkład. Film z mojego dzieciństwa trwa dwie-trzy minuty, ale daje kontekst całej historii, fundamentalnie ją zmienia.

Kto wybrał ten fragment: ty czy Garbaczewski?

Oglądaliśmy te filmy razem. Braliśmy pod uwagę również inne śmieszne fragmenty. Ale kiedy zobaczyliśmy tę scenę,

wszystkie inne zbladły... Scena karmienia ma wyjątkową dramaturgię: karmienie, zadawanie bólu, wybaczenie, udawany płacz mojej mamy, pocieszenie i znowu zadawanie bólu. Podobnie Hamlet postępuje z Ofelią.

Czy miałeś jakieś wątpliwości w związku z wykorzystaniem tych nagrań?

Tak, problematyczne było dla mnie to, że widać tam nagą pierś mojej mamy. Ale z drugiej strony: była wtedy młoda, miała dwadzieścia parę lat, w tle leci świetna muzyka, obraz jest dynamiczny: obraca się, później jest rzucający na lustro i tworzy refleksy na widowni... Dobrze to wszystko wyszło. Rodzice byli bardzo szczęśliwi. Mama powiedziała, że jedna z pań na widowni ją rozpoznała. Podobny gest wykonałem u Ani Karasińskiej we *Wszystko zmyślane*. Jąkając się, mówię: „To, co robił twój tata i twój dziadek i dziadek twojego dziadka t-t-t-t-o się nazywa tradycja”. To, co robił mój tata i dziadek, i dziadek dziadka, to właśnie jąkanie.

A jak nauczyłeś się sztuczek, które wykonujesz jako Wróżka?

Uczył mnie Filip Piestrzeniewicz, który jest iluzjonistą, podobnie jak jego ojciec. Na jednej z prób wpadłem na pomysł, że powinienem czarować. Ania była trochę zaskoczona, ale zgodziła się. Poprosiła Zbyszka Kaletę, inspicjenta, o pomoc w zorganizowaniu magika. A Zbyszek powiedział, że jest magik, który współpracuje z teatrem. Byłem pod wrażeniem! To jedna z pozytywnych stron pracy w Starym Teatrze – tam jest wszystko, wystarczy kilka telefonów. Filip, który, notabene, robi doktorat z religioznawstwa na UJ, jest wspaniałym człowiekiem. Wkręcił się w naszą bajkę, był na większości prób, wymyślał nowe rozwiązania. Dużo nam radości sprawił na próbach. Zrobił też dla nas pokaz iluzjonistyczny. Dzieci Ani po prostu oszalały, do dzisiaj wierzą w czary.

Czy nauczanie się sztuczek było trudne?

Musielismy zrezygnować z wielu pomysłów, bo w moich rękach przestawały działać. Poszliśmy w efekciarstwo. Staraliśmy się zminimalizować ryzyko niepowodzenia.

Jak było w przypadku *Wesela*?

Inspiracje zebrałem w czasie Świąt Wielkiejnocy, które spędzam w Białymstoku. Przez parę lat śpiewałem w scholi przy kościele św. Wojciecha, więc w czasie Świąt chadzałem na chór spotkać się ze znajomymi. Zaproszono mnie do wspólnego śpiewania. Wylądowałem przy mikrofonie, śpiewając: „Oto są Baranki Boże...”. I wtedy, patrząc na księdza, miałem „objawienie”, że jako duchowny, byłbym właśnie taki jak on! Do tego doszło kazanie zupełnie pozbawione znaczenia, niczym wypowiedzi Księdza z *Wesela*. Początkowo, według sugestii Janka, ta postać miała być wzorowana na Jacku Międlarzu. Nacjonalistycznej energii było w spektaklu dużo, nie widziałem konieczności kontynuowania jej w mojej postaci, zwłaszcza że nie znaleźliśmy jej w tekście. Ostatecznie Janek był uszczęśliwiony moją propozycją. Doszła gitara. Moje ulubione „kato-impro”, pięć akordów do wszystkich piosenek.

Premiera *Wesela* odbyła się już po rozstrzygnięciu konkursu na dyrektora Starego Teatru. Wspomniałeś już, że to był bardzo trudny czas. Co się wtedy działo w zespole?

Byliśmy w bardzo trudnej sytuacji. Właścicielem teatru jest minister Gliński i ma pełne prawo do decydowania o jego losie. Problem polega na tym, co jest teatrem: budynek czy grupa ludzi. Jestem zaskoczony, kiedy o tym, co działo się w Starym Teatrze przez ostatnie lata, mówi się jako o teatrze Jana Klaty. On stworzył warunki, by przyszli ludzie, którzy przeważnie pracują zespołowo. Spektakle są więc również emanacją naszych charakterów. To nie jest tak, że ktoś nam zdjął Klatę i my się buntujemy. Przebieg i rezultat konkursu są policzkiem dla zespołu. I dla widzów też.

Ta sytuacja wynika też z hierarchii teatralnej, w której aktorzy nie mają żadnej, legitymizowanej prawnie, mocy sprawczej. Taka struktura odbiera wam podmiotowość, a nawet status artystów.

Nasza dyplomacja zatęczała o konformizm. Działaliśmy za pomocą taktycznych kroków etycznych. Powołanie Rady Artystycznej miało zmusić Mikosa do ujawnienia kart: albo będzie ją szanować, albo ją rozwiąże. Wiedzieliśmy, że szanse powodzenia są nikłe, ale musieliśmy spróbować, by nie mieć do siebie wyrzutów, że coś zaniedbaliśmy.

Jak odbieracie deklaracje reżyserów, że po zmianie dyrektora nie będą pracować w Starym Teatrze?

Powstanie gildii reżyserek i reżyserów polskich bardzo mnie cieszy. To niesamowite, że w środowisku, w którym niektórzy ludzie sobie nawet ręki nie podają, pojawił się zarys do powstania pierwszego związku zawodowego. Ich deklarację z jednej strony rozumiem, a z drugiej, to jest pewien rodzaj presji. Wiem, że Krystian Lupa ma konkretne poglądy – on może sobie na to pozwolić. Pracuje w Chinach, w Kanadzie... Wszyscy, którzy są poza strukturą, mówią za siebie. Ja też chciałbym zawsze mówić tylko za siebie, ale zespół działał razem i wypracowanie wspólnego kierunku wymagało tytanicznej pracy i ogromnej delikatności.

Waszą odpowiedzią była też intensyfikacja pracy, czego najlepszym znakiem są podwójne pokazy *Wesela*...

Chcieliśmy nadać naszej sytuacji odpowiedni wydźwięk, zrobić festyn wokół Starego Teatru; sprawić, żeby żył, pulsował, emanował na miasto swoją energią. Grzeczne, spokojne zakończenie sezonu byłoby bez sensu. Podwójne pokazy *Wesela* były uwolnieniem naszej energii, z wielu powodów powściąganej. Zresztą widownia zawsze była pełna; ludzie stali na schodach. Niesamowite doświadczenie! Był taki moment, gdy graliśmy *Kopciuszka* rano, dwa *Wesela* po południu i jeszcze mieliśmy próby z Anią Karasińską.

Czy to nie był wyzysk?

Nie, to nie był wyzysk. To była potrzeba.

Rozumiem, ale to mordercza praca. Nie miałeś momentu buntu, wahania, skrajnego zmęczenia?

Moje ciało zbuntowało się w pewnym momencie. Nie pojawiłem się wtedy na jednym ze spektakli *Wesela*. Wróciłem po próbie do domu i już nie wstałem, ciało odmówiło posłuszeństwa. Oczywiście spotkało się to ze zrozumieniem. Dla mnie było to jednak otrzeźwiające. Są pewne granice brawury.

Można w takim razie powiedzieć o autowyzysku.

Tak, absolutnie. Zresztą taki stan jest na swój sposób przyjemny.

Czy poza tym epizodem praca w instytucji była dla ciebie ograniczająca, męcząca?

Przez ostatnie lata pracowałem bardzo intensywnie, byłem w próbach, dużo grałem. Czasami musiałem rezygnować z innych aktywności. To były moje wybory, nikt mnie do niczego nie zmuszał. Zdarzały się trudne momenty. Tuż przed premierą *Króla Leara*, po porannych próbach wsiałem w samochód i jechałem do Wrocławia, grałem spektakl i wracałem. Pięćset sześćdziesiąt kilometrów dziennie. Nie odczuwałem frustracji. To nie była niczyja wina – tak się zbiegły terminy...

Zastanawiałeś się nad tym, żeby przez chwilę nie pracować jako etatowy aktor?

Tak, zastanawiałem się nad tym i myślę, że to prędzej czy później nastąpi. Obserwując poczynania polityków wobec teatru, uważam, że większość z nas będzie niedługo do tego zmuszona. Nie jestem wielkim fanem modelu teatru repertuarowego, ale jest on bardzo wygodny, daje poczucie bezpieczeństwa – na przykład w postaci stałej pensji. Doświadczyłem w jego obrębie ogromnej wolności. Fakt, że w ramach niektórych instytucji można pracować laboratoryjnie, jest unikatową wartością w skali europejskiej. Wypracowany w Polsce system stwarzał warunki do naprawy twórczej pracy. Ale widocznie będziemy musieli pomyśleć o innych rozwiązaniach.

Bycie wolnym strzelcem nie jest łatwe. To się wiąże z życiem w rozjazdach. Dodatkowym obowiązkiem staje się zgrywanie wszystkich terminów.

Wielu aktorów mówi, że świetnie się im pracuje w progresywnych teatrach instytucjonalnych, ale jeśli chodzi o kwestie zarobków, to mają poczucie, że są one nadal bardzo niewyrównane. Jak oceniasz te kwestie?

Bywa bardzo różnie. Dużo grałem. Mam jedenaście tytułów w repertuarze, w miesiącu przynajmniej dziesięć spektakli. Podstawa jest, faktycznie, często skandaliczna. Teatr narodowy jest najlepiej dotowanym teatrem w Polsce. Pamiętam jednak opowieści kolegów, którzy rozpoczynając pracę w innych teatrach, byli pytani przez dyrektorów, czy mogą przez pierwsze pół roku liczyć na wsparcie rodziny, bo z pensji nie będą w stanie nawet wynająć mieszkania. Na początku dostają część etatu, czyli powiedzmy tysiąc dwieście złotych. Nie

sądzę jednak, żeby w innych sektorach było łatwiej. Czy jesteś prawnikiem, czy masz niepłatne staże na medycynie.

Czy zarabiałeś, grając w spektaklach, które zrealizowałeś poza teatrem instytucjonalnym: *Mauzerze* czy *Hymnie do nocy w Gardzienicach*?

Mauzera graliśmy po premierze i potem w kilku setach raz do roku, więc nie można tutaj mówić o zarabianiu, choć zawsze otrzymywaliśmy wynagrodzenie. To często bywają symboliczne zarobki – jak w przypadku *Hymnu do nocy* zrealizowanego w Gardzienicach... Mogłem takie rzeczy robić, ponieważ miałem stabilizację finansową dzięki pracy w instytucji. Cenię sobie też, że w teatrze nie muszę zajmować się organizacją i koordynacją. Pracując w Stambule, uświadomiłem sobie, jak trudno jest coś robić, nie mając pieniędzy i kogoś, kto weźmie odpowiedzialność za organizację. Kolega zajmujący się kwestiami finansowymi, zamiast koncentrować się na pracy twórczej, myśli o tym, że jesteśmy tysiąc euro na minusie. Musi wyjść wcześniej z próby, bo ma spotkanie z hurtownikiem wędlin, który użyczy nam ciężarówki do przewiezienia sprzętu. Takie sytuacje są zarzewiem konfliktów...

Czy praca w Stambule była bardziej kolektywna niż zwyczajna praca w teatrze?

Oczywiście, pracowaliśmy kolektywnie, ale mieliśmy liderów, którzy podejmowali decyzje. Bardziej zespołowej pracy doświadczyłem w instytucji. W Starym Teatrze udało nam się wypracować zgraną, rozumiejącą się grupę ludzi, którzy byli w stanie wycofać swoje ambicje na rzecz tematu. To było świetne miejsce do tworzenia, do życia. Spędzaliśmy w teatrze cały dzień, a było i tak, że tam spaliśmy, bo nie było sensu wracać do domu. W szkole też tak pracowaliśmy. Byliśmy w stanie zrobić scenę, zagrać ją przed kolegami, wysłuchać wszystkich uwag, wyciągnąć z tego wspólny wniosek, kierując się wspólnym celem, tematem, który chcemy przeprowadzić, efektem, który chcemy uzyskać. Nie potrzebowaliśmy reżysera.

W świetle tego, co mówisz, twoje przejście do Nowego Teatru w Warszawie jest chyba trudnym doświadczeniem...

Odejście z zespołu Starego Teatru to najdotkliwsza konsekwencja tej sytuacji. Ale wierzę też, że w moim wieku dobrze jest być w ruchu. Ktoś powiedział, że życie kolektywu trwa siedem lat. Potem przychodzi zmęczenie. Ale, oczywiście, jest mi żal. Ostatnie dwa lata były okresem ogromnej swobody twórczej, nikt chyba nie czuł się oceniany czy odrzucony za to, co proponuje. Taką atmosferę współpracy buduje się przez lata.

Kiedy i dlaczego podjąłeś ostateczną decyzję o odejściu ze Starego Teatru?

Nie chcę wdawać się w szczegóły, bo jest to dosyć osobiste.

Rozumiem, że najpierw miałeś zapewnioną posadę w Nowym Teatrze?

Nie, te dwie sytuacje się przenikały. Rezygnując z pracy w Starym Teatrze, nie miałem jeszcze jasnej sytuacji w Nowym. Pod koniec sezonu dostałem jednak dużo propozycji.

Co brałeś pod uwagę przy wyborze miejsca?

Rozwój i moje samopoczucie w danym miejscu. Współpracowałem już z zespołem Nowego Teatru, robiąc dublurę za Piotrkę Polaka we *Francuzach* Krzysztofa Warlikowskiego w Paryżu. Czułem wtedy, że moja dość specyficzna wyobraźnia, sposób postrzegania rzeczywistości i teatru są tam akceptowane. Przyszedłem przygotowany do zrobienia dublury, znałem tekst i miałem jakąś wizję pracy kolegi. Warlikowski oczekiwał ode mnie czegoś zupełnie innego. Udało nam się zrobić nową rolę. Mieliśmy jedną próbę w Warszawie, a potem dopiero w Paryżu. Pracowaliśmy jednak po każdym spektaklu. Krzysztof stawiał mi zadania, mówił, jak mam rozwijać rolę. To było bardzo miłe. Spodziewałem się raczej takiego potraktowania: „Dobra! Spoko! Nie bruździ nam w spektaklu. Jedziemy dalej!”. Nie. Tu zawsze było drażnienie, żeby zrobić coś lepiej.

Mówiłeś, że dostałeś kilka propozycji. To pewnie nie jest standardowa sytuacja dla aktora. Jak postrzegasz swoją pozycję w środowisku teatralnym?

Nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Myślałem o potencjale realizowanych przez nas spektakli. Miałem nawet poczucie pewnego rodzaju dobrowolnego poświęcenia dla Starego Teatru. Bycie tam wymagało ode mnie rezygnacji z wielu propozycji, na przykład zagranicznych.

Często bywasz obracany w rolach kobiecych lub androginicznych... Nie masz poczucia zamknięcia w takim „emploi”?

Tak, gram jeszcze role księży, też „w kieckach”. To wynika z mojej fizyczności. Nigdy nie miałem ochoty się przeciwko temu zbuntować. Te postaci są bardzo zróżnicowane. Czy to naprawdę ma takie znaczenie, czy używam na scenie form męskich, czy żeńskich? Wróżka w *Kopciuszku* na pytanie: „Czy jesteś mężczyzną, czy kobietą?”, odpowiada: „A to ma jakieś znaczenie w tym momencie?”. Zgadza się z tą konkluzją. Ale jasne, żartowaliśmy sobie trochę na temat moich kobiecych ról.

Czytasz recenzje teatralne?

Nie, już nie. Po co? Szanuję całą dyskusję wokół tego, co zrobiłem, ale ja już wszystko od siebie powiedziałem w spektaklu.

Żeby zobaczyć, jak to się przeniosło na widownię...

Czuję to w trakcie spektaklu, ta wymiana odbywa się na bieżąco. Za każdym razem jest inna. Tylko po *Weselu* widzowie zawsze wstają. Na początku czytałem recenzje, bo byłem ciekaw, jak się pisze o mnie i o teatrze w ogóle. Nadal docierają do mnie informacje o dobrych i złych opiniach, ale to przestało mieć dla mnie znaczenie. Bogomołow

kiedyś powiedział zdanie, które zapamiętam na zawsze: „Spektakl nie samolot, nie zawsze musi polecieć”. Staram się robić to, co robię, najszczerzej, jak potrafię. Gdy nie myślisz o sobie w spektaklu, tylko o temacie, to, jak wypadłeś, nie ma znaczenia.

Ale czytając recenzje można chyba sprawdzić, na ile temat został zrozumiały.

Tak, ale na ten temat odbywa się często szersza dyskusja, niezależna od recenzji. Brakuje mi krytyki teatralnej podobnej do tekstów Jana Kotta. Nie polegającej na opisie postaci czy tego, co się zdarzyło w przedstawieniu, ale rozprawy na temat spektaklu jako intelektualnej wypowiedzi. Jeśli pojawiają się podobne teksty, czytam je. Pamiętam świetną recenzję *Króla Leara*. Mówiła o rzeczach, których Klata nam nie tłumaczył, ale jestem pewny, że umieścił je w spektaklu świadomie, bo wspominał o nich kilka razy w trakcie prób, jakby mimochodem. Czytam jednak recenzje spektakli, które widziałem i o których mam własne zdanie – żeby wiedzieć, jak wygląda dyskusja.

Masz jakieś teatralne marzenia? Z kim chciałbyś w przyszłości pracować?

Z Romeo Castelluccim! Pracę z reżyserem rozumiem jako zaproszenie do tworzonego przez niego świata. W dziwnej rzeczywistości scenicznej Castelluciego zdecydowanie chciałbym się znaleźć. On mówi, że nie pracuje z aktorem, a z jego ciałem; że słowo jest ciałem myśli, dlatego pracuje z nim jak z przedmiotem. To bardzo ciekawe podejście. Uwielbiam też twórczość Philippe’a Quesne’a, ale nie powiedziałbym, że muszę u niego zagrać. Dobrze byłoby też współpracować z Krystianem Lupą.

¹ Wywiad powstał w czasie dwóch spotkań: pierwsze, w maju 2017 roku, zostało przygotowane w ramach zajęć *Analiza przedstawienia teatralnego* na II roku Wiedzy o Teatrze UJ i miało charakter otwarty. Druga część rozmowy odbyła się jesienią 2017 roku i została przygotowana oraz przeprowadzona przez wymienione osoby.

² Marcin Kościelniak brał udział w otwartej rozmowie. Ponieważ jego dyskusja z Bielenią wprowadza do rozmowy osobny wątek, postanowiliśmy w tym miejscu spersonalizować zapis.