

Z SONIĄ ROSZCZUK

rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

## WCIAŻ NOWE IMPULSY

Odeszłaś z Teatru Polskiego w Bydgoszczy, kiedy Łukasz Gajdzis zastąpił Pawła Wodzińskiego i Bartosza Frąckowiaka na stanowisku dyrektora. Od tego czasu minął rok<sup>1</sup>. Jak obecnie wygląda twoja sytuacja zawodowa?

W sezonie 2017/2018 zrobiłam z Kubą Skrzywankiem *Kordiana* w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Ośrodek wypoczynkowy* z Anią Smolar w Komunie// Warszawa, z Olą Jakubczak w TR Warszawa projekt *4 tygodnie* w ramach konkursu Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, zorganizowanego z okazji rocznicy Marca 1968 roku. Ten ostatni *work in progress* może będzie kontynuowany – jeśli znajdziemy partnera, który nas wesprze. Przyszły sezon zapowiada się podobnie. Biorąc pod uwagę trudną sytuację w polskim teatrze – nie jest źle. Pracuję, mimo że nie mam etatu.

### Czy jako freelancerka dobrze zarabiasz?

Tak. Stawki gościnne są wyższe od etatowych. *Henrietta Lacks* jeździ na festiwale, co też oznacza wyższe zarobki. Poza tym sama zarządzam swoim czasem. W tym sezonie robiłam mniej premier niż zwykle. Zagrałam jednak w serialu Netflix, jedną z głównych ról w filmie Agnieszki Polskiej *Hura. Wciąż żyjemy!*, w teatrze telewizji w reżyserii Arka Biedrzyckiego. Tęsknię jednak za zespołem, lubię intensywność pracy w teatrze. W tym sezonie miałam z Anią Smolar robić spektakl w Poznaniu w Teatrze Polskim. Ania musiała się jednak z tego wycofać ze względów prywatnych, więc nagle się okazało, że mam dużo czasu wolnego. Od trzech miesięcy nie jestem w próbach. Jeszcze mi się to nie zdarzyło, od kiedy pracuję. Wszyscy wokół mnie są zajęci, zmęczeni, a ja nie... Wbrew pozorom, to nie jest łatwy i przyjemny stan, musiałam się zmierzyć ze swoim lękiem i frustracją. Kiedy przez kilka lat twoje życie wypełnia intensywna praca, czas



wolny okazuje się rodzajem sprawdzianu. Do tej pory teatr zarządzał moim kalendarzem, byłam nieustannie w intensywnym rytmie.

### Jak teraz nawiązujesz współpracę?

Bywa różnie. Z Anią Smolar bardzo dobrze się znamy, mamy świetne relacje w pracy, więc nasza współpraca jest automatycznie kontynuowana. Od Kuby Skrzywanka dostałam propozycję, mimo że właściwie się nie znaliśmy. Generalnie jednak współprace w teatrze często zawiązują się w trakcie prywatnych rozmów, w czasie których wyłaniają się jakieś pomysły. Bardzo wierzę też w to, że trzeba reżyserom dawać sygnały o swojej gotowości do pracy. Aktorzy boją się wykazywać inicjatywę, wydaje im się, że to nie wypada, że będą się narzucać. Dlatego wiecznie czekają na telefon. Instynktownie obieram inną taktykę: sama sięgam po telefon. Znam swoje możliwości, wiem, z kim chciałabym pracować. Dlatego dzwonię nawet do osób, których nie znam zbyt dobrze. Reakcje są najczęściej pozytywne.

### Często się spotykasz z odmową?

Jasne, że tak. Ci, którzy dużo pracują, mają zapełnione grafiki na kilka lat naprzód. Nie zawsze mają też możliwość zaproszenia aktorki gościnnej. Są tacy, którzy pracują ze stałą ekipą, więc trudno jest wejść w tę grupę. Nigdy nie spotkałam się jednak z reakcją nieprzyjemną, sugerującą, że się narzucam.



### Z kim chciałabyś pracować?

Z Michałem Borczuchem, Anią Karasińską, Krzyśkiem Garbaczewskim, Gosią Wdowik... Z Jędrzejem Piaskowskim, co uda się może w przyszłym sezonie. Jestem ogromnie ciekawa ludzi w obrębie teatru, w którym się poruszam – wolnościowego pod względem pracy. Ale nie chcę się zamykać w tym, co już znam. Takiego zastoju się boję.

### Czy praca w kolektywie twórczym jako alternatywa dla pracy etatowej byłaby dla Ciebie atrakcyjna?

Podstawą zawiązania takiego kolektywu jest prywatna relacja. Jest grupa ludzi, z którymi pracuję – chociażby skład *Henrietty Lacks* czy *Ośrodka wypoczynkowego*. To ludzie, z którymi czuję więź, mam do nich zaufanie zawodowe i prywatne. Mogłabym z nimi tworzyć coś na kształt wspólnoty, na naszych warunkach, według wspólnie przyjętych reguł. Natomiast gdyby ktoś mnie zaprosił do jakiejś grupy, to nie wiem... Pytanie, czym jest ta kolektywna praca i na czym polega. W pracy z Anią Smolar można mówić o kolektywności – piszemy razem teksty, wszyscy mogą się wypowiedzieć na temat kształtu spektaklu. Ania to wszystko zbiera, panuje nad tym, prowadzi nas, ale jest otwarta na rozmowę i krytykę, zadaje pytania. Funkcje nie są aż tak sztywno podzielone. Ale jeśli chodzi o kolektyw czy spółdzielnię, wydaje mi się to bardzo trudne. W Komunie Otwock, z której wywodzi się Komuna// Warszawa, każdy działał na wszystkich polach. A nie wiem, czy jestem w stanie zajmować się organizacją albo promocją. Nie jestem kompetentna. Wolę poświęcić się pracy nad spektaklem. Potrzebuję też kogoś, kto to wszystko spaja, prowadzi.

### Masz dzięki temu poczucie bezpieczeństwa, że to, co wspólnie tworzycie, ma jakiś nadrzędny kierunek?

Tak, jeśli mam zaufanie do reżysera czy reżyserki. Ale potrzebna jest też jej/jego otwartość na rozmowę o całości, na dyskusję. Mam wyłącznie dobre doświadczenia. Teatr

Polski w Bydgoszczy był pierwszym teatrem, do którego trafiłam i pracowałam tam z ludźmi, którzy dają poczucie bezpieczeństwa, nie pracują przemocowo, hierarchia się trochę zaciera. Problemy wynikające z procesu pracy to zupełnie inna sprawa.

### Na czym polega więc wspólna praca nad spektaklem i czy modele pracy różnych artystów i artystek się między sobą różnią?

Moje poczucie współautorstwa jest zależne od metod pracy reżyserki/reżysera. Ania Smolar pracuje na zasadzie improwizacji, z założenia więc mój wkład jest duży. To ona kieruje tymi improwizacjami, przynosi tematy, zadania, prowadzi nas, nagrywa i spisuje teksty. Ale improwizacja wypływa ze mnie – z mojej intuicji, wyobraźni. W przypadku *Ośrodka wypoczynkowego* było tak, że Ania przyniosła pomysły, ale wszyscy razem – aktorzy i Michał Buszewicz – wymyśliliśmy reguły tego świata. Z Wiktorem Rubinem jest inaczej: bardzo dużo opowiada i tłumaczy: czym się inspirował, skąd to wziął i dlaczego. Bardzo ważna jest też intensywna praca z tekstem Joli Janiczak. Ramy i zasady są więc narzucone, ale wchodzimy z nimi w relację, wprowadzając rozmaite modyfikacje. Przy *Żonach stanu...* mieliśmy wiele tarć. To była bardzo dynamiczna praca, wiele pomysłów uległo gruntownej zmianie. Byłyśmy mocną grupą aktorek; jeśli coś szło nie tak, jeśli nie czułyśmy się w czymś dobrze albo czegoś nie rozumieliśmy – dyskutowaliśmy z Wiktorem. Chodziło zazwyczaj o kształt scen. Spektakl opowiadał o kobietach, Wiktor jest facetem, więc podchodziłyśmy krytycznie do tego, co proponował, konfrontowałyśmy go z naszą perspektywą. Wywracałyśmy do góry nogami całe sceny.

### Jak reagował na wasze uwagi?

Chyba trudno je znosił. Rozumiem, że reżyser jest owładnięty swoją wizją i krytyka jest dla niego trudna. Wiktor musiał jednak dopuścić nasz kobiecy głos, inaczej przedstawienie byłoby zakłamanie. Nigdy nie odrzucał naszych opinii, myślał o nich i przychodził na drugi dzień pracować nad nową wersją sceny. Myślę, że on z tej naszej energii sprzeciwu czerpał. Dynamika i temperatura prób przeniosła się potem na spektakl. Podobnie jak wydarzenia i nastroje związane z Czarnym Protestem.

### Jak przygotowujesz się do pracy: robisz poszukiwania, badania, czytasz?

Za każdym razem jest trochę inaczej, zawsze intuicyjnie. Zazwyczaj dużo oglądam. Zaczynam od tematu, a to mnie odsyła do innych rzeczy i inspirację znajduję w jakimś filmie czy tekście, który pozornie nie jest związany z przedstawieniem. Siłą rzeczy wciąż pojawiają się nowe impulsy i skojarzenia, zaczynam wszędzie dostrzegać powiązania. Dlatego ufam też intuicji, że powinnam się czasem zdystansować, iść do kina, na koncert. Bardzo często właśnie wtedy znajduję inspirację. Odkładam w sobie różne doświadczenia i obserwacje, by kiedyś z nich skorzystać.





W *Henriecie*... trudne było to, że mieliśmy wejść w świat nauki, o którym nie mieliśmy pojęcia. Jak improwizować tematy, które są bardzo oddalone od nas, z zupełnie innej przestrzeni? Zaczęliśmy od lektury książki *Nieśmiertelne życie Henrietty Lacks* Rebekki Skloot. Później szukałam literatury, która wiąże się z rakiem, umieraniem, historią czarnoskórych w USA. Ta mapa zaczęła się poszerzać. Spektakl robiliśmy w Centrum Nauki Kopernik w Warszawie, mieliśmy spotkania z naukowcami. Spotkaliśmy się też z bioartystką, która prowadzi badania w laboratorium, pracuje na własnym ciele. Mieliśmy warsztaty z Fundacją Onkocafe z dziewczynami, które są w trakcie leczenia lub po leczeniu nowotworu. Prowadziliśmy z nimi długie rozmowy, robiliśmy improwizacje. Te doświadczenia bardzo dużo nam dały.

**Mówiłaś o riserczu, jaki robisz w związku z projektami, podczas których zdobywasz nową wiedzę. Czy bywa tak, że zainteresowanie tematem ci zostaje?**

Nie tak jak Maćkowi Peście, który nauczył się w trakcie prób do *Komuny Paryskiej* grać na basie i tak go to wciągnęło, że kupił sobie gitarę. Często bywa tak, że ktoś przynosi na próby film reżysera, którego nie znałam. Oglądaliśmy jeden, a ja potem w domu trzy kolejne. Wiktor Rubin natomiast często odwołuje się do sztuk performatywnych, więc dzięki niemu poznaję nowych artystów. Potem szukam na ich temat informacji. Taka praca mnie interesuje, bo mnie wzbogaca.

**Nie masz przez to poczucia, że cały czas jesteś w pracy?**

Na tym chyba polega ten zawód. Tematy, których dotykasz, cały czas w tobie pracują. To jest w pewnym sensie piękno tego zawodu, że on cię tak mocno angażuje i prowadzi w różne ciekawe rejony. Nie zatrzymujesz się w miejscu tylko cały czas szukasz.

**To, o czym rozmawiamy, łączy się z dość często ostatnio poruszaną kwestią „upodmiotowieniu aktorów”. Kiedy się czujesz podmiotowo, a kiedy masz wrażenie, że ktoś cię traktuje jak narzędzie pracy?**

Czuję się podmiotowo, kiedy współtworzę tekst, jestem wpisana jako autorka i dostaję tantiemy – jak w *Henriecie Lacks*. Większość osób chyba postrzega tworzenie tekstu podczas improwizacji na próbach jako jeden z obowiązków aktora. Od aktorów coraz więcej się wymaga, coraz częściej bywamy współautorami spektaklu: tworzymy scenariusz, wpływamy na konstrukcję spektaklu, wykonujemy dużo pracy poza próbami. To jest zupełnie inny system pracy niż ten, który panował jeszcze kilkanaście lat temu. Wydaje mi się jednak, że aktorzy muszą sami walczyć o własną podmiotowość. Kiedy jestem z czegoś niezadowolona, coś jest dla mnie niekomfortowe, to nie boję się mówić o tym głośno. Nawet jeśli to wywołuje duże emocje, konflikt, to uważam, że taka konfrontacja jest o wiele cenniejsza niż milczenie i robienie czegoś wbrew sobie. Wierzę w przegadywanie problemów – wtedy emocje się rozładują i praca idzie naprzód.

Obserwuję, że aktorzy boją się odezwać, kiedy coś im nie odpowiada (to jest chyba dziedzictwo szkół teatralnych!). Rozmawiają między sobą o tym, co, ich zdaniem, w spektaklu nie idzie, jakie sceny są złe, ale na próbach milczą. Nie chcą się dzielić swoją intuicją, czekają, aż reżyser sam na to wpadnie. Nawet w Bydgoszczy było tak, że najpierw omawiało się te złe przecucia między sobą, kisiło się frustracją i dopiero po jakimś czasie ktoś wpadał na pomysł, by powiedzieć o tym otwarcie. Najczęściej się okazywało, że reżyser też miał podobną intuicję i wspólnie szukaliśmy rozwiązania. To samo pokutuje w organizowaniu sobie pracy, dzwonieniu do reżyserów, o czym już mówiłam. Aktorzy są pasywni, czekają. Ale to się powoli zmienia... Wiemy już, że możemy mieć o wiele większą sprawczość, ale do całkowitej emancypacji jeszcze daleko.

**A pamiętasz sytuację największego dyskomfortu na polu współpracy?**

Trudną pracą był dla mnie spektakl zrealizowany w Teatrze Polskim – *Murzyni* w reżyserii Igi Gańczarczyk, z choreografią Dominiki Knapik. Bardzo lubię pracować ruchowo, praca z ciałem jest dla mnie zawsze rozwijająca. Ale miałam poczucie, że ten spektakl jest zdominowany przez choreografię. Wszystko było wyliczone co do kroku. Kiedy szłam z teatru na obiad, w głowie liczyłam kroki, tak byłam zaprogramowana. Przez taką mechanizację w pracy zgubiłam w pewnym sensie poczucie wolności. Nie uważam, że to był nieudany spektakl, lubiłam go grać. Ale droga, którą przeszłam, tworząc go, sprawiła, że nie miałam poczucia, że jest mój.

**Walczysz czasami o to, by wpisać aktorów w więcej kategorii niż „obsada”?**

W Bydgoszczy pojawił się pomysł, by wypisywać na plakacie wszystkich twórców, bez podziału na funkcje. To nie było narzucone przez teatr, zależało od realizatorów danego projektu.

**Nietypowa formuła zapisu – „współtworzą i występują” – pojawiła się w opisie projektu *Take It or Make It* zrealizowanego w Bydgoszczy. Tam zresztą nie ma też reżyserki ani reżysera, jest tylko autorka koncepcji – Ana Vujanović. To chyba była trochę inna praca niż zazwyczaj – ze względu na międzynarodową ekipę i na fakt, że założeniem było testowanie wyporności demokratyzacji procesu pracy w teatrze. Nie chodziło o wyprodukowanie przedstawienia, ale uruchomienie i obserwowanie pewnego procesu, który potem był widzom relacjonowany i odgrywany. Zakładając oczywiście, że to, co mówiliście w czasie pokazów, było prawdą...**

Przez pierwszy miesiąc każde z nas – Saša Asentić, Maciej Pesta, Marta Popivoda, Piotr Wawer jr i ja – pracowało osobno. Ana Vujanović pokazała nam mapę choreograficzną i system ruchów na niej wykonywanych. To była baza. W ramach tych działań każdy z nas miał zrealizować autorski projekt na dowolny temat. Musiałam więc wymyślić własny



performans, być reżyserką samej siebie. Ana przychodziła, oglądała każde z nas osobno, rozmawialiśmy, w jakim kierunku to ma zmierzać. Tematem późniejszej, wspólnej pracy była demokracja. Kiedy wszyscy spotkaliśmy się na jednej mapie, zaczęły się problemy – nie potrafiliśmy funkcjonować razem. Wtedy zaczęliśmy się zastanawiać nad demokracją w pracy: jak ją utrzymać, jakie powoduje problemy. Dużo improwizowaliśmy – w reakcjach na siebie nawzajem, w dialogach, które prowadziliśmy. Saša i ja jesteśmy podczas spektaklu cały czas w konflikcie. On to tak zainicjował i przeprowadził na próbach, że na początku nie umiałam wyczuć, czy prywatnie jest osobą agresywną, czy tylko wytwarza taką energię na potrzeby spektaklu. Powstało niepokojące napięcie – które później przenosiło się bardzo silnie na widzów. Kiedyś na próbie zaczęłam udawać, że dzwonię na policję. Myślę, że oboje do końca nie wiedzieliśmy, co jest grą, a co nie.

**Zrealizowałaś wtedy bardzo feministyczny temat. Dlaczego?**

Długo szukałam. Praca przez miesiąc z samą sobą, znalezienie tematu, źródeł inspiracji i dyscyplina samotnego próbowania były bardzo wzmacniającym i cennym doświadczeniem. Czułam, że chcę się zająć ciałem. Znalazłam na YouTube projekt *What's Underneath* – cykl wywiadów z różnymi ludźmi o ciele, seksualności, kompleksach: podczas wywiadów te osoby rozbierają się przed kamerą do bielizny, odsłaniają się nie tylko emocjonalnie, ale i fizycznie. To są znakomite, bardzo poruszające historie.

**Czy nie uważasz, że oryginalność tej pracy wynikała również z międzynarodowego charakteru projektu? Modele pracy zespołowej w Polsce, również te, o których mówiłaś, mimo różnic, są jednak zbliżone.**

Tak. To wynika chyba z systemu szkolnictwa – bardzo podobnego w różnych ośrodkach w Polsce. Żeby pracować w teatrze, trzeba skończyć szkołę. To się zmienia bardzo powoli. Za granicą to wygląda inaczej. W wielu krajach nie ma państwowych szkół teatralnych. Tworzący teatr ludzie pochodzą z różnych szkół i zajmują się różnymi dziedzinami sztuki, więc łatwiej im się łączyć w interdyscyplinarne kolektywy. Polskie środowisko teatralne jest dość hermetyczne – po kilku latach w zawodzie już je znasz.

**W *Take It or Make It*, podobnie jak w innych spektaklach, występowałaś jako Sonia Roszczuk. Czy czujesz się wtedy na scenie bardziej „prywatnie”?**

Nigdy nie jestem na scenie prywatna. Materiały, które zbieram, proces prób wypełniają mnie postacią, nawet jeśli nie tworzę psychologicznie spójnej osoby lub gram kilka postaci i komentuję własne działania. Nigdy nie jest tak, że jestem przed publicznością tą osobą, co poza sceną. Mam inną kondycję – kondycję sprawy, która mnie niesie. Coś może bazować na moim prywatnym przeżyciu, bardzo mnie angażować, ale nie opowiadam na scenie o sobie. To jest często bardzo cienka granica, ale jest.

**Mówiłaś o pracach, których czułaś się współautorką. Czy zdarza się jednak, że w jakieś projekty angażujesz się mniej? Że chcesz po prostu zagrać w spektaklu?**

W Bydgoszczy przez te trzy lata bardzo dużo pracowałam, wchodziłam z jednej premiery w drugą. Siłą rzeczy byłam zmęczona, traciłam intensywność i świeżość. Chyba mi to już mija, ale kiedyś bardzo emocjonalnie podchodziłam do każdego zadania. Przed każdym projektem potwornie się denerwowałam. Zazwyczaj podchodziłam też do siebie bardzo krytycznie, frustrowałam się, porównywałam z innymi. Nie dopuszczałam do świadomości tego, że próba z definicji polega na próbowaniu, więc coś może nie wyjść i nie należy tego oceniać. Wychodziłam z próby i, delikatnie mówiąc, nie miałam najlepszego mniemania o swoim aktorstwie. Nieustannie podważałam siebie, było we mnie dużo lęku. Ten lęk zaczął odpuścić z czasem. Obserwowałam, jak inni sobie radzą na próbach. Bydgoszcz bardzo mnie ukształtowała. Zmiana, która następuje we mnie, wynika też po części ze świadomości mechanizmu powstawania spektakli. Nauczyłam się tego, że błędy w teatrze są bardzo ciekawe, że wszystko klaruje się tuż przed premierą. Trzeba mieć w sobie otwartość na to, co się wydarza, pozwolić sobie na spontaniczność i ufać intuicji. Opuściłam więc, ale nie w sensie zaangażowania.

**Czy to poczucie, że musisz zawsze wszystko perfekcyjnie wykonać, może wynikać z doświadczeń w szkole teatralnej?**

Myślę, że to wynika przede wszystkim ze mnie, z mojej ambicji. Ale konkurencyjność i ciągłe podleganie ocenie są wpisane w ten zawód. Dużo aktorek i aktorów ma z tym ogromny problem. Jesteśmy wciąż oglądani, oceniani... To się, oczywiście, zaczyna od egzaminów wstępnych, które są okropne. Dostałam się na aktorstwo za czwartym razem i proces rekrutacyjny zawsze był dla mnie traumą. Odpadałam na pierwszym etapie. We Wrocławiu, gdzie w końcu zostałam przyjęta, usłyszałam kiedyś, że nie mam predyspozycji do zawodu. Może to test na siłę i determinację? Jeździsz po tych szkołach z egzaminu na egzamin. Zdających wszędzie jest strasznie dużo, wszyscy się nawzajem obserwują, oceniają. To jest upiorne. Przez trzy lata nie dawałam sobie rady ze stresem, napięciem. Miałam poczucie, że muszę spełnić oczekiwania komisji, być taką, jakiej oni oczekują. Za czwartym razem byłam wściekła na ten castingowy system. Stwierdziłam, że albo mnie wezmą taką, jaka jestem, albo nie. Nie będę się mizdrzyć.

**Co robiłaś przez te lata?**

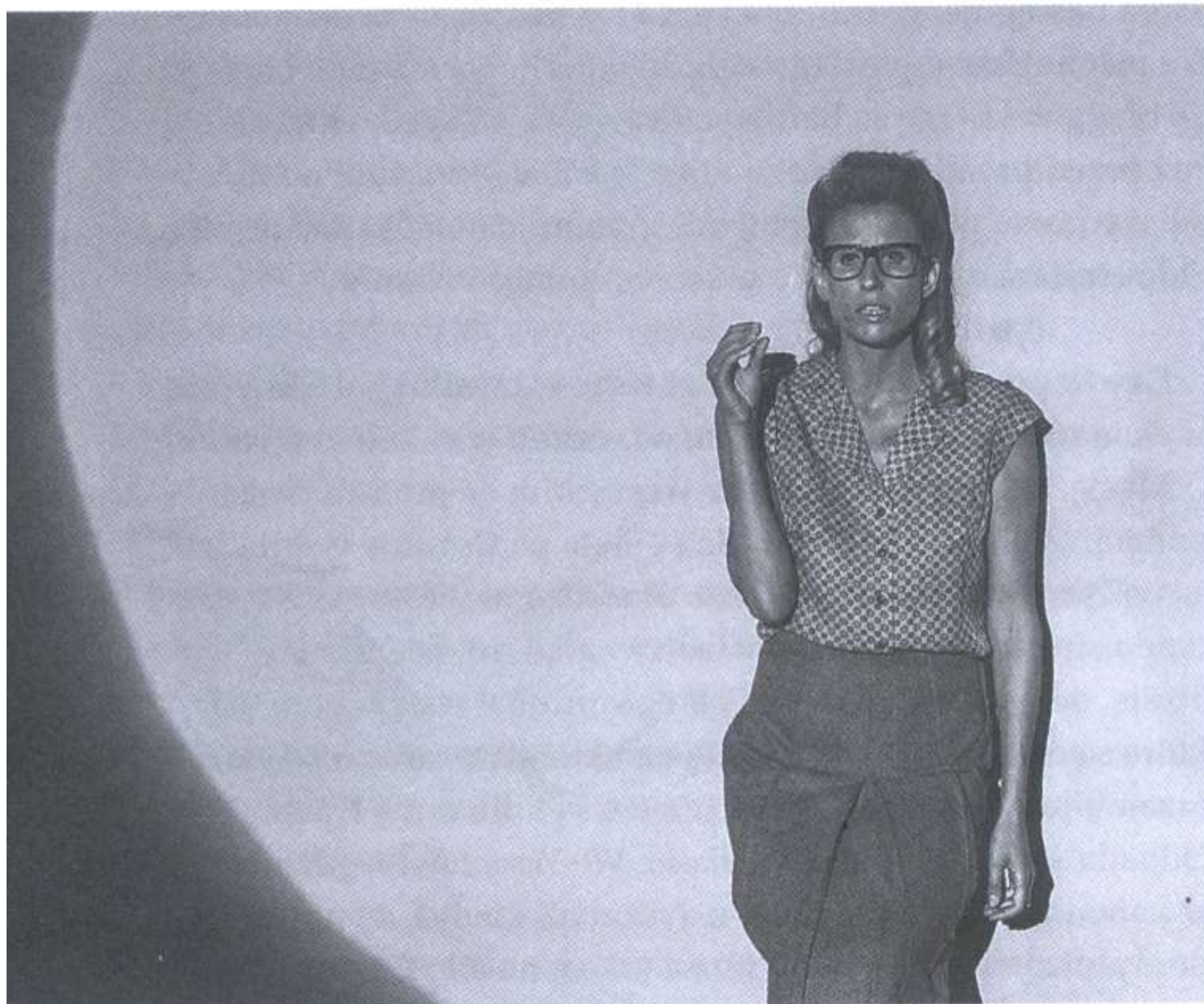
Byłam w Larcie, pracowałam w restauracjach. W ostatnim roku przed studiami pracowałam w restauracji Moniki Pęcikiewicz. Nie wiedziałam, że jest reżyserką teatralną. Polubiłyśmy się. Zapytała kiedyś, co chcę robić. Gdy powiedziałam, że będę zdawać na aktorstwo, zaproponowała, że może mnie przygotowywać. Monika dała mi poczucie swobody, dystansu. Mówiłam tekst leżąc na kanapie, zmywając naczynia, trzymając na rękach jej dziecko, a nie w głębi sali, przy ścianie – jak na kursach przygotowawczych.



Uświadomiła mi, że komisja jest dla mnie, a nie ja dla niej. Że dobrze jest podejść do egzaminów trochę bezczelnie i po swojemu. To mnie bardzo uwolniło.

**Czytałam wywiad z tobą i twoim kolegą z roku Adamem Pietrzakiem, przeprowadzony przez Magdę Piekarską po tym, jak wasz dyplom *Love & Information* dostał nagrodę Warto. Odniosłam wrażenie, że byliście zgranym i walecznym rokiem...**

Tworzyliśmy bardzo fajną grupę. Byliśmy gotowi do podejmowania decyzji. Mieliśmy poczucie, że sami musimy powalczyć o siebie. Od początku drugiego roku robiliśmy zebrania, by się naradzić w sprawie dyplomów. Chcieliśmy pokazywać nasze spektakle poza Wrocławiem (zorganizowałam pokaz dyplomu zrealizowanego z Krzysztofem Draczem – *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* –



w Warszawie; tworzyliśmy też broszury z naszymi zdjęciami i nazwiskami, by je rozdawać w czasie pokazów). Ale przede wszystkim chcieliśmy mieć wpływ na to, kto te dyplomy wyreżyseruje. Nasz wybór padł na Monikę Strzępkę. Jak powiedzieliśmy o tym rektorowi i dziekan, to nas wyśmiali. Myśleli, że Monika się nie zgodzi lub zażąda zbyt dużego honorarium. Ale chciała z nami pracować, więc nie odpuszczaliśmy.

**Próbowaliście jakoś wpłynąć na program studiów?**

Tak, chcieliśmy mieć warsztaty z różnymi twórcami. Zorganizowaliśmy jedno z Ewą Skibińską, ale szkoła zabiła inicjatywę w zarodku. Program edukacyjny jest dość konserwatywny i wolno się zmienia – nie dotrzymuje tempa teatrowi. W szkole są struktury, które trudno naruszyć. Nie wiem, jak to wygląda teraz, ale wtedy miałam wrażenie, że decydujące są prywatne relacje władz szkoły z poszczególnymi

aktorami, sympatie i animozje. Takie rozgrywki ludzko-zawodowe, których ofiarami padają studenci. Szkoła była chyba w nie najlepszych relacjach z Teatrem Polskim, więc z założenia kontakty były blokowane. A my chodziliśmy do tego teatru, mogę powiedzieć, że wychowałam się na tamtejszych spektaklach. W czasie studiów prawie w ogóle nie wyjeżdżałam z Wrocławia, więc Teatr Polski był moją mekką. Bardzo chciałam tam pracować.

**Czego was uczono w szkole? Co ci się z tego przydaje, a co było, twoim zdaniem, kompletnie bez sensu?**

Najbardziej wpłynęli na mnie Ania Ilczuk, z którą na drugim roku miałam sceny klasyczne, oraz Krzysztof Dracz, który na trzecim roku prowadził sceny współczesne. To niebanalnie myślący ludzie, świetni aktorzy i pedagodzy. Ania robiła z nami sceny, które nigdy nie były klasyczne w szkolnym, sztamowym wyobrażeniu. Zawsze były mocno osadzone we współczesności, przeprowadzone przez nas, przez naszą emocjonalność. We Wrocławiu nie ma Lupy, nie ma mistrzów. Ale może to jest też fajne, bo nie popadaliśmy w zachwyty, nie staraliśmy się nikogo kopiować. Ilczuk i Dracz niczego nam nie narzucali, nie przytłaczali nas, nie manipulowali. Studenci są przecież bardzo podatni na takie zabiegi. Patrząc z tej perspektywy, myślę: miałam szczęście, że dostałam się do szkoły za czwartym razem i już swoje przeżyłam, pozмагаłam się ze sobą, przyszedłam do szkoły twarda. Wiadomo, że się gubiłam, ale nie dałam się ułożyć. Wrocław to jest też specyficzna szkoła. Mówi się, że tam dostają się ci, których nie przyjęto do innych szkół. Jak ktoś ma wadę wymowy – to do Wrocławia. Ale ja się cieszę, że się nie dostałam do Warszawy. Do AT przyjmują bardzo młodych ludzi, najlepiej zaraz po maturze. Gdy masz dwadzieścia dwa lata, to musisz pisać podanie, żeby cię w ogóle dopuścili do egzaminu. Mam wrażenie, że tam obowiązują bardzo sztamowe kryteria, a szkoła jest bardziej klasyczna.

**Interesuje mnie język komunikacji między studentami a wykładowcami. W Krakowie powstał ostatnio bardzo ciekawy dyplom *#Gwałt na Lukrecji*. Aktorzy w jednej ze scen przywołują szereg wulgarnych określeń (na przykład „zagraj to z pizdy”) i anegdot związanych z seksualnością, które są dość powszechnie przywoływane w szkole, a także, jak przypuszczam, w teatrze. Mają funkcjonować jak „uniwersalny kod” między reżyserem/reżyserką a aktorką/aktorem. Na uniwersytecie, gdzie uczę, byłoby to niedopuszczalne.**

Chyba nie miałam takich doświadczeń na zajęciach, albo się to we mnie nie zapisało na tyle mocno, żebym to pamiętała. Ale wiesz, czasem hasło „Zagraj to z cipy” rzeczywiście staje się „uniwersalnym kodem”. To, oczywiście, zależy od twoich relacji z reżyserem/reżyserką. Do szkoły przychodzą bardzo różni ludzie, często pozamykani, mają mnóstwo zahamowań, kompleksów czasem taki język może być bolesny. Można powiedzieć, że szkoła to taki hart przed wejściem w zawód, który jest potwornie brutalny. Dla mnie



kwintesencja nadużyć i przemocy, jaka się odbywa w zupełnie bezsensowny i niekontrolowany sposób w szkole to fuksówka. Zerwałam ją w drugim dniu, kiedy studenci czwartego roku kazali nam stać na baczność do szóstej rano, w parku. Potem większość tych ofuksowanych i fuksujących ludzi się do mnie przez pół roku nie odzywała. To jest trudne do uwierzenia. Tam się odbywają praktyki rodem z wojska. A najgorsze jest to, że wykładowcy o tym wiedzą i dają na to przyzwolenie, bo podpinają się to pod jakiś rodzaj tradycji. To jest obłęd, z tym kultywowaniem hierarchicznych struktur.

**Nie uważasz, że to jest samoreprodukująca się machina: w szkole was muszą hartować, bo potem będzie jeszcze gorzej... W ten sposób wszyscy obecną sytuację – często przemocową – uznają za konieczną i nie poddają jej ani ocenie, ani weryfikacji.**

Tak, oczywiście. Konstytutywny dla aktora jest brak wyraźnego podziału między tym, co prywatne, i tym, co zawodowe. Cały czas pracujesz na emocjach, na ciele, na prywatnych doświadczeniach, poglądach. Ta granica jest coraz cieńsza, dlatego łatwo dopuścić do nadużyć. Bardzo trudno na poziomie systemu kształcenia to zmienić.

Z drugiej strony, zastanawiałam się nad akcją #metoo, która w USA ma wymiar rewolucji. Nic podobnego nie wydarzyło się w polskim teatrze. A byłoby o czym opowiadać. Ludzie się boją mówić na głos, bo wiedzą, jak trudno się utrzymać na rynku pracy, jaka jest konkurencja. Ciekawa jestem, co by się stało, gdyby się zaczęło mówić o różnego typu nadużyciach w teatrze. Mówię też o relacjach: dyrektor – zespół.

**A jak było w Teatrze Polskim w Bydgoszczy? W jakim stopniu program demokratyzacji instytucji teatralnej się tam powiodł?**

Na pewno spłaszczenie hierarchii i demokratyzacja pracy dobrze się sprawdzała w relacjach między zespołem a reżyserkami i reżyserami. Zapraszano osoby, które ceniły partnerską pracę. Atmosfera w zespole aktorskim też była niezwykła. Słyszałam od znajomych z roku, którzy dostawali się do teatrów w mniejszych miastach, o panującej tam hierarchii: młody aktor musi przejść chrzest bojowy, aby go zaakceptowano. W Bydgoszczy ludzie cenili się i szanowali nawzajem. Po tym, jak część aktorów odeszła z poprzednim dyrektorem Pawłem Łysakiem do Warszawy, a Paweł Wodziński zatrudnił nowych – w tym mnie – zespół uformował się na nowo. To nie jest ani łatwe, ani oczywiste. Jeśli jednak chodzi o strukturę instytucji, to hasło, że jest ona demokratyczna, było ułudą. Tak nie było. Było dwóch dyrektorów, którzy mieli władzę. Myślę, że demokratyzacja jest bardzo trudna z perspektywy osoby, która odpowiada za instytucję i siłą rzeczy ma poczucie władzy. Paweł dobrał jednak grupę ludzi niezależnych, świadomych, czego chcą. Dlatego dość wyraźnie komunikowaliśmy, na co się nie zgadzamy w tych strukturach, czego chcemy, czego się domagamy, jakim językiem chcemy się komunikować.

**Czego dotyczyły wasze postulaty?**

W Bydgoszczy był bardzo intensywny, ambitny program. W pierwszym sezonie zrobiliśmy osiem czy dziewięć premier. Drugi sezon zaczął międzynarodowy *showcase*, więc przez tydzień graliśmy po dwa spektakle dziennie, a zaraz potem weszliśmy w pracę nad kolejną premierą. Byliśmy bardzo zmęczeni. Rozmawialiśmy z Pawłem na temat systemu pracy i finansów.

**Chodziło o to, aby w większym stopniu eksploatować te spektakle, które już istnieją?**

Tak, ale też, by przestrzegać podstawowych zasad higieny pracy, na przykład: jeśli gram spektakl, to nie muszę po nim wracać na próbę. To jest bardzo częsta praktyka w teatrach. Aktorzy są cały czas w próbach, a spektakle są rzadko grane. To się, oczywiście, przekłada na zarobki. Pracujesz nieustannie, a potem grasz w secie dwa spektakle. Stawki są bardzo niskie. W Bydgoszczy dostawałam 1200 złotych etatu i 230 zł za spektakl. Nie ma się czasu na to, by pojechać do Warszawy na dzień zdjęciowy. Praca poza teatrem jest praktycznie niemożliwa. Mieliśmy kiedyś o tym ostrą dyskusję z Pawłem, który nazwał pracę poza teatrem „dorabianiem”. Bardzo się temu sprzeciwiałam, bo to przejaw autorytarnego myślenia o aktorze jako własności teatru. Po pierwsze, na etacie zarabiam mało i chciałabym mieć możliwość zarabiania też w innym miejscu. Po drugie, ważniejsze, w teatrze, w którym tyle się mówi o wspólnej, równościowej, demokratycznej współpracy, w którym robi się spektakle społeczne, zaangażowane, edukacyjne, mówiące o równouprawnieniu, obnażające mechanizmy przemocy symbolicznej, hierarchii, powinien być możliwy dialog o tym, że aktorzy potrzebują się rozwijać, a rozwój polega na zbieraniu różnych doświadczeń. To wszystko potem pracuje na teatr. Zdecydowanie lepiej mieć w zespole aktorów, którzy się rozwijają, są szczęśliwi, spełnieni. Nie wiem, jak ludzie, którzy tyle lat pracują w teatrze, mogą nie rozumieć, że trzeba iść na pewne kompromisy i słuchać siebie nawzajem.

**Czy rozmowy z dyrekcją przynosiły jakiś skutek?**

Pod względem finansowym nic się nie zmieniło, bo teatr musiałby dostać większe dofinansowanie z miasta. Podwyższenie pensji nie wchodziło w grę. A żeby grać dużo setów, trzeba mieć widzów. Edukacja publiczności, którą rozpoczęli Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski, okazała się niewystarczająca, bo Paweł i Bartek zaproponowali jeszcze trudniejszy repertuar.

**To brzmi tak, że wyraziliście swoje postulaty, a Paweł Wodziński racjonalnie wam wytłumaczył, że nic zmienić nie może... Rozumiem, że jego argumenty były istotne, ale jednocześnie w taki sposób można po prostu legitymizować wyzysk. Czy coś się zmieniło przynajmniej pod względem możliwości realizacji projektów poza teatrem?**

Szukaliśmy rozwiązań, prosząc reżyserki i reżyserów, by nas zwalniali z pewnych prób. Wydaje mi się, że Paweł



oczekiwał od nas totalnego oddania, nie dopuszczał do siebie myśli, że możemy i chcemy robić też coś innego, w innym miejscu, z innymi ludźmi. To jest, tak na prawdę, bardzo przemocowe i autorytarne podejście do relacji.

**Skoro w Bydgoszczy był taki problem w komunikacji z widownią, to zastanawiam się, jakie było w teatrze – wasze i dyrekcji – nastawienie wobec ewentualnej porażki realizowanych projektów?**

Paweł i Bartek są bardzo konsekwentni w drodze, którą wybrali, więc nie oglądali się na to. Liczyli się z tym, że spektakl może mieć krótkie życie. Rozmawialiśmy też o tym, że niektóre nasze projekty, gdyby zostały zrealizowane w Warszawie, miałyby dużo większą publiczność. Poza tym trudno przewidzieć, co będzie sukcesem. Na przykład: na bardzo nietypowy projekt *Take It or Make It* publiczność reagowała bardzo dobrze. Widzowie byli blisko nas, nasze emocje przenosiły się na nich. To było atrakcyjne. Chwile załamania miewałam natomiast, grając *Murzynów*, *Afrykę* czy *Samuela Zborowskiego*. Widzowie często nie wchodzili w spektakl, byli zimni. Zastanawiałam się, po co to robię, skoro nie czuję odzewu. Ale, generalnie, zawsze miałam poczucie sensu. Nie było spektaklu, którego bym nie lubiła albo się go wstydziła.

**Bardzo krótko walczyliście o Teatr Polski. Dlaczego?**

Powodów było kilka. Mieliśmy poczucie, że taka sytuacja jak we Wrocławiu, walka przez tyle miesięcy powoduje, że ludzie są w ruinie – emocjonalnej i zawodowej. Zwłaszcza że, jak się okazało, tego teatru najprawdopodobniej nie da się uratować. Wiedzieliśmy, że nie chcemy tego powtórzyć. Poza tym, wrocławska publiczność jest od lat związana z Teatrem Polskim. W Bydgoszczy wiedzieliśmy, że widzowie za nami nie pójdą. Nasz zespół nie był bardzo związany z Bydgoszczą, większość z nas pracowała tam przez trzy lata, ale – poza kilkoma wyjątkami – dojeżdżaliśmy z Warszawy. Ja, na przykład, wiedziałam, że nie chcę zostawać w Bydgoszczy na całe życie. Czułam, że to jest miejsce, w którym zaczynam swoją drogę, które mnie wzbogaciło, ale nie chcę tam być przez następnych dziesięć lat. Poza tym, w Teatrze Polskim we Wrocławiu i w Starym Teatrze w Krakowie dyrektorami zostali ludzie skrajnie niekompetentni, wiadomo było, że to się skończy tragicznie. Natomiast z Łukaszem Gajdzisem można się nie zgadzać, i ja, na przykład, zdecydowanie nie zgadzam się z praktykami, jakie stosuje w teatrze i wobec zespołu, ale trudno go postawić w jednym rzędzie z Cezarym Morawskim czy Markiem Mikosem.

**Wielu aktorów, którzy odeszli z Bydgoszczy, gra w spektaklach produkowanych w ramach Biennale Warszawa – nowym projekcie Wodzińskiego i Frackowiaka. Nie chciałaś do nich dołączyć?**

Miałam ochotę z nimi pracować, ale propozycje od Ani Smolar i Kuby Skrzywanka dostałam dużo wcześniej. Wiedzieliśmy już wtedy, że sytuacja w Bydgoszczy jest

zagrożona, rozmawialiśmy o założeniu kolektywu czy spółdzielni artystycznej. Wiedziałam, że jeśli od września nie będę miała etatu, to chcę mieć zaplanowaną jakąś pewną pracę. Dostałam propozycje od osób, które mnie interesują, z którymi chcę pracować. Kiedy Bartek i Paweł określili terminy swoich premier, spojrzeliśmy w kalendarze i okazało się, że nie jesteśmy w stanie pogodzić tego terminowo. Zwłaszcza że wymagali stuprocentowej obecności na próbach, które – w przypadku Pawła – trwały od listopada do marca... Nie byłam w stanie sprostać takim wymaganiom.

**W Bydgoszczy tworzyliście zgrany zespół aktorski. Jak po takim doświadczeniu odnalazłaś się, na przykład, w Poznaniu, gdzie nie znałaś również reżysera?**

W Poznaniu do mnie dotarło, że Bydgoszczy już nie ma, że pracuję z innym zespołem, na innych warunkach. Zespół Teatru Polskiego w Bydgoszczy był trochę jak jeden organizm, jak rodzina. W Poznaniu czułam, że jestem z zewnątrz, ale nie dlatego, że zostałam źle przyjęta – atmosfera była bardzo dobra. Po prostu poczułam, że zaczynam nowy rozdział, bez zespołu, na własnych warunkach.

**To, że do tej pory nie spotkałaś się z przemocowym traktowaniem na próbach, wydaje mi się wyjątkowe. Nie wiem, czy inna instytucja zapewni ci taki komfort.**

Ależ bardzo chętnie skonfrontuję się z autorytarnym reżyserem! Cieszę się, że miałam „miękkie” pod względem relacji wejście w teatr. Teraz czuję się mocna, wiem, czego szukam, czego potrzebuję w pracy w teatrze, co mnie interesuje. Dużo oglądam, by wyrobić sobie własny gust. Bardzo chcę pracować z różnymi ludźmi, zderzę się z różnymi formami pracy, nawet gdyby to miało być trudne. ■

<sup>1</sup> Wywiad przeprowadzony w czerwcu 2018 roku. We wrześniu 2018 roku Sonia Roszczuk rozpoczęła pracę w Teatrze Studio w Warszawie.