



Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej; fot. Bartek Sowa

sprawa do załatwienia

↓

z Agnieszka Kwietniewską rozmawia Monika Kwaśniewska

**Zaraz po szkole teatralnej we Wrocławiu pracowa-
łaś przez kilka lat w Teatrze im. Stefana Żeromskiego
w Kielcach. Czy mogłabyś opowiedzieć, jakie to było
doświadczenie? Kielce, podobnie jak Wałbrzych, to nie
metropolia...**

W krakowskich i warszawskich teatrach mnie nie przyjęto, zresztą, do Warszawy nawet się nie starałam dostać, od razu stwierdziłam, że to za wysokie progi. Jak mnie nie przyjęto we Wrocławiu, mieście, w którym skończyłam szkołę, to nie miałam po co się porywać na stolicę. Popęniłam też błąd skupiając się na pracy magisterskiej, zamiast na rozsyłaniu CV i szukaniu pracy.

Jaki był temat Twojej pracy magisterskiej?

Pisałam o dramacie Antoniego Czechowa w teatrze Jerzego Jarockiego. Dowiedziałam się przy tej okazji bardzo ciekawych rzeczy, ale dzisiaj myślę, że mogłam zająć się tym później. Gdy skończyłam pisać, miejsca w teatrach były już zajęte. Przed Kielcami byłam jeszcze w Koszalinie – robiłam tam zastępstwo i też tam miałam propozycję etatu. Ale złożyło się tak, że przyjęto mnie również do Kielc i wybrałam właśnie to miasto. A jak tam było? Nie było źle, raczej bardzo schematycznie, nie poszukiwano nowych dróg. Ale na różruch dla młodego aktora to było dobre miejsce. Przyjeżdżali tam też ciekawi ludzie – Bartek Wyszomirski czy Linas Marijus Zaikauskas, który był dyrektorem teatru w Radomiu i zrobił z nami *Ożenek*. Bardzo dobrze wspominam tę pracę. Zaikauskas przypomniał mi, że na scenie trzeba myśleć. Zrobił w Kielcach również *Lawinę*. Nie grałam w tym spektaklu, ale bardzo mi się podobał na próbach. Potem jednak przyszedł dyrektor teatru i trochę go „zwarł”. W Kielcach przeszkadzało mi też to, że dyrektor bardzo ingerował w spektakle. Zespół był bardzo zdolny.

A czemu zdecydowałaś się odejść z tego teatru, mimo że dostałaś tytułową rolę w *Iwonie, księżniczce Burgunda*, którą zagrałaś już gościnnie?

Wydaje mi się, że aktor powinien zmieniać miejsca. Jak się zasiędzi w jednym zespole, to zaczyna wpadać w sztampę. Chciałam coś zmienić, a po drugie – chciałam zaatakować Warszawę, co mi się nie udało. Dzisiaj, z perspektywy czasu, myślę, że było mi potrzebne zarówno doświadczenie pracy w Kielcach, jak i to trzyletnie bezrobocie. To wszystko dało mi odwagę poszukiwania wartościowych rzeczy.

A jak trafiłaś do Wałbrzycha?

Miałam w planie nigdy nie wracać na prowincję, bo uważałam, że nie ma po co. Jednak Bydgoszcz i Wałbrzych zaczęły wtedy realizować fajne spektakle i projekty, więc stwierdziłam, że na taką prowincję warto trafić. W Bydgoszczy się nie udało, a w Wałbrzychu Piotr Kruszczyński mnie przyjął.

Przyszłaś do zespołu na pograniczu dyrekcji Piotra Kruszczyńskiego i Sebastiana Majewskiego. Początek Twojej pracy zbiegł się z początkiem nowej ery tutejszego teatru. Czy to był trudny okres? Czy czuliście ciężenie legendy poprzedniego dyrektora – na przykład ze strony widzów?

Zaczął tu wtedy pracę sporo nowych ludzi i ja osobiście nie miałam lęku, że wchodzę w legendarny zespół. Chyba nikt nie miał takiego strachu. To jest fenomenalne, że w tym teatrze każdy przychodzi coś zrobić – ze swoim bagażem, ze swoją propozycją. Raczej cieszyłam się, że znalazłam swoje miejsce.

Ważno mówi się o specyfice pracy w tym mieście i w tym teatrze.

W Wałbrzychu jest, faktycznie, specyficzny rodzaj pracy i pewnie odmienny od pracy w każdym innym mieście. W Kielcach tak nie było. Przyjeżdżają tu ludzie, którzy chcą coś zrobić, którzy mają coś do powiedzenia i chcą poszukiwać czegoś nowego, nie boją się ryzyka. Być może różnica wynika też z tego, że zespołowi kieleckiemu nie dano takiej szansy. Z drugiej strony, tamtejsi aktorzy mieli lepiej sprecyzowane plany, wiedzieli, do czego zmierzają, nie poszukiwali. To nie ma brzmień pejoratywnie. Oni po prostu wiedzieli, jak teatr wygląda, jak go trzeba robić – i tak go robili. A tu przychodzą ludzie, którzy nie mają takiej pewności. Dla mnie teatr może wyglądać bardzo różnie.

Czy dzięki specyfice tego miejsca mniej rzeczy Was rozprasa, spędzacie ze sobą więcej czasu?

Myślę, że praca żadnego aktora nie trwa tylko w czasie prób. Tu mamy szansę wspólnie dyskutować i rozmawiać o spektaklach, rolach, tematach. W Kielcach też mieszkaliśmy blisko siebie, ale tam było dużo aktorów, którzy mieli już własne rodziny, mieszkaliśmy trochę rozproszeni po mieście, nie w Domu Aktora. W związku z tym po próbach ludzie się rozchodzili, mieli swoje sprawy do załatwienia. Tu jest dużo młodych aktorów. Chcę jednak zaprotestować wobec opinii, że pracujemy w ten sposób, bo w Wałbrzychu nie ma nic innego do roboty. Przecież to miejsce zawsze takie było – dwadzieścia i czterdzieści lat temu – a jednak ten teatr funkcjonował inaczej, chciano go zamknąć. Myślę więc, że to jest raczej kwestia ludzi, a nie miejsca. Gdy przychodzę po próbie do swojego pokoiku w Domu Aktora i nadal myślę nad rolą, to po prostu muszę wyjść i porozmawiać z tymi ludźmi. Wtedy też często przychodzą różne nowe pomysły, które się sprawdza albo natychmiast, albo na próbie. Specyfika pracy w wałbrzyskim teatrze polega również na tym, że wymaga się tu zarówno od widza, jak i od nas szerszej wiedzy. Nie wystarczy interesować się teatrem, wiedzieć jak zrobić rolę. Tu trzeba szukać inspiracji w malarstwie, balecie, performansie, filozofii, starać się pojmować rzeczywistość transcendentalnie. Musisz wiedzieć, do czego odnoszą się artystyczne skojarzenia. To wymaga „gimnastyki” i dyskusji.

Pierwsze sezony dyrekcji były nastawione na odkrywanie tożsamości Wałbrzycha, na odkrywanie jego legend i mitów. Były to projekty dość efemeryczne. Czy dla Ciebie to też był proces odkrywania tego miasta i aklimatyzacji właśnie poprzez teatr?

Trafiłam na samą końcówkę tego okresu, więc więcej myślałam o tym, co robię na scenie niż o związkach z tym miejscem. Osobiście chyba nie przepadam za takimi zamkniętymi tematami. Grałam w *Peregrynacjach Czarnej Izy Wałbrzyskiej* i miałam wrażenie, że to jest zbyt ciasny temat. Chociaż w takich, pozornie silnie sprecyzowanych, projektach często można pójść dalej. Bo, z drugiej strony, *Diamenty to węgiel*, który wziął się do roboty też są lokalnym zjawiskiem, ale w tematyce dotyczącej szerszej społeczności, nie tylko wałbrzyskiej.

Jak zareagowałaś na pomysł sezonu „Znamy, znamy”? Nie przerażała Cię perspektywa grania w *Czterech pancernych* czy w *Łysku z pokładu Idy*?

Nie brałam udziału w powstawaniu tego projektu. Natomiast wiedziałam już, w jakim jestem miejscu: jak tu się robi teatr, jacy tu ludzie przyjeżdżają i wiedziałam, że to nie będzie robienie tego, co jest zapisane w serialu czy w książce. Pomysł mi się spodobał, wiedziałam, że jest dobrze przemyślany i byłam spokojna o jego realizację. Nasze początkowe doświadczenie z *Czterema pancernymi* było jednak trochę ciężkie. Sebastian zrezygnował z pierwszego reżysera, który miał zrobić ten spektakl. Z dzisiejszej perspektywy myślę, że to mogła być kalka, zabawa w *Czterech pancernych*. To, co z tym tematem zrobili Monika Strzępka i Paweł Demirski, to jest mistrzostwo świata. Zresztą *Zemsta* też bardzo mi się podobała. Weronika Szczawińska podeszła do tematu skojarzeniowo i niebanalnie. Ważne jest chyba to, że ten projekt „Znamy, znamy” dobrze się zaczął. To już ustawiło następnych ludzi, którzy przyjeżdżali tu robić spektakle, że to nie jest takie poste, że trzeba coś wymyślić. Uważam więc, że ten projekt się udał, nadal się udaje.

W Subiektywnym przeglądzie aktorów Jacek Sieradzki napisał dowcipny tekścik na temat granych przez Ciebie ról – Gustlika przerobionego na czarną kobietę, bo twórcy uznali, że Ślązakowi warto z automatu dopisać resztę możliwych wykluczeń, misia-przytulankę i Krystynę Jandę – twierdząc jednocześnie, że i tak nie masz najgorzej w porównaniu z kolegą, który gra tytułową rolę w *Łysku z pokładu Idy*. Na dodatek tekst wydaje się cytatem z Twojej wypowiedzi. Jak zareagowałaś na taki komentarz?

Gdy moja przyjaciółka przeczytała ten tekst, stwierdziła, że gdyby nie znała tej laski, pomyślałaby, że jest fajna i ma zdrowy dystans do siebie. Nie mogła uwierzyć, że to nie są moje słowa. Koledzy z teatru też sądzili, że to zapis mojej wypowiedzi. Reasumując, gdy czytałam ten tekścik, uśmiechałam się pod nosem i myślałam, że faktycznie, mogłabym coś takiego powiedzieć. Bo tak przecież jest – gramy tu Łyska, Gustlika, Misia Przytulasa... Myślę jednak, że osoby, które nie widziały spektaklu, muszą się z tego śmiać. Ale kiedy mam świadomość, jakie są te role Gustlika, Łyska czy Szarika, to jestem z nich dumna.

Grane przez Ciebie w tym teatrze role – zwłaszcza w spektaklach Strzępki i Demirskiego – są trudne do określenia, często zresztą grasz po kilka postaci w jednym spektaklu. Zastanawiam się, na czym buduje się takie role, z czego je konstruuje, czym spaja?

Na ten temat mogę opowiedzieć śmieszny anegdotkę. Na stacji benzynowej stała grupa chłopaków, na mój widok jeden z nich krzyknął: „Ja Cię znam, ja Cię znam! Ty grałaś Rambo w teatrze!”, bo w pewnym sensie grałam. Postać grana w *Niech żyje wojna!!!* niesie w sobie liczne tematy: wojna w Wietnamie, racja mniejszości narodowych... Na końcu zresztą Gustlik jest dziewczyną, której przeszkadza pomnik pamięci. Jak buduje się takie role? Chyba głównie tematami. To nie jest postaciowanie, lecz sprawa do załatwienia. Nie myślałam ani przez moment, że jestem Gustlikiem, myślałam o tym, że jestem facetem, który ma coś załatwić. To jest też kwestia tego, że teksty powstają na bieżąco, więc dostają je kawałkami. Nie muszę sobie wyobrażać od razu całości. Dostają, na przykład, jeden monolog czy raczej wypowiedź, jak to ostatnio określa Strzępka, i skupiam się na tym jednym wycinku. Szczercze mówiąc, nie wiem, jak to się później łączy w całość. Głównym łącznikiem są chyba te sprawy do załatwienia i to, że wiesz, w czym bierzesz udział, wiesz, o czym mówi całość, znasz ogólny zamysł. To przypomina pracę przy filmie, kiedy kręcisz najpierw ostatnią, a potem pierwszą scenę, a na końcu wszystko porządkuje montaż.

Może stąd wrażenie pewnej schizofreniczności tworzonych przez Ciebie postaci. Często dokonujesz nagłych przeskoków między dystansem a tak zwanym „wczuwaniem się w rolę”. Czasami dzieje się tak w obrębie jednej wypowiedzi, na przykład w scenie z *Niech żyje wojna!!!*, w której z przejściem, absolutnie bez ironii opowiadasz o wojnie, a jednocześnie z pozostałymi aktorkami komentujesz konwencjonalność stosowanych przez Ciebie środków aktorskich.

Nie nazwałabym tego schizofrenią. Może kontekst wywołuje takie wrażenie. Ta scena jest zarówno o aktorach, jak i o tym, co się dzieje na wojnie. Pokazuję w niej, że wojna to nie tylko „Bóg, Honor i Ojczyzna”, ale też gwałty i mordy. Wychodzą do tej sceny, chcę powiedzieć, jak jest na wojnie. Opowiadam o tym jednak w Domu Aktora, w którym dwie aktorki wybijają mnie z intencji. Dlatego wracam do tematu wojny, a jednocześnie kontekst pokazuje, jak można grać opowiadanie o niej. Takie wrażenie wywołuję w widzu, ja natomiast przeskakuję z tematu na temat na serio, bez dystansu: raz jestem w Domu

Aktora, a raz na wojnie. Myślę, że w tym jest dużo z ekspresji i emocjonalności, mechanizmu działania dziecka. Dziecko płacze, bo coś mu się zabrało, ale jak mu pokażesz lizak, to nagle koncentruje się tylko na nim, by za chwilę znów się rozplakać. Dorośli tak na ogół nie reagują. Chociaż, jak się zastanowię, to przychodzi mi do głowy sytuacja, kiedy umiera ci ktoś bliski, zanosisz się łzami w miejscu publicznym, ale jak podejdzie do Ciebie, na przykład, konduktor i poprosi o bilet, to automatycznie się uspokajasz, wchodzisz w inną rolę. W życiu robi się to nieświadomie, na scenie masz trzecie oko, które steruje, kontroluje, w którym momencie zmieniasz sytuację, emocję – to, jak myślę, daje poczucie dystansu. Rolę Misia w *Był sobie Andrzej...* budowałam również odnosząc się do emocjonalności dziecka, tyle, że w inny sposób.

Chyba ważną rolę w tworzeniu tych postaci spełnia również kostium – na przykład w *Niech żyje wojna!!!* jest on czynnikiem spajającym.

Tak, to jestem cały czas ja w tym samym kostiumie. Ale w ostatniej scenie zmywam farbę z twarzy, co również ma znaczenie. To jest jakaś dekonstrukcja mitu – obmywam się z tych wszystkich mitów i mówię, że mi to nie pasuje, nie chcę tego pomnika, nie chcę być Gustlikiem, nie chcę być Rambo, nie chcę być ikoną. Nie umiem tego dobrze wyrazić. Zresztą to jest moja myśl. Strzępka mi powiedziała, że bym do tej sceny zmyła charakteryzację, a ja sobie to wytłumaczyłam w ten sposób.

Często się tak dzieje, że sama dobudowujesz sobie znaczenia do tego, co każe Ci robić Strzępka?

Generalnie po pierwszych próbach wiemy, w czym bierzemy udział. Nie wiem, czy Strzępka wychodzi z założenia, że powinniśmy to wiedzieć, więc ona nie musi nic tłumaczyć. Z drugiej strony, może nam jest głupio przyznać się, że nie do końca rozumiemy, o co chodzi, więc sobie coś dobudowujemy. Nauczyłam się jednak prosić o wytłumaczenie, nie wstydzę się tego, że ona mi powie: „Boże, Ty idiotko!” (oczywiście zawsze mówi to z przyjaźnią). Jednak najczęściej jest tak, że jeśli wiesz, o co chodzi w całym spektaklu, to do pojedynczych działań jesteś w stanie sobie dobudować coś samodzielnie. Strzępka to odczytuje i wie, że się zrozumieliśmy. To porozumienie zachodzi poza słowami. Na przykład z monologiem: „Wiecie, co to jest blues...” było tak, że powiedziałam go raz na korytarzu, nie myślałam wtedy o niczym, po prostu się wygłupiałam, a Strzępka stwierdziła, że o coś takiego właśnie jej chodzi. Złapałam formę przekaz. Wiadomo było, o czym mówię, więc nie trzeba było tego rozbiierać na czynniki pierwsze.

Skoro tekst, jak mówiłaś, powstaje na bieżąco, to czy zdarzyło Ci się, czy to w pracy z Demirskim, czy przy Jamesie Bondzie: - *Świnie nie widzą gwiazd* z Jolą Janiczak, że koniecznie chciałaś coś zmienić w tekście lub że tekst powstawał z rozmów z Tobą?

Tak było w przypadku monologu pośmiertnego Jezbet w *Jamesie Bondzie*. Rozmawialiśmy o roli i o tym, jak ja rozumiem tekst Joli. Ona ucieszyła się moimi interpretacjami i postanowiła to jeszcze dopowiedzieć.

A u Demirskiego?

U niego na tekst raczej nie ma się wpływu.

Pracując, nie macie miejsca na improwizację?

W spektaklach Strzępki jest tyle tekstu i tyle tekstu wypada, że nie mam poczucia, że jest coś niedopowiedzianego, że można by coś jesz-

cze dodać. Zwykle jest tyle materiału, że trzeba z połowy zrezygnować. Jeśli zaś chodzi o improwizację, to spotkałam się z takimi opiniami, że praca z Demirskim i Strzępką musi być strasznie nudna, bo nie dość, że masz napisany tekst, to jeszcze musisz powiedzieć go w określony sposób. Trzeba rozkładać akcenty, tak jak Monika sobie tego życzy, to dla niej bardzo ważne. Jednak jak się posłucha kolegów na próbach, to można się przekonać, że sposób rozłożenia akcentów faktycznie zmienia wydźwięk zdania. Kilka razy zdarzyło się jednak tak, że w trakcie pracy już dobrze rozumiałam sensy swojej roli, więc sama stawiałam akcenty i nawet kiedy postawiłam akcent gdzie indziej niż chciała Monika, to ona była w stanie się ze mną zgodzić. To były wyjątki, ale one dowodzą, że Monika nie jest głucha na nasze sugestie i nie odbiera nam prawa do myślenia. Poza tym bardzo ważna jest konstrukcja samego tekstu. Paweł pisze poezję – to tekst rytmiczny. Monika tego rytmu pilnuje, bo jak zmienisz akcent, to łamię się fraza i sens całości. To jest baza. Ale to, co potem zrobię z tym tekstem, co sobie wymyślę – to jest moje, tu mam duże pole do improwizacji. Na premierze *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* Monika zrobiła mi tak zwany „zielony spektakl”, czyli pozwoliła mi improwizować, żartować, wygłupiać się. Wtedy zobaczyłam, ile tam jest możliwości improwizacji. To nie jest hermetyczny, zamknięty tekst, który musisz powtórzyć tak jak Monika chce. Możesz szaleć do woli, a jesteś zapięty w bezpieczną ramę skonstruowanego tekstu, tematu i barwy wypowiedzi, jakiej chce reżyser: czy to ma być, na przykład, agresja czy lament.

Ważna jest też silna osobowość Moniki. Kiedy coś zaproponuję i ona się na to zgodzi, to jestem pewna, że jest to jest faktycznie dobre. Są reżyserzy, którzy wiedzą, o co im chodzi, ale nie dają pewności, że Twoje poszukiwania idą w dobrą stronę.

Czyli praca ze Strzępką i Demirskim mniej polega na dyskusjach, a bardziej na próbowaniu na scenie tych wszystkich kwestii formalnych?

Dyskusje odbywają się po godzinach i dotyczą tematu i spektaklu, rozmawiamy o tym, co się dzieje na świecie, co się ostatnio wydarzyło, o czym ostatnio czytaliśmy. To się również przekłada na to, co robimy na scenie i jak można czytać konteksty.

Czy praca z Jołą Janiczak i Wiktorem Rubinem nad spektaklem *James Bond: – Świnie nie widzą gwiazd* była inna od tego, co robisz ze Strzępką i Demirskim?

Tak, głównie ze względu na to, że nie zaczynałam od tekstu, od jego rytmiki i intonacji. Chociaż Jola i Wiktor też pilnowali kolejności słów, bo ten tekst jest również bardzo poetycki i nawet lekka zmiana modyfikuje sensy. ABC znaczy coś innego niż ACB, tam słowo środkowe może dotyczyć zarówno początku, jak i końca wypowiedzi. Dlatego warto pilnować tego tekstu takim, jakim jest. W tej pracy jednak nie musiałam od razu załatwiać jakiejś sprawy. Mogłam w sobie pogrzebać, poszukać, może tym tekstem przerzucić jeszcze coś innego, coś swojego, może sprawdzić samą siebie, dotknąć, poczuć, czy boli. To jest podstawowa różnica: u Strzępki załatwiam konkretną sprawę, a tu mogę tej sprawy poszukać. Pobabrać się.

W *Jamesie Bondzie: – Świnie nie widzą gwiazd* grasz dwie role – Jezbet i dziewczynkę z sierocińca Haszima – ale mam wrażenie, że to dwie odrębne postaci, które wiążą jedynie pewne skojarzenia.

Tak, to są dwie odrębne role. Jest między nimi łącznik, ale nie po to, bym go grała. Nie trzeba ich łączyć. Może być w trakcie prób,

ale potem z niego zrezygnowaliśmy. Na pierwszych próbach było tak, że Haszim miał koło Jezbet położyć lalkę i ja pomyślałam, że to dziecko powinno mieć tę samą lalkę. Potem z tego zrezygnowaliśmy. Ale ta lalka nie miała być kontynuacją roli, lecz raczej znakiem, że postać tego dziecka też może kiedyś skończyć tak, jak Jezbet.

Zresztą to dziecko jest wykorzystywane przez Haszima do celów politycznych, tak jak Jezbet.

To dziecko też jest swego rodzaju agentem. Kimś, kto załatwia cudze sprawy.

Teraz przychodzi mi do głowy, że ta dziewczynka na rozkaz Haszima znęcająca się nad Bondem, wręcz molestująca go seksualnie, jest jednak z Jezbet związana. Staje się jej mścicielką, albo – wykrzywionym, groteskowym odbiciem...

Ciekawie to odczytujesz. Na pewno łączy je los czy funkcja. Dżaja ma jakby przewagę nad Bondem, to ona się nad nim znęca. Pozostaje jednak ofiarą Haszima czy w ogóle systemu. Jest w pułapce podobnie jak Jezbet. Można by przyjąć, że Jezbet odrodziła się w tym dziecku, ale zdaje się, że popełnia te same błędy. Nawet jeśli mści się na Bondzie, to jednak się nie wyzwala, nie szuka własnego języka, lecz znów przyjmuje męski świat i jego normy. Daje sobą manipulować. Jezbet i Dżaja noszą podobne rany. Może Dżaja będzie kiedyś „ściągać z siebie” trupy jak Jezbet „kochanków”. W tym sensie na pewno jest wykrzywionym odbiciem Jezbet. I tak, to jakby ten sam duch.

Miałam wrażenie, że Jezbet jest jedną z najbardziej ambiwalentnych i złożonych postaci w tym spektaklu. Trudno mi ją nazwać, określić jej intencje – zwłaszcza w zestawieniu scen kongresu ze scenami z Bondem. To postać zbudowana na wewnętrznych sprzecznościach, kontrastach, niejasnościach. Zastanawiam się, jak Ty się do niej odnosisz?

Sceny między Jezbet a Bondem na początku wyglądały zupełnie inaczej, były w dużej mierze improwizowane. I jako osobna sekwencja były w porządku, ale potem w konstrukcji całości straciły się wyrazu. Musieliśmy wymyślić coś nowego. Najpierw zaczęliśmy rozmawiać, o czym jest ta scena i Jola wtedy podsunęła pomysł, żeby Jezbet w czasie stosunku z Bondem cały czas ściągała majtki. To był genialny pomysł, od razu go zaakceptowałam. Bardzo sformalizowaliśmy tę scenę, z improwizacji ewoluowała w stronę dość mocnej formy. Na samym początku to był rodzaj teatru, w którym aktor, a nawet postać, mierzy się ze swoimi emocjami, nie wchodzi w nie, ale ich dotyka, sprawdza. Mimo że potem musiałam tę postać sformalizować, to wszystko, co wypracowaliśmy w tamtej fazie, zostało w spektaklu i unosi się ponad nami. Ja teraz wychodzę – jestem bardzo formalna i zdystansowana, ale wiem, że to wszystko, co próbowałam, tworzy pewną aurę wokół mnie. Mechanicznie ściągam majtki, a to, co sobie wypracowałam, nadaje tej czynności jakiś metafizyczny wymiar. Może właśnie dlatego powstaje wrażenie ambiwalencji i tajemnicy. To ściągnięcie majtek można nazwać ściągnięciem wszystkich facetów, z którymi była Jezbet, ale dla mnie to jest zbyt proste. W tym geście jest wszystko: jej świadomość bliskości śmierci, to, że seks z Bondem, być może, przedłuży jej życie, a może ona właśnie popełnia samobójstwo? Czy to jest akt odwagi, czy lęku? Nie wiem.

Ta scena mówi też, oczywiście, o roli kobiety w naszym świecie. Chciałam, żeby Jezbet miała ogromne obcasy – tak duże, by chodziła pokracznie. To, że kobietę wsadza się w takie buty i żąda się, aby wyglądała pięknie, jest wynaturzeniem dążącym do sprostania czemuś,

co mężczyzna określił jako piękne. W ten sposób deformuje się i kręgosłup, i stopy. Miałam pomysł, aby te buty miały obcas większy niż cała reszta. Potem same buty okazały się niepotrzebne, bo cały sens zawisł w powietrzu, nie trzeba tego pokazywać. Została tylko pewna pokraczność tej postaci.

Ale grając Jezbet, również nie mam linearnego przebiegu postaci. Nie mogę powiedzieć, że jej działania są sprzeczne w sobie. W niej cały czas jest stłumiona niezgoda na bycie ofiarą, która nagle znajduje możliwość ujęcia. Najpierw na polu politycznym, na kongresie ONZ, czy – jak roboczo nazwaliśmy tę scenę – na wieży Babel, kiedy przedstawiciele różnych narodów wypowiadają swoje racje jednocześnie, nie słuchając się wzajemnie, potem w zbliżeniu z Bondem, kiedy przeczuwa swoją śmierć. Te emocjonalnie ekstremalne sytuacje otwierają jej korytarzyk, którym wydostają się jej, może nawet nienazwane, a dopiero przeczuwane, emocje.

Czy zgadzasz się z feministycznym przekazem tego spektaklu?

Tak, bo mam w sobie jakąś złość na ten podział damsko-męski. Nie jestem ortodoksyjną feministką, nie obwiniam facetów, ale boli mnie, że kobieta przez trzy tysiące lat musiała przyjmować taką rolę. To jest problem, którym jest się obarczonym od dziecka. W tym spektaklu jest możliwość wyrażenia swojego bólu i buntu jednocześnie, dzięki temu, że Jola jest bardzo wrażliwa na kwestie pozycji, roli, języka kobiet – i właśnie w tym kontekście zderzyła się z Jamesem Bondem.

Spektakle Strzępki i Demirskiego również niosą ze sobą bardzo silny przekaz ideologiczny i polityczny. Czy czujesz odpowiedzialność za to, co mówią? Czy zawsze musisz się zgadzać z ich przekazem, by móc grać?

Nie muszę się zgadzać ze wszystkimi treściami spektaklu. Mnie wystarczy, że ktoś ma taki pogląd i chce go wyrazić. Jestem nośnikiem tego poglądu. Wiem też, że to nie jest pogląd jednej osoby, tylko to jest jakaś sprawa do załatwienia. Jest więc sens o tym mówić i ja chętnie się w to zaangażuję. Warto przedstawić w dyskusji argumenty, z którymi się nie zgadzasz. Stosuję coś takiego w życiu: mówię coś nie dlatego, że tak myślę, ale po to, by usłyszeć odpowiedź, by potwierdzić swoje myślenie lub poprosić o wytłumaczenie mi tego, czego do końca nie wiem. Generalnie z tematami poruszonymi przez Strzępkę i Demirskiego zgadzam się, uważam, że warto o nich mówić. Może w niuansach się roz mijamy, ale sens i sprawa są dla mnie tak samo ważne, jak dla nich.

A zdarzało Ci się, że miałas do powiedzenia jakąś konkretną kwestię i zupełnie się z nią nie zgadzałaś?

Nie przypominam sobie czegoś takiego. Wiem, że koleżanka ma tekst, który mnie byłoby trudno powiedzieć ze sceny. Inaczej myślę o Katyniu czy o Powstaniu Warszawskim, czy katastrofie smoleńskiej. Widzę w nich śmierć ludzi i tragedię ich rodzin, a nie sprawę polityczną.

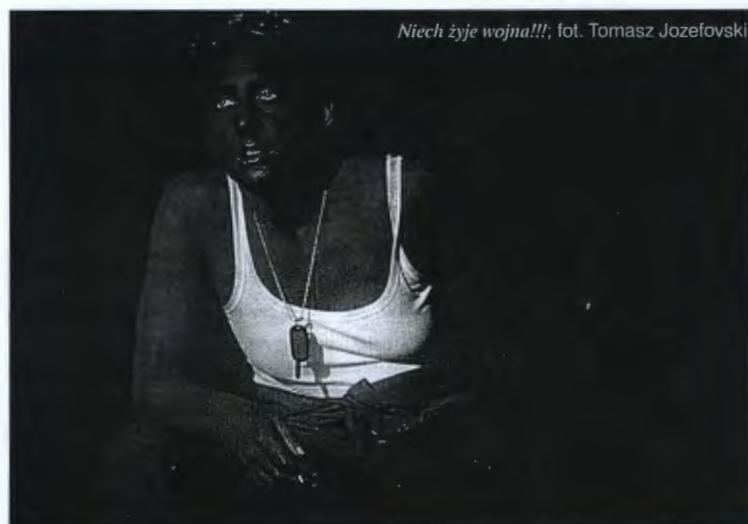
Nie przeszkadza Ci obsceniczność i obrzydliwość spektakli Strzępki?

Każdy ma swoje granice. Mnie wymioty na scenie nie przeszkadzają. Dla mnie teatr, zwłaszcza taki, który mówi o sprawach społecznych, jest też obrazem człowieka, a człowiek pierdzi, poci się, wymiotuje i bywa nagi. Więc nie mam z tym problemu. Tak samo jak z tym, że będą brzydko wyglądać na scenie. Mogę być spocona i śmierdząca – trudno. Właściwie to nie ja, tylko postać. Z drugiej strony, to jest wspaniałe, że mogę publicznie zwymiotować, czy się spocić i nie mu-

szyć się tego wstydzić. Poza tym, myślę, że z perspektywy widza też by mi to nie przeszkadzało. Skoro w kinie nikomu to nie przeszkadza, to dlaczego miałoby komuś przeszkadzać w teatrze?

Czy te spektakle odpowiadają temu, co sama chciałabyś robić w teatrze?

Świetnie jest brać udział w czymś, co ma wymiar społeczny. Grałiśmy kiedyś *Diamenty...* dla ludzi z Miejskiego Ośrodka Pomocy Społecznej i podczas spektaklu poczułam, jak oni się cieszą, że jest ktoś, kto o tym mówi. To banalne, ale dzięki temu nie są sami. Tak samo w innych spektaklach: jest grupa ludzi, która się cieszy, że ktoś mówi w ich imieniu. Lubię jednak i taki teatr, który jest mniej zaangażowany społecznie. Tworząc filozoficzny czy metafizyczny teatr, nie załatwiam społecznych czy politycznych spraw, raczej poszukujesz egzystencjalnie, transcendentnie, wchodzisz w głąb, poza doczesne jestestwo. To jest trochę taka zabawa, choć prowadzona całkiem na serio – zabawa ze sobą samym. Podobnie, jeśli chodzi o poszukiwania nowych form przekazu teatralnego czy w ogóle sztuki. Taki teatr też mnie pociąga.



Niech żyje wojna!!!, fot. Tomasz Jozefowski

Chciałam właśnie zapytać o kontakt aktorów z widzami. W spektaklach Strzępki jesteście chyba bardziej niż zwykle wystawieni na widzów, atakujecie i prowokujecie ich. Nie boisz się tego? Czy oczekujesz od nich jakiejś reakcji?

Nie przeszkadza mi to i nie czuję strachu. Męczące i stresujące jest tylko to, kiedy w *Był sobie Andrzej...* nie mogę sobie poradzić z wyciągnięciem widza na scenę. W tym miejscu spektaklu jestem tak rozgrzana, nakręcona, jestem tak już zanurzona w materię spektaklu, że mogę zrobić niemal wszystko. Niczego się nie boję, niczego się nie wstydzę. Raz zdarzyło mi się wyciągnąć Monikę Strzępkę na scenę – to była masakra. Strzępka siadła na fotelu, zaczęła mi docinać, ja jej coś półśłówkiem zripostowałam, ale nie umiałam już wrócić do tekstu, bo byłam całkowicie spanikowana.

Byłam na spektaklu, w czasie którego próbowałaś wyciągnąć na scenę Macieja Nowaka. Wprowadzenie na scenę widza dobrane rozpoznawalnego ma inny wymiar niż zapraszanie kogoś anonimowego...

To nie są moje pomysły. A szkoda. Monika przychodzi do mnie przed spektaklem i mówi, że kogoś zauważyła przed wejściem i żeby go wyciągnąć. Wciągnięcie jej na scenę wymyśliłam sobie sama i,

proszę, co z tego wyszło. Zresztą to nie miał być gest prowokacyjny. W sytuacji z Nowakiem przerażiłami się dopiero, kiedy Waldek Dyla powiedział ze sceny, żeby dać mu spokój, bo się nie zmieści na krześle. To było dla mnie dość wstydliwe.

Po tym, jak wyciągnęłam na scenę Strzępkę, wy- myśliła, abym mówiła monolog o Lidze Dzentelmenów, właśnie do tego wyciągniętego na scenę widza: To dla mnie przykre, że mówię do nieznanego człowieka. Ty brudasku, to ty jesteś tym sprzedawcą, który nie należy do Ligi Dzentelmenów”.

Rola Misia Przytulasa jest w ogóle bardzo dziwna! Przecież Miś przekonuje widzów, aby byli z nim prze- ciwko pozostałym elementom tej głowy, a kiedy już ich „uwiedzie”, wtedy pokazuje, gdzie jest ich miejsce!

A czy widzowie coś odpowiadają?

Czasem mi przygadują – wtedy pojawia się pole do improwizacji. Zdarzyło się nam też parę razy, że widz został na scenie do samego końca spektaklu. Ja to bār- dzo lubię, ale niektórzy koledzy panikują i mówią mi szepsem, aby już sobie poszedł.

Odbiór tych spektakli w Wałbrzychu jest pew- nie zupełnie inny niż podczas festiwali. Nawet to otwarcie się na widza w Wałbrzychu ma inny wy- miar niż na festiwalu w Krakowie czy w Gdyni.

Publiczność festiwalowa jest bardziej zaangażo- wana, nie tylko w spektakl, ale też w poruszenie przez niego sprawy. Jest też bardziej „branżowa”, w *Był sobie Andrzej...* i *Niech żyje wojna!!!* czyta niuanse aktorskie, których widz wałbrzyski może nie dostrzec. Festiwalowa publiczność jest też odważniejsza w reakcjach, a tutejszy widz nie wie, czy i co może zrobić. Ale nie chcę narzekać – wałbrzyscy widzowie bardzo pozytywnie odbierają spektakle, a największa frekwencja jest na przedstawie- niach Strzępki i Demirskiego.

Czy w Wałbrzychu toczy się walka o widzów? Frekwencja bywa chyba czasami dość niska...

Pobiliśmy ostatnio rekord – graliśmy *Jamesa Bohda* dla dwóch osób. Na początku było dziewięć, ale zepsuło się ogrzewanie i w końcu zostały dwie. Ale aż tak mała publiczność nie zdarza się często. To też był czas przed- świąteczny i spektakl grany w środku tygodnia, więc może to zadecydowało. Jednak myślę, że lepsza garstka widzów na wartościowym spektaklu niż tłumy na farsie. Publiczność wałbrzyska została, albo – jeszcze jest wy- chowywana do dobrego teatru, do teatru, który szuka czegoś nowego. Ja osobiście nie mam z tym problemu – fajnie, że jest tych dziewięciu widzów. Zdaję sobie też sprawę, że to jest miasto, w którym nie ma uczelni; nie ma młodzieży, która napędzałaby modę na teatr; tu są ludzie, którzy naprawdę muszą zbierać grosz do grosza i to jest niesamowite, że oni są w stanie zapłacić 30 zło- tych za bilet na spektakl, który nie jest farsą. Nie przy- chodzą do teatru po to, żeby się zrelaksować, ale żeby czegoś poszukać. Myślę, że to jest bardziej wartościowe niż gromadzenie tłumów na banalnych spektaklach.

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach
Tadeusz Różewicz

białe małżeństwo

reżyseria: Weronika Szczawińska
scenografia: Izabela Wądołowska
reżyseria światła: Marek Kutnik
premiera: 4 grudnia 2010

fragmenty cielesnego dyskursu

Jakub Papuczyś

czwarta forma *Białego małżeństwa* umożliwia dowolne składanie i budowanie tekstu wciąż na nowo, umiejscowienie go w nowych kon- tekstach i sytuacjach, różne oświetlenie idei w nim zawartych. Z dru- giej jednak strony, tekst Różewicza jest na tyle precyzyjny, że każda zmiana może grozić kompletnym rozbiciem całości. Inscenizowanie tego dramatu wymaga więc chirurgicznej precyzji.

Wydaje się, że Weronika Szczawińska była tych niebezpieczeństw doskonale świadoma. Jej spektakl, od strony zarówno formalnej jak i intelektualnej, jest niesłychanie precyzyjny. Nie ma w nim niepo- trzebnych elementów, zbędnych gestów, nadmiaru ani braku. Wszyst- kie zmiany dramaturgiczne są podporządkowane koncepcji reżyserki.

Scena została obita drewnianą sklejką. Przechodząc w głąb, stop- niowo zwęża się, tworząc romboidalny kształt z zamkniętym horyzon- tem. Nagie ściany sprawiają wrażenie prowizoryczności, jakby zostały ustawione na potrzeby jednego przedstawienia. Na ich powierzchni rysują się jakieś nieokreślone otwory, zarysy drzwi czy szuflad, co po- tęguje nie estetyczny, a właśnie funkcjonalny aspekt ustawionej scenografii.

Z jednego z tych otworów, w białym drewnianym pudle wyjedzie na scenę *Bianka* (Dagna Dywicka), a właściwie jedynie jej ręka wysta- jąca poza poziom dekoracji. Aktorka przez długi czas w najróżniejszy sposób nią porusza. Obraz ten sprawia wrażenie, jakby ciało *Bianki* nie należało do niej samej. Jakby łączność pomiędzy nią a tym, co widać na zewnątrz, należało dopiero stworzyć. Ciało fragmentaryzowane, złożone z różnych elementów, musi zostać spojone w integralny or- ganizm, ustanawiający sceniczną postać. Pomimo niezborności, z jaką główna bohaterka proces ten inicjuje, ustawia on ją ponad pozostały- mi postaciami. *Bianka* cielesność traktuje z powagą, poddaje reflek- sji, patrzy na nią jak na coś, co należy dopiero poznać, ukształtować. *Bianka* wielokrotnie przebiega dookoła sceny; głośne dyszenie i strużki potu spływające z czoła będą świadectwem stopniowego wyzbywania się automatyzmu. Bohaterka przechodzi proces poniekąd paradoksal- ny: uczy się naturalności, zdobywa ją na drodze krytycznej i zdystan- sowanej obserwacji.

Androgynizm protagonistki dramatu będzie się manifestował przede wszystkim w jej działaniach i decyzjach, a nie w zewnętrznym wyglądzie. Opresyjna i tłamsząca jest twarda kulturowa skorupa, którą narzuca nam otoczenie – nie nasza fizyczność.

Wszystkie pozostałe postaci są utkane z najróżniejszych społecz- nych klisz i kulturowych, cielesnych stereotypów, które narzucają wszystkim wokół. Niczym wystawowe eksponaty, nieustannie wjeżd- dzają i wyjeżdżają ze sceny w najprzeróżniejszych układach i konstel- lacjach prezentując co rusz to inne zaprogramowane ruchy i pozy. Bu- dzą skojarzenia z żywymi rzeźbami-modelami czy bardziej drastycz- nymi obrazami zakonserwowanych ciał-eksponatów. *Ciotka* (*Beata Pszeniczna*) w pewnym momencie wyjeżdża z galerijki, której szy-