„RÓBCIE!"

Rozmowa Uli Kijak
z Anną Ilczuk
i Michałem Opalińskim

Zmienił się sposób, w jaki aktorzy i aktorki biorą udział w powstawaniu nie tylko swojej roli, ale sytuacji, sceny, całego spektaklu. Najłatwiej pewnie wytłumaczyć to na przykładzie tekstu, który często powstaje z improwizacji aktorskiej, ale nie tylko o tekst chodzi. Czujecie się autorami spektakli, w których bierzecie udział?

Michał Opaliński: Tak, czuję się współautorem. Nie jes tem autorem, bo w jakiś sposób oddaję tę rolę reżyserowi albo reżyserce, ponieważ to reżyser, reżyserka przynosi ze sobą...

Anna Ilczuk: Świat.

M.O.: ...pewną ideę, i pewien pomysł. Ja jestem zaproszony do tego świata, do współudziału w tworzeniu pewnej wypowiedzi. W tym kontekście od lat czuję się współautorem. Najświeższy nasz wspólny przykład to spektakl, który w poprzednim sezonie udało się nam stworzyć po traumatycznych historiach z obroną Teatru [Polskiego we Wrocławiu], czyli *Fuck... Sceny buntu*[1]. Bazował on wyłącznie na naszym prywatnym, osobistym, indywidualnym doświadczeniu i przeżyciu. Marcin Liber przyniósł temat buntu jako otwarcie pewnej dyskusji w teatrze i używa mnie jako autora, jako osobę, która ma przedstawić to sobą. Ja przynoszę swoje farby, czyli doświadczenie buntu, konkretnego protestu, traumy. Efektem są nasze bardzo szczere indywidualne wypowiedzi. Jeżeli ktoś by powiedział, że jestem odtwórcą w tym spektaklu, to bym wszedł w piekielną polemikę z tą osobą. Takich przykładów jest mnóstwo, nawet sprzed lat. *Sen nocy letniej*[2] Moniki Pęcikiewicz – tam w scenach rzemieślników wszystko wyszło z improwizacji. Nie używaliśmy tekstu Szekspira, jesteśmy autorami danego fragmentu od tekstu po sytuacje.

A.I.: Współcześni reżyserzy bardzo rzadko reżyserują sytuacje.

M.O.: Praca z Krystianem Lupą jest też tego ewidentnym przykładem.

A.I.: Warto tutaj zacytować oświadczenie Krystiana, kiedy Cezary Morawski chciał zrobić zastępstwa za nas i za Martę

---

1 *Fuck... Sceny buntu*, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, premiera 25.03.2017.

2 *Sen nocy letniej*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 19.03.2010.

Ula Kijak

Anna Ilczuk

Michał Opaliński

Ziębę w *Wycince*[3] tuż po tym, jak nas zwolnił. Krystian bardzo celnie opowiada, na czym polega rola aktora w spektaklu i dlaczego tych zastępstw nie może zrobić: „jest to odmowa dokonania rzeczy nie tylko amoralnej: są to role autorskie wygenerowane w większej mierze w improwizacjach, w których powstawały teksty bardzo osobiste. Ale co ważniejsze: jest to odmowa dokonania rzeczy niewykonalnej: wyrzucona przez Morawskiego trójka aktorów bierze udział w 85 procent nagrań filmowych *Wycinki*, których powtórzenie, a w przypadku improwizacji nagranie na nowo (oczywiście z koniecznością improwizacyjnego generowania nowych tekstów) wymagałoby co najmniej miesiąca pracy i nakładu ogromnych kosztów"[4].

Jak wygląda takie współautorstwo i współtworzenie?

A.I.: Wyobraźmy sobie taką sytuację: zaczynamy próby z reżyserem. On opowiada o swoim pomyśle, o tym, o czym ma być ten spektakl, rozdaje role, bądź też nie rozdaje...

M.O.: Często bardzo długo nie rozdaje ról.

A.I.: Zdarzają się też takie wypadki, kiedy role same się kształtują w trakcie pracy i postaci się wyłaniają z improwizacji albo z indywidualnych rozmów. Przypuśćmy jednak, że jesteśmy w tej szczęśliwej sytuacji, że mamy rozdane role, wiemy, kto co gra, nawet mamy teksty, co się też przecież rzadko zdarza. Zazwyczaj teksty rodzą się w trakcie pracy – nawet jeśli są to fragmenty danego dramatu, to są one wybierane wspólnie przez reżysera, dramaturga, ale też aktorzy mają na to ogromny wpływ. Przypuśćmy jednak, że mamy już tę rolę i mamy już ten tekst, i dochodzi do tak zwanej pierwszej próby sytuacyjnej danej sceny. Reżyser, który nie zadaje pytania: „Jak sobie to wyobrażacie?" albo „Co teraz? Jak to robimy?"... Z takimi reżyserami pracowałam w życiu dwa razy, to są dwa nazwiska.

Chcesz je podać?

A.I.: Nie. Reszta zadaje te pytania albo po prostu mówi: „Róbcie!". I aktorzy robią, a reżyser siedzi i mówi: „Tak. Nie. Beznadzieja. Dobre. Inaczej". Oczywiście w zależności od charakteru i kunsztu reżysera te uwagi, które ja tu podaję hasłowo, są ubierane w większą ilość słów. On w ten sposób opowiada świat i szukamy go wspólnie. Natomiast hasło: „Róbcie!", jest stałym elementem pracy. W związku z tym wyobrażenie, że aktor wykonuje rolę, którą mu zadał reżyser, i klepie teksty, które mu ktoś napisał – to wyobrażenie jest po prostu nieprawdą.

M.O.: Spotykaliśmy się przecież i z reżyserami, którzy nie trudzą

---

3 *Wycinka Holzfällen*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 23.10.2014.

4 *Oświadczenie Krystiana Lupy*, Teatr.pl, 24.03.2017, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/239083.html (8.09.2017).

się pytaniem o to, co to znaczy, że to ja gram tę sytuację. Taki reżyser ma wymyślone pewne klocki i nas, aktorów, w te klocki wmontowuje i nie potrzebuje mojego udziału w tym procesie. Są tacy reżyserzy. Ja bym tego wszystkiego nie wkładał do jednego worka – teatr jest różnorodny. W naszym kraju zawsze był różnorodny i będzie. Uważam, że przez to jest też interesujący. Mogę mówić o tym, jakiego teatru ja poszukuję, w jakim teatrze siebie widzę i siebie znajduję, i co mnie w nim interesuje. Myśmy mieli z Anią to szczęście, że już w trakcie szkoły, bo przecież wspólnie byliśmy bardzo czynnymi członkami grupy Ad Spectatores...

A.I.: Czuję się jej współzałożycielką.

M.O.: Właśnie. Już w szkole mieliśmy takie doświadczenia, że to my tworzymy, to my szukamy języka, szukamy jakiejś nowej formy wypowiedzi. Zawsze interesował mnie teatr, który stawia przede mną wyzwania. Podam taki przykład – zaraz po szkole znaleźliśmy się z Anią w Teatrze Polskim we Wrocławiu, co było przecież spełnionym marzeniem, wspaniale w takim teatrze wylądować, Krystian Lupa tam pracował, Paweł Miśkiewicz, teatr z wielkimi tradycjami. I znaleźliśmy się w tym teatrze pod dyrekcją Bogdana Toszy, powiedziałbym – dość nieciekawą, aczkolwiek on nas przyjął do teatru i zatrudnił. Pamiętam, że po pół roku powiedziałem do Anki: „Ania, jak to ma tak wyglądać, to ja to mam gdzieś, bo mnie to nudzi". I więcej czasu spędzaliśmy w Ad Spectatores w piwnicy, tworząc nasze szalone spektakle, niż w Polskim. Polski traktowaliśmy troszeczkę jak zakład pracy. Na szczęście to się odmieniło i mieliśmy wspaniałe dziesięć lat, spotkania z twórcami, którzy kojarzą się z teatrem niewygodnym, poszukującym, teatrem progresywnym, teatrem, który zadaje pytania, który jest teatrem humanizmu, pogłębiania wiedzy o nas, o człowieku. Nigdy mnie nie interesowały łatwe drogi w teatrze, zawsze wolę pójść pod prąd, zadawać pytania. I szczególnie po tym roku poczułem bardzo mocno, po tej traumatycznej historii z Teatrem Polskim we Wrocławiu, że nie jestem aktorem na usługach, od wykonywania zadań. Raczej bym się nazwał w tej chwili performerem. Takim człowiekiem, który jest zapraszany po to, żeby wniósł swój świat. Każdy z nas, każdy aktor, ma swój świat. Choć nie wszyscy chcą się nim dzielić, to też jest jasne.

Aniu, powiedziałaś o tym, że reżyser/ka mówi: „Róbcie!", albo zadaje pytanie: „Jak to sobie wyobrażacie?". Znam wielu aktorów, dla których taka sytuacja oznacza, że jest on/a nieprzygotowany/a, nie wie, czego chce, wykorzystuje zespół...

A.I.: Wydaje mi się, że to jest też kwestia pewnej zmiany pokoleniowej. Ty mówisz „znam wielu takich aktorów", a ja nie znam takich aktorów. Pamiętam, kiedy przyszłam do Teatru Polskiego, wtedy faktycznie tak mówili koledzy ze starszego pokolenia, większość z nich już nie żyje. Natomiast w tej chwili nie spotykam się z takimi sytuacjami.

Nie chodzi mi o tak zwane tradycyjne myślenie o teatrze, tylko o reżyserów/rki, którzy rzeczywiście wykorzystują sytuację, a w związku z tym ich wkład twórczy w spektakl jest bardzo ograniczony.

A.I.: Nie da się wrzucić wszystkich do jednego worka. Może zdarzają się tacy, którzy wykorzystują, ale są też tacy reżyserzy, którzy pracują w bardzo oryginalny sposób, na przykład Krzysztof Garbaczewski. Gram w spektaklu *Chłopi*[5] i robiłam ten spektakl w nowym zespole, który wcześniej nie pracował z Krzysztofem, wydaje mi się, że też nie pracował z reżyserem tego typu. Ale myślę, że oni nie mieli takich myśli, że Krzysztof jest nieprzygotowany, tylko raczej że on jest po prostu dziwny, że to dziwny sposób pracy. On jest bardzo przygotowany, tylko na swój dziwny sposób. Przynosi szereg różnych inspiracji, bardzo długo poszukuje w różnych obszarach, ma jakieś wyobrażenie pewnego kierunku, pewnego świata, który mu się w trakcie prób krystalizuje w zderzeniu z aktorem. I mimo że bardzo długo na próbach pojawia się określenie „nie mamy nic", to jednocześnie on prowokuje aktora do budowania jakiegoś świata w głowie. I nagle, w trakcie ostatniego tygodnia, okazuje się, że ten świat się tworzy. Myślę, że gdybyśmy naprawdę nie mieli nic, to ten świat by się nie stworzył, a już na pewno nie tak konsekwentny. I wydaje mi się, że takich osób, które wykorzystują aktora, które naprawdę nic nie wnoszą, są nieprzygotowane – tych osób jest bardzo mało, bo bez pewnego rodzaju

---

[5] *Chłopi*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera 13.05.2017.

konsekwentnej myśli na starcie, bez konsekwentnego dążenia, spektakle się nie udają.

M.O.: Trudne jest dyskutowanie o drogach aktorskich, o drodze w ogóle: czy to drodze teatru, czy drodze aktora, czy drodze reżysera. Ich jest po prostu tak dużo jak nas. Gdybyś te pytania zadała innym osobom, prawdopodobnie usłyszałabyś inne odpowiedzi. Są koledzy i koleżanki w tym zawodzie, którzy zupełnie nie chcieliby iść taką drogą jak moja czy Ani. W ogóle ich to nie interesuje. I to nie jest złe, bo robimy też różne rzeczy.

Z tego, co mówicie, wynika, że pracując nad różnymi spektaklami, domagacie się swojego współudziału w budowaniu tych wypowiedzi.

M.O.: Absolutnie tak. To jest naturalny odruch. Ale nie jest tak, że wchodzę na pierwszą próbę i mówię od razu: „A ja chcę to i to, i ja będę to robić tak i tak".

A.I.: W stosunku do kolegów, którzy czasami są właśnie tacy zacietrzewieni „a ja, a ja", czasem mam ochotę anegdotycznie powiedzieć: „To weź sobie ten tytuł i sam własny spektakl zrób". To też nie o to chodzi. Ja po prostu nie za bardzo jestem w stanie sobie wyobrazić, jak miałaby wyglądać taka praca bez mojego udziału. Mam taką wizję z podręcznika historii teatru tej nadmarionety Craiga... I co? Wchodzę i jestem takim awatarem? Jakimś robotem kierowanym przez kogoś? I ktoś mi podaje melodię, jak to nazywamy prześmiewczo – „interpretonację" danych zdań?

M.O.: A nie pamiętasz, jak były nam melodie podawane?

A.I.: Zaraz do tego nawiążę. I ktoś mówi: „teraz usiądź, tu się spójrz, podnieś prawą rękę, lewą"...

M.O.: Taka kukła! Przestajesz oddychać.

A.I.: Jesteś taką lalką w teatrze lalek, tylko żywą. I w jaki sposób to potem ma być – może nie prawdziwe, bo „prawdziwe" to jest też bardzo złudne słowo w teatrze – ale w jaki sposób ma to być wiarygodne dla widza? Mam być takim wideo, czy jakimś recorderem, na którym przewija się melodie danych kwestii i w ten sposób prowadzę dialog, kompletnie bez moich przemyśleń, bez mojego wewnętrznego zaangażowania w dany temat czy w daną kwestię? Nie potrafię sobie wyobrazić takiej sytuacji, takiego aktorstwa. Michał powiedział: „A nie pamiętasz?", bo wspomnieliśmy o szkole. Przez pewien czas uczyłam we wrocławskiej szkole teatralnej i tam dziś się wiele zmienia, nawet wśród profesorów starszej daty, którzy uczyli też nas. Ponieważ teatr się zmienia, to oni spotykają się z innym teatrem, z innymi reżyserami. Nauczanie aktorstwa już nie polega na tym, że profesor poddaje tony, pokazuje daną sytuację, a student ma to wykonać. Oczekuje się inwencji od studenta, uczy się myślenia. I zarzut „student nie myśli" jest bardzo ważkim zarzutem. „On nie ma inwencji, on nie proponuje". Wydaje mi się, że teraz aktor, który biernie czeka, a nie proponuje, nie miałby szans na rynku pracy.

M.O.: Nie proponuje, czyli nie wnosi swojej osobowości. Aktorzy to są osobowości. Na tym też polega niezwykłość dobrych zespołów. To jest przecież zbiór osobowości, które mogą być sobie nawzajem zaprzeczeniem. Są wielobarwni. Jeżeli nie masz potrzeby narzucić swojego koloru, to jakim jesteś twórcą czy autorem? Dzisiaj, jako świadomy i już dojrzały człowiek, nie zgadzam się z wieloma rzeczami, które usłyszałem przez lata w szkole. Na przykład takie zarzuty: „on ma miękkie ruchy", „on nie zagra Hamleta, on jest nie wiadomo do czego" – co to znaczy? „Masz za wysoki głos". Właśnie masz ten głos, który stwarza ciebie i świadomie go wykorzystujesz. Muszę tu wspomnieć o Krzesisławie Dubiel, bo od niej usłyszałem na trzecim roku najważniejszą rzecz, jaką student powinien usłyszeć w szkole: „Michał, jesteś taki, jaki jesteś, wyglądasz tak, jak wyglądasz, i to jest twój największy atut". To jest bardzo proste. Usłyszysz coś takiego i dostajesz skrzydeł. Jak sobie wyobrażam pracę z kimś, kto mnie pozbawia oddechu, mówi: „trzymaj rękę tak, usiądź tak, załóż nogę na nogę i spójrz w lewo" – to przecież jest jakiś gwałt.

A.I.: My teraz rozmawiamy bardzo szczegółowo, ale nie chodzi o to, że my jesteśmy aktorami, których się da wyreżyserować. Oczywiście często reżyser daje uwagi: „on inaczej siedzi" albo „poszukaj czegoś innego w ciele". Natomiast to jest fragment tej pracy, to jest kwestia techniczna, a nie podstawowa.

Teatr się zmienia, aktorstwo się zmienia – myślę, że i reżyseria się zmienia.

A.I.: Wróćmy jeszcze do tej sytuacji teoretycznej, że spotykasz reżysera, który by właśnie w ten sposób postępował, poddawał ci tony, mówił, jak się ruszać. Czyli gospodarowałby instrumentem, który masz, czyli twoim ciałem. Może nawet zagospodarować twoje emocje, mówiąc: „Tu jesteś zły, tu krzyczysz, tu płaczesz". Ale brakuje wtedy tego elementu, którego istnienie zawsze przeczuwałam, ale upewniłam się co do niego podczas mojej pierwszej pracy z Krystianem Lupą przy *Poczekalni*[6] – to jest element osobistego zaangażowania. Kiedy ty osobiście, jako człowiek, jesteś zaangażowany w temat spektaklu, to możesz oczywiście grać postać, która broni zupełnie innych racji, na przykład nazistę, ale to, że opowiadasz tę historię, ma dla ciebie znaczenie, w jakiś osobisty sposób ciebie dotyka i porusza – to właśnie moim zdaniem decyduje o tym, że jesteś artystą. Sam zestaw ciała, nawet emocji, nawet procesu myślowego bez elementu tego osobistego zaangażowania jest dla mnie po prostu pusty. Jeśli główną motywacją aktora jest jego ambicja aktorska i pokazanie wszystkim, jakim on jest świetnym aktorem, to ta historia na mnie, na moją wrażliwość, nie działa. Wszystko jedno, czy to jest teatr ruchu, czy słowa, niezależnie od formy – ona na mnie nie działa.

M.O.: To jest właśnie kwestia twojej drogi i podejścia. I to jest też dobry przykład – grasz kogoś, kto jest w totalnej opozycji do ciebie, z kim się nie zgadzasz, ani z postępowaniem, ani z ideologią – z niczym. I ja to zrobię, jestem aktorem, tak jak Ania powiedziała, to nie jest tak, że nas nie można wyreżyserować...

A.I.: ...albo że gramy tylko i wyłącznie siebie.

M.O.: Nie powiem: „Przepraszam bardzo, nie zagram takiej osoby". Wykonujesz całą pracę w sobie, która cię wręcz wykręca od środka.

A.I.: Też cię zmienia.

M.O.: Zmienia cię czasem też fizycznie, czujesz to.

A.I.: Ale też cię zmienia jako człowieka.

M.O.: I wykonujesz całą pracę, pełną sprzeczności, zadawania sobie pytań w trakcie – żeby powiedzieć coś więcej, żeby obronić tę postać albo właśnie ją skompromitować. Ale robię to przez siebie, przez swoje doświadczenie, przez swoją wyobraźnię i przez to, kim jestem, przede wszystkim przez moją wrażliwość. Interesuje mnie znalezienie takich dróżek odchodzących od tego, co dostrzegasz w pierwszym widzeniu, takich odnóg, które nie są oczywistością. I to jest dla mnie interesujące. I to sprawia, że biorę w tym udział. Wychodzę o 14.00 z sali prób, ale dalej we mnie coś pączkuje, coś się w głowie mieli. To się dzieje wszędzie, pod prysznicem, w toalecie, kiedy czytam książkę, nawet taką nie na temat, coś mi się uruchamia, coś mi się łączy.

W powszechnym rozumieniu aktorzy nie odpowiadają za repertuar teatru, w którym grają, to nie oni wybrali tekst, nie oni są odpowiedzialni za przekaz danego spektaklu. Co sprawiło, że zrodziła się w Was tak silna odpowiedzialność i identyfikacja z Teatrem Polskim we Wrocławiu?

M.O.: Myślę, że nie bez kozery Michał Zadara wybrał to miejsce, ten teatr i ten zespół, aby zrealizować czteroletni projekt *Dziady*[7] w całości bez skrótów. Właśnie ten zespół... Ja nie umiem jeszcze o tym mówić.

A.I.: Jest ci przykro.

M.O.: Tak.

A.I.: Mi też.

M.O.: To jest... to był niesamowity zespół ludzki, nie aktorski – ludzki. I mam wrażenie, że tylko w tym teatrze mógł się zrealizować taki projekt. Więc na pytanie, co się w nas wydarzyło, że my identyfikujemy się z tym teatrem, jak z domem, podaję to jako przykład – to nie był przypadek. Michał Zadara pracował już wcześniej w tym teatrze i poznał ten zespół. I tak to się odbywało z wieloma artystami, którzy się pojawiali w tym teatrze. Z różnymi, skrajnymi artystami. Przecież w tym teatrze pracował Jan Klata koło Krzysztofa Garbaczewskiego, Moniki Strzępki, Pawła Demirskiego, Agnieszki Olsten, Krystiana Lupy, Pawła Miśkiewicza, Michała Borczucha, Barbary Wysockiej, Moniki Pęcikiewicz – bardzo różnorodny skład artystów. To był teatr, który miał szeroką gamę barw i linii. Ten teatr miał *Dziady* w całości – przecież ta bardziej „prawa" strona o poglądach kon-

---

6 *Poczekalnia.0*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 8.09.2011.

7 *Dziady*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera całości 20.02.2016.

serwatywnych powinna klaskać rękami i nogami, że coś takiego w ogóle funkcjonuje! Teatr Polski to był taki gar bardzo dobrej, wieloskładnikowej zupy, bardzo pożywnej.

Co powoduje w aktorach ten rodzaj zaangażowania? Co zbudowało Wasze poczucie identyfikacji z tym repertuarem i odpowiedzialność za to, co to był za teatr i co on dawał widzom?

A.I.: To jest wbrew pozorom bardzo proste pytanie – poziom artystyczny. Po prostu mieliśmy szansę współpracować nie tylko ze świetnymi reżyserami, ale też oni przyprowadzali często całe artystyczne teamy – kompozytorów, scenografów, choreografów, dramaturgów...

M.O.: Art wideo.

A.I.: ...kostiumografów – artystów, którzy są niesamowicie ciekawi, wrażliwi, mają głębokie przemyślenia, bardzo różne punkty widzenia, różne sposoby postrzegania świata i rzeczywistości. Ale jest jeden element wspólny – oni mają ochotę szczerze opowiadać o świecie, mają potrzebę szczerej wypowiedzi, która jest wypowiedzią artystyczną, a nie komercyjną, służącą tylko i wyłącznie zarobieniu pieniędzy.

M.O.: Krzysztof Mieszkowski wprowadził pewną ideę teatru, która wiązała się z doborem artystów. Dzięki temu my, zespół, byliśmy w wiecznej gotowości. Dodam jeszcze kontekst bardzo osobisty – podkreślam to cały czas – ja pochodzę z tego miasta i pochodzę z tego teatru. To był mój pierwszy teatr od razu po szkole, byliśmy tam czternaście lat. Ja to miasto kocham – teraz jestem na nie obrażony i mam dużo emocji negatywnych, bo ono mnie wypluło, ale ja to miejsce kocham. Mam tam dom, mam tam rodziców.

A.I.: Tak jak ja.

M.O.: Dlatego o tym mówię, bo oboje mamy bardzo podobną sytuację. Znamy tam każdy skwer. To nie jest tak, że myślałem, że będę do końca życia we Wrocławiu i nosa z niego nie wyściubię, bo wyściubiałem nieraz. Trzeba to robić, chociażby dla własnej kondycji, żeby nie przestać być aktywnym i czujnym.

Czy to miało wpływ na to, jak przebiegał protest, jakie podejmowaliście i podejmujecie decyzje i działania w obronie Teatru Polskiego we Wrocławiu?

A.I.: Akurat kwestia protestu jest prostsza – myślę, że gdyby nie widzowie, ten protest by nie trwał tyle. A on dalej trwa – za chwilę mamy kolejną debatę, na którą zostaliśmy zaproszeni przez przedstawicieli Stowarzyszenia Widzów Teatrów Publicznych, które zaczęło się od naszej wrocławskiej publiczności. Publiczność identyfikuje teatr z aktorami, bo ich widzi na scenie. A jeśli chodzi o naszą identyfikację... trudno jest na to odpowiedzieć jednoznacznie – można albo bardzo skomplikowanie, albo bardzo prosto. My się czuliśmy zespołem, rodziną – i wydaje mi się, że określenie rodzina jest tu lepsze niż przyjaciele, dlatego że jest nas strasznie dużo. To nie była grupa wzajemnej adoracji, która spędzała ze sobą wakacje, święta. Nie – u nas każdy prowadził normalne życie, jak w każdym zespole teatralnym były różne napięcia, rywalizacja, czasami wzajemne niechęci, ale myślę, że wszyscy zdawaliśmy sobie sprawę z jednego – to, że jesteśmy razem, stanowi ogromną, dodaną wartość, razem mamy większą wartość artystyczną niż osobno. I mówię to „razem" przecież nie tylko o aktorach, ale też o osobach z działu literackiego, z działu graficznego...

M.O.: ...z marketingu, z promocji...

A.I.: Na wszystkich polach mieliśmy poczucie, że tworzymy zgrany zespół osób, które potrafią pracować naprawdę na najwyższym poziomie, czasami pod presją, czasami bez pieniędzy albo za bardzo małe pieniądze.

M.O.: To, co mnie wzrusza najmocniej w tym zespole, to są takie osoby, jak Andrzej Wilk albo Edwin Petrykat. Andrzej Wilk, który był internowany w czasie stanu wojennego, który na ostatniej debacie we Wrocławiu podczas Nowych Horyzontów powiedział, że on jest dalej w proteście dla nas, „dla tych młodych ludzi".

A.I.: I że jest szczęśliwy, że go to spotkało. Że przekonał się, że ludzie chcą dalej walczyć o to, co uznają za ważne.

M.O.: Myśmy bronili idei, bronimy idei – bronimy wolności w sztuce. A robimy to dlatego, że bardzo silnie czujemy, że ona jest zagrożona i możemy się spodziewać, że dojdziemy do takiego momentu, kiedy teatr będzie

realizować wyłącznie propagandowe historie. Ja wierzę, że będę mógł jeszcze długo realizować siebie w teatrze w Polsce. Wierzę w to. Natomiast jeżeli coś by jednak złamało moją wiarę i spowodowało, że przyjdą takie czasy, że będziemy mieć wszędzie propagandę (a to jest przecież możliwe), to wtedy kończę swoje marzenie o drodze aktora.

A.I.: Jeśli miałabym być ze sobą szczera i ktoś by mi zaproponował granie w spektaklu o tym, że uchodźcy roznoszą pasożyty, to nie wzięłabym w nim udziału. Wolałabym myć kible w Anglii.

Uprzedziłaś moje pytanie. Chciałam zapytać, co by się musiało zdarzyć, żebyście odmówili grania w danym spektaklu – tematycznie, estetycznie, metodycznie.

A.I.: Jeśli chodzi o estetykę, to nigdy nie wiadomo, czy forma, z którą przychodzi dany reżyser, się sprawdzi, czy nie, czy to się uda, czy nie. Wielokrotnie myślałam sobie „to będzie katastrofa", a okazywało się, że jest wielki sukces. A czasami jest po prostu klapa. Tego się nie przewidzi i już mam tyle doświadczenia, że to wiem. Dlatego do każdego projektu wchodzę z takim samym zaangażowaniem. Natomiast tematycznie, gdyby ktoś mi zaproponował taki propagandowy spektakl z tezą, to myślę, że znalazłabym inną pracę.

M.O.: Wolałbym zbierać arbuzy w Grecji.

Lepiej nie tworzyć, niż tworzyć wbrew sobie?

M.O.: Lepiej.

Czy są jakieś granice wolności aktorskiej w sztuce? Czy powinny być? Czy jesteście ograniczani w Waszej wolności?

A.I.: Oczywiście, że jesteśmy ograniczani w naszej wolności. Jesteśmy aktorami. To nie jest tak, że wychodzimy na scenę i możemy robić wszystko, co nam się podoba.

M.O.: Możemy zaproponować.

A.I.: Możemy proponować, możemy też, jeśli mamy robić coś, co nam się nie podoba, starać się mieć na to jakiś wpływ. Ale wydaje mi się, że sytuacja aktorek i aktorów jest troszkę inna. Bardzo często kobiety są pokazywane w dosyć stereotypowy sposób, może coraz mniej, ale jednak wciąż tak jest. Mało jest cudownych, głębokich ról kobiecych. Walczę o to, w większości przypadków mi się udaje, ale czasami nie. Więc ta wolność jest na pewno ograniczana przez ramy projektu czy ramy spektaklu.

Negocjujesz te granice?

A.I.: Tak, ale są też ramy postaci. Wcielam się w różne postaci i one też zniewalają w myśleniu mnie jako człowieka. A jeżeli chodzi o inne ramy, to są przecież ogólnoludzkie granice wolności w sztuce. Kwestia podstawowa – nie robić komuś krzywdy. Nie rozumiem performansu, w którym zabija się psa, w którym się robi krzywdę drugiemu człowiekowi, w którym się wykorzystuje albo ośmiesza ludzi postronnych. To się wiąże z wrażliwością i odpowiedzialnością twórców. Miałam szczęście, że pracowałam z takimi osobami, które nie wykorzystywały.

A przecież wykorzystać czy zmanipulować można też wątki literackie, historyczne, dokumenty, z których się w spektaklu korzysta... Dlatego wspomniałam wcześniej o tych pasożytach. To jest dla mnie etyczna granica, której po prostu nie można przekroczyć. Nie mam nic przeciwko temu, że ktoś o innych poglądach politycznych robi spektakl albo że ktoś ma potrzebę robienia spektakli przedstawiających inny punkt widzenia. Chodzi tylko o to, żeby jednak ciągle zadawać pytania i dyskutować o sprawach, które są ważne.

M.O.: To jest w postulatach Kultury Niepodległej: „Kultura polska jest taka, jacy są Polacy: prawicowa i lewicowa, konserwatywna i awangardowa, patriotyczna i kosmopolityczna, chrześcijańska i świecka". I wszystkie te strony mają prawo do funkcjonowania w przestrzeni teatru. Z jednej strony nie ma granic wolności w sztuce – nie można artyście ograniczyć jego potrzeby wypowiedzenia się w taki, a nie inny sposób, bo robiąc to, dokonujesz na nim gwałtu. Ale jeżeli on niebezpiecznie przekracza etyczne zasady, to to przestaje dla mnie być sztuką, a zaczyna wchodzić na poziom manipulacji albo prowokacji. Nie możesz robić krzywdy stworzeniu – to jest dosyć proste.

Czyli pewnych rzeczy nie zgodzilibyście się zrobić?

A.I.: Myślę, że tych rzeczy, których byśmy nie zrobili, jest bardzo dużo, ja na przykład nie zjadłabym jajka, bo wymiotuję po jajkach. Aktor ma też pewne ograniczenia nie tylko psychiczne, ale często fizyczne czy

fizjologiczne. Albo po prostu zdroworozsądkowe. A reżyserzy potrafią być szaleni i stawiać cię w sytuacjach szalenie niebezpiecznych, które grożą utratą zdrowia bądź życia. I czasami się ryzykuje, a czasami się mówi „nie".

M.O.: Ania by nie zjadła jajka, ja obecnie (choć nie umiem odpowiedzieć na to do końca) nie zjadłbym surowego mięsa.

A.I.: Ja wiem – nie zjadłabym.

M.O.: A ja nie wiem, jak daleko by się to posunęło – w zależności od sytuacji i zaangażowania w dany temat. To jest właśnie suwak granicy. Ona jest przesuwalna, ale do pewnego momentu może się przesunąć, a dalej już nie może.

Czy to dotyczy też metod pracy? Czy w jakiś sposób nie zgodzilibyście się pracować?

A.I.: Jestem osobą dość wytrzymałą psychicznie i fizycznie, potrafię pracować dużo, ciężko, w różnych warunkach. Natomiast mam alergię na wszystkie parapsychologiczne manipulacje reżyserskie. Nie lubię tego, bo to świadczy o braku szacunku wobec drugiego człowieka. I nawet nie o to chodzi, że ja nie jestem w tym momencie w żaden sposób traktowana jako partner, ale też osobiście mam do tego wstręt. Nie spotkałam się z tym w mojej pracy i mam nadzieję, że się nie spotkam. Słyszałam natomiast o takich historiach i bardzo bym nie chciała się znaleźć w sytuacji, w której ktoś w sposób chałupniczo-psychologiczny manipuluje mną jako człowiekiem, żeby osiągnąć swój artystyczny cel. Wiadomo, że reżyser zawsze w pewnym sensie dokonuje jakiejś „manipulacji": jego sposób dawania uwag, prowadzenia scen, rozmowy, chwalenia, krytykowania aktora – wiadomo, że to jest robione z premedytacją, ale uważam, że to też powinno mieć swoje granice. To jest bardzo trudne, ponieważ jest płynne i zależne od tego, kto ma jaką wytrzymałość, ile może znieść. Mam na myśli na przykład nastawianie niektórych osób w zespole przeciwko sobie, poprzez kontakty prywatne, rozmowy, tworzenie sytuacji konfliktowych, podburzanie po to, żeby mieć większe napięcie na scenie. Moim zdaniem to świadczy o amatorszczyźnie danego reżysera, a nie o jego wyrafinowaniu.

M.O.: Nie wyobrażam sobie, że nie zgodzę się na jakąś metodę pracy. Z założenia na starcie zgadzam się na każdą, natomiast to się bardzo naturalnie odbywa – albo się spotykasz, albo się nie spotykasz. Metod jest wiele, dróg jest wiele i w każdą wchodzę. Natomiast czy dojdzie tam do spotkania między nami – to jest zupełnie inne pytanie. I zdarzyło się parę razy, że nie doszło – i żeśmy się już więcej nie spotkali albo nie chcieli spotkać. I to jest też naturalne.