

To się zawsze sprowadza do zaufania

Rozmowa Uli Kijak z Ewą Szumską i Piotrem Kaźmierczakiem

Często dziś się zdarza, że reżyserzy zachęcają aktorów do współtworzenia poprzez improwizacje, inspiracje, tak zwane pisanie na scenie...

Ewa Szumska: Przeczytam ci fragment moich refleksji po jednej z prób do takiej właśnie realizacji: „Aby to zrobić, to znaczy odkryć coś w tekście, należy wykonać wysiłek i potem z jakimś zarysem, szkicem, wstępnym planem lub przeczuciem przyjść do nas i nam o tej fascynacji i pomysłe opowiedzieć. Wtedy mogłaby pojawić się szansa, że my również się do tego zapalimy. Ja czuję się oszukana. Namawia nas, żebyśmy odkrywali coś razem. Uparcie chce, by respektować tę metodę pracy i opowiadać, co czujemy, zachwycać się robieniem pół strony tekstu przez półtorej godziny. Dla X.

Bo w ten sposób X zaczyna coś rozumieć. Teatr, tak jak film, jest manipulacją uczuciami widza i matematyką, precyzyjnym układaniem klocków. Jak ktoś tego nie umie, niech się uczy. W szkole. Ja chcę zrobić spektakl. Dla mnie ta praca jest męką, nie procesem twórczym”.

Mocno powiedziane.

E.S.: Razem to robimy i często wykorzystywane są pomysły aktorów. Więc to chyba nie fair, że na plakacie nadal funkcjonujemy jako ci, którzy wykonali zadanie reżysera. Widzę w tym pewnego rodzaju oszustwo. A może być tak, że przychodzę do ciebie i mówię: „Ula, mam tekst, zróbmy to, co? Można to robić tak, tak i tak”. I ty mi mówisz: „Mnie się też ten tekst podoba. Jest taka metoda. Spróbujmy

w ten sposób pracować”. I spotykamy się: ty, ja, kompozytor, choreograf – i rzucamy pomysły. Ja chcę w tym zagrać, tylko potrzebuję ludzi, którzy będą na mnie patrzeć i mówić, nawet: „Nie wiem”, albo: „Niech tu przyjdzie ktoś jeszcze i na to zerknie, bo nie mam pojęcia”. I ja się na to godzę, i ty się na to godzisz, i on się na to godzi – są bardzo czyste zasady gry. Nieważny jest cały teatr światowy, ponieważ chcę zrobić kawałek sztuki i znalazłam parę osób, które przyłożą do tego rękę i odcisną na tym swój ślad. I wtedy to jest wspólne dzieło.

Piotr Kaźmierczak: Tak to się odbywa w teatrze offowym. W teatrze instytucjonalnym nie powstają takie projekty. Dlaczego? Bo aktorzy chcą mieć poczucie, że od początku do



Ula Kijak



Ewa Szumska



Piotr Kaźmierczak

końca wiadomo, co będzie robione i jak to się będzie odbywało. Robią to dlatego, że jest dyrektor, który mówi: „Pan, pan, pani i pani będą brali udział w tym projekcie, który X wymyślił, bo zobaczył coś, co spowodowało, że uznał, że trzeba to teraz zrobić. I X od początku do końca będzie wierzył, że ta koncepcja jest świetna. Nieważne, że jej nie zrozumiecie. Zrobicie to. Z tym choreografem, z tym scenografem i z tym kimś jeszcze. Będziecie się wściekać, a X będzie wierzył, że to jest świetne. I będzie wam mówić, co czuje na ten temat. A wy do końca będziecie się wściekać i zrobicie świetną premierę”. I tak się dzieje. W związku z tym, że jesteście do tego zmuszeni, ratując siebie, wykonujemy tę pracę, dochodzimy do premiery, wściekli i przekonani, że to się nie uda. I wychodzimy na scenę, i wszyscy są zachwyceni, że to się odbywa. Tak się bardzo często zdarza. Presja dyrektora i reżysera, który ma wizję, choć nie musi mieć żadnych umiejętności, powodu-

je, że przedstawienia się stają. Zasada jest taka, że chcielibyśmy czegoś innego, ale realizujemy to dlatego, że przyszedł ktoś, kto miał jakiś przeblysk.

Czy ta presja jest konieczna?

P.K.: Myślę, że nie, ale dopóki nie spróbujemy, to się nie zmieni. Ponieważ są aktorzy, którzy chcą mieć poczucie bezpieczeństwa. Ja też chyba do nich należę. Takim reżyserem, z którym mi się dobrze pracowało, jest Maciek Podstawny¹. On nas wypuszczał, można było w tych poszukiwaniach iść, gdzie się chciało. Ale on też tam był i czasem mówił, żeby trochę wrócić, a czasem, żeby pójść za nim. Bo dzięki temu, że na nas patrzył, to też sobie znalazł jakąś przestrzeń, którą chciałby nam pokazać. Ta granica między reżyserem i aktorami się przesuwiała. To też jest specyfika Maćka, który potrafił nas tak poprowadzić.

¹ *Ocalenie*, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 24.05.2012.

Ale z drugiej strony ludzie chcą wiedzieć, że wykonują czyjeś polecenia, czyjeś zadania, oddają siebie w całości, ale ktoś nad tym wszystkim czuwa, ogarnie to wszystko w pewnym momencie, da poczucie bezpieczeństwa.

E.S.: A ja uwielbiam wypróbować różne kuriozalne, kretynskie rzeczy. Czasem to są głupie pomysły, ale opadają mi skrzydła, jeśli nie ma chęci do sprawdzania różnych rozwiązań. Nie ma znaczenia, jaką kto metodą pracuje. To jest chyba kwestia ryzyka, które powinniśmy podejmować nieustannie. Ale czasem, kiedy mówię do reżysera: „Powiedz mi, co tutaj ma się zdarzyć w tej scenie”, to on mi odpowiada: „Jutro ci powiem, skąd wchodzisz i gdzie schodzisz”. I nie rozumie, że jak będę wiedziała, co gram, to nie będzie musiał mi mówić, skąd wchodzę i gdzie schodzę. Sama to będę wiedzieć. Albo pyta mnie, co ja czuję. Nic nie czuję. Powiedz mi, co mam grać, to będę wiedziała, co mam czuć. To się po prostu zdarzy.

I może nawet zdecyduję, że będę czuć coś innego, bo będę chciała przeprowadzić inny temat niż ten z poprzedniej próby. Wiesz, co bym chciała? Nawet nie poczucia bezpieczeństwa. Chciałabym mieć możliwość spotkania z kimś, kto wie więcej ode mnie.

P.K.: Mam wrażenie, że się odwróciły role. Kiedyś było tak, że reżyser wiedział, a aktor miał być białą kartą. Nawet Łomnicki o tym mówił, że jak zaczynał pracę nad rolą, to przede wszystkim pracował nad tym, żeby się wyczyścić. A teraz jest odwrotnie – przychodzą reżyserzy, których podstawowym założeniem jest: nic nie wiedzieć. Chcą doświadczać jak dzieci, chcą chłonąć to, co się dzieje na scenie, i w związku z tym aktor ma poczucie, że nie może być taki jak oni – bo ktoś musi to kontrolować.

Tu się chyba pojawia pytanie: na co się umówimy?

P.K.: To nie jest kwestia tego, na co się umówimy. Po prostu są różne rodzaje ludzi.

E.S.: To jest kwestia zaufania na przykład. Powiedziałeś o Podstawnym. Pamiętam pierwsze próby, kiedy on mówił, że będziemy poszukiwać sobie różnych rzeczy, i powiedział, o czym chce zrobić spektakl, i zaproponował, że obejrzymy jakieś filmy. I tak tydzień sobie oglądaliśmy, a potem dostaliśmy fragmenty tekstów. Trochę się ich pouczyliśmy i zaczęliśmy improwizować sceny. Jedna zbiorówka. Mieliśmy jabłka, ja przyniosłam landrynki, dodawaliśmy własne teksty, ale pamiętaliśmy jakieś punkty, na przykład mi zostało w pamięci, że chcę zabić Pawła Siwiaka.

Pamiętam taką próbę, na której improwizowaliśmy z Siwiakiem trzy godziny i jak spojrzeliśmy na zegarek, to nie byłam w stanie w to uwierzyć. Miałam wrażenie, że to trwało maksymalnie godzinę. I Maciek to wszystko kręcił, żeby później móc sobie obejrzeć. Ale Podstawny miał wizję przedstawienia, które chciał zrobić. Nie opowiadał nam jej codziennie. Dawał duży margines swobody. Gdyby nie zyskał jakiegoś zaufania przynajmniej większości zespołu... Chłopaki nakręcili przecież w górach czterdziestominutowy film, który był pokazywany między pierwszą i drugą częścią tego przedstawienia. Nie znajduję teraz słów na to, żeby uzasadnić, dlaczego weszliśmy w ten eksperyment, rzuciliśmy się na główkę.

P.K.: Chociaż nieważne, jak dobry reżyser by do nas nie przyszedł, to zawsze mam wrażenie, że próbuję spełnić jego oczekiwania. Wychodzę do improwizacji i próbuję...

...zgadnąć, czego on chce?

P.K.: Tak.

E.S.: Ja nie.

P.K.: Ale zawsze pytasz, czy dobrze. To się do tego sprowadza. Aktorzy próbują zawsze wskoczyć w klimat reżysera. Godzą się na to, że on mówi: „Tak to będzie, tak sobie to wyobrażam”. Probują rozkodować to, co on powiedział, przepuścić to przez siebie i zrealizować jego wizję. Od wielu lat myślę o tym, jak to zrobić, żeby nie mieć wewnętrznego nastawienia na realizowanie czyjejś wizji. Żebym mógł sobie pójść samopas i się nie

zgubić. Wiem, że mogę stworzyć genialne rzeczy, wchodząc w swoje światy i w swoje myślenie. Ale czuję też takie niebezpieczeństwo, że jak jeszcze paru innych kolegów sobie potworzy światy, to nic z tego nie wyniknie, jak się to złoży wszystko razem, jak staniemy obok siebie i zaczniemy grać. Musi być osoba, która w jakimś sensie ogarnie całość i powie nam: „Słuchajcie, ty mówisz po węgiersku, a ty po chińsku i myślę, że albo zagramy to dla dwóch nacji”...

...albo zrobimy napisy...

P.K.: Cokolwiek, żeby to znalazło jakiś wspólny znak. Nie musi być to znak równości ani wspólny mianownik, ale coś, co to skleji.

To wymaga jakiejś nowej umowy, nowych zasad i funkcji.

P.K.: Przede wszystkim wymaga to od aktorów chęci wejścia w taką relację. Ponieważ stary system powoduje, że nawet jeżeli mamy inklinacje do improwizacji, do uciekania spod władzy reżysera, to i tak się jej podporządkowujemy albo pytamy: „Tutaj jeszcze mogę stać czy nie mogę już tu stać?”. Uogólniam teraz.

E.S.: Nie zawsze się podporządkowujemy. Miałam taką sytuację z Michałem Kmiecikiem²: śpiewam w *Krakowiakach* piosenkę i on przyniósł mi na próbę gitarę elektryczną, żebym stała pod murem, grała na gitarze jeden dźwięk i śpiewała. Poprosiłam

² *Krakowiacy i Górale*, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 19.12.2015.

gitarzystę z *Kotki*³, żeby mi pokazał jakiś dźwięk, bo Kmiciek uznał, że mogę grać cokolwiek. Powiedziałam temu gitarzyście: „Wiesz, jaka to piosenka, bo ci ją zaśpiewałam. Chodź ze mną na scenę, stań tam i zobacz. Mam śpiewać tę piosenkę z gitarą, a pierwotna wersja była taka, że trzymam kij. Wymyśliłam ten kij na początku i moja intuicja mi mówi, że to powinien być kij, a ja tylko nim wystukuję rytm”. I on spojrzął i pyta: „Jesteś tylko ty?”. „Tak”. „Kij”. I powiedziałam Kmiciekowi, że nie będę grała z gitarą. Zgodził się ze mną.

Aktor jest więc twórcą czy odtwórcą?

P.K.: „Twórcą i tworzywem...”⁴.

E.S.: Zwykle staram się usłyszeć, czego chce reżyser, ale bardzo szybko uciekam w swoje skojarzenia. Zastanawiam się, jak ja to widzę, jak chciałabym to zobaczyć. I właściwie, jak teraz rozmawiamy sobie o teatrze, to czuję ogromny niedosyt, bo uzmysławiam sobie, że wyobraźnia podsuwa mi pomysły z różnych stylistyk, dużo jest abstrakcyjnych rozwiązań. Chociaż lubię też pracować tak, jak na przykład z Grażyną Kanią⁵, gdzie wszystko jest precyzyjnie przez nią przemyślane. Ale jeśli mamy eksperymentować – to na całego. Mnie przestaje interesować linearne opowiadanie historii,

jednolita konwencja – tylko chór lub tylko taniec, lub tylko tekst mówiony. Kusi mnie poszukiwanie kompletnie innej formy albo mieszanie kilku różnych form.

Opisujesz swój wymarzony teatr? Chciałabyś go oglądać czy w nim grać?

E.S.: To jest jedno i to samo. Ciężko jest robić coś, co mnie kompletnie nie interesuje. Wykonuję wtedy swoją pracę najlepiej, jak umiem, ale tylko tyle. Ja po prostu chciałabym popробować innego teatru. Bardzo możliwe, że sama muszę taki teatr zrobić. Nie czekać na to, aż przyjdzie reżyser, który będzie myślał tak, jak ja bym chciała. Może się zdarzyć, że jak zacznę to realizować, to znajdzie się ktoś, kto myśli podobnie, i zrobimy to wspólnie.

A co z treścią? Chciałabyś mieć wpływ na to, o czym robisz spektakl?

E.S.: Ponieważ rozmawiamy o teatrze instytucjonalnym, to nie wiem, czy to jest możliwe. Jeśli w sztuce gra 15 osób, to jest 15 odmiennych zdań. Założmy, że robimy spektakl erotyczny – orgazm, gra wstępna... Jak poprosisz 15 osób, żeby przyniosły jakieś artykuły, wypowiedzi, skojarzenia, historie, to w zależności od doświadczenia, wieku, płci, orientacji i religii – dostaniesz 15 różnych rzeczy. I to jest w porządku, ale schody zaczynają się wtedy, gdy trzeba podjąć decyzję, co jest ważniejsze. Każdy będzie miał kompletnie inny punkt widzenia.

P.K.: Niestety przy wielu realizacjach w ogóle nie myślę o tym,

czego ja chcę. Zastanawiam się tylko: „Jak reżyser mnie widzi?”. Widzi mnie tak? – to taki jestem, skoro on mnie i tak nie słucha. Doszedłem do momentu, w którym nie chce mi się proponować i boksować z kimś, ponieważ dochodzi do kłótni o to, kto ma władzę, a nie o to, o czym to robimy, o to, kto decyduje, a nie o to, czy rozumiemy wspólnie, w jakim kierunku idziemy. Dlatego też rzadko zastanawiam się nad tym, co chciałabym zrobić.

Jaką funkcję spełniacie teraz jako aktorzy? I czy coś jest w niej nie tak, jak powinno być?

E.S.: Spełniam funkcję królika doświadczalnego i nauczyciela. Ale nie dlatego, że wszystko umiem. Tylko dlatego, że zanim stworzysz wspólny język, mija jakiś czas, w którym już dochodzi do jakichś konfliktów, otwartej próby sił albo manipulacji psychologicznych. Dużo czasu zajmuje dogadanie się, złapanie chociaż kawałka wspólnego języka, nauczenie się siebie i mnóstwo tarć jest przy okazji, zanim dojdzie do tej właściwej pracy.

Co jest więc potrzebne, żeby ta właściwa praca zaistniała i była wspólnym tworzeniem?

E.S.: My na dzień dobry obdarzamy reżysera zaufaniem i słuchamy tego, co on lub ona ma do powiedzenia. W trakcie rozmów i dalszej pracy tracimy je lub zaufanie wzrasta, czyli powstaje więź – jeśli wszystko można omówić, jeśli nie ma obostrzeń, że coś jest głupie, a coś mądre, że czegoś nie można... Niech nawet

³ *Kotka na rozpalonym blaszanym dachu*, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 10.11.2011.

⁴ *Rejs*, reż. M. Piwowski, scen. J. Głowacki, M. Piwowski, Polska 1970.

⁵ *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 2.09.2016.

dochodzi do spięć, do konfliktów, do odmiennych poglądów, odmiennych wizji danej sceny. Ale zakładamy, że mamy prawo się wypowiedzieć i nasz głos będzie usłyszany, wzięty pod uwagę, nawet jeśli jednak zrealizujemy inną koncepcję, bo ona nam bardziej pasuje i jakoś to uzasadnimy. Jeśli rozmawiamy uczciwie od początku, to nie ma przestrzeni na to, żeby ludzie sobą manipulowali. Nasz były kierownik techniczny, Andrzej Biskup, po pewnej premierze powiedział: „Wiesz, na scenie macie kłamać, ściemniać, czarować, udawać i manipulować widzom. Ale poza sceną musi być prawda, musimy być ze sobą uczciwi”.

P.K.: To jest moje osobiste marzenie w teatrze, marzenie aktora: żeby doprowadzić do sytuacji, w której nie cenzuruję się z reżyserem. Nie mam nic do niego osobiście, nie obrażam się, zostaję w projekcie, dopóki coś mnie z niego nie wyrzuci, ale od razu mówię, co mi nie odpowiada, i od razu oczekuję konkretnej odpowiedzi. A jak jej nie ma, to się wściekam. I od początku zaczyna się walka o bliskość, o język.

I nie ma znaczenia, które są czyje pomysły?

P.K.: Tutaj pojawia się odrębna kwestia – jak to będzie dalej budowane i określane w programie, czy reżyser przyzna otwarcie, że to jest praca grupowa.

E.S.: To się zawsze sprowadza do zaufania.

W takim razie co jest potrzebne, żeby aktor mógł mieć zaufanie do reżysera czy reży-

serki? Nie w takim sensie, żeby oddać mu/jej władzę, tylko żeby...

E.S.: ...wyruszyć w jakąś podróż, wspólnie eksperymentować, poszukiwać albo nawet zrealizować co do joty to, czego on/ona chce.

Albo zaakceptować to, że on nie wie, czego chce.

E.S.: Jeśli on jest w stanie powiedzieć, że nie wie, to już jest duży punkt dla reżysera. Tym bardziej że my, aktorzy, wyczuwamy, kiedy ktoś ściemnia, sady jakieś farmazony i bardziej gra reżysera, niż reżyseruje.

No to co znaczy, że reżyseruje? Co takiego powinno być w reżyserze, żeby wspólnie z nim chcieć tworzyć spektakl?

E.S.: Reżyser musi mieć przede wszystkim wyobraźnię, a poza tym umiejętność słuchania innych, empatię, inteligencję emocjonalną i intuicję.

P.K.: Myślę, że może być tak – ja chyba nie doświadczyłem jeszcze czegoś takiego – że przychodzi reżyser, który cię prowadzi tak, że w ogóle nie wiesz, w jaką stronę. I on nawet nie do końca wie, co chce zrobić, jak to będzie ostatecznie wyglądało, jaką miało konstrukcję. On ma tylko jakieś przeczucie. Ale ma też taką intuicję albo taką wiedzę, albo tak to konstruuje i opowiada, że doprowadza do paradoksów w graniu, zaskakujących i porywających. Takie rzeczy mogą się zdarzać w improwizacji lub kiedy się tworzy bez reżysera, ale myślę, że zdarzają się bardzo rzadko lub wymagają bardzo wysokiej jakości szuka-

nia, próbowania. Tacy reżyserzy to szczególnego rodzaju artyści, ale nie można ich pomijać, bo to jest moim zdaniem ta najwyższa półka. Reżyserzy, którzy nie mają wizji, tylko szukają czegoś, czego nie znają. Mają przeczucie i szukają czegoś szczególnego. Z drugiej strony potrzebny jest warsztat i wycucie – czyli też stary system. My, jako aktorzy po latach grania, często wiemy od razu, jak dana scena powinna zostać zagrana. Ale to nie znaczy, że wtedy będzie wykorzystany cały jej potencjał. Być może zaburzenie tej naszej wiedzy i wprowadzenie jakiegoś dodatkowego elementu spowoduje, że ta scena stanie się metafizyczna. I do tego jest potrzebny reżyser świadomy, patrzący, czujący, mający swoją wrażliwość, swój świat. Artysta z konkretnym spojrzeniem i z wiedzą na temat tego, jak działa światło, jak działają energie, wektory, jak zwał, tak zwał.

Do czego Tobie jednostkowo potrzebny jest reżyser?

P.K.: Nie wiem jeszcze. Dopiero teraz dochodzę do takiego punktu, w którym mógłbym się wypuścić w taki niepodporządkowany reżyserowi rodzaj próbowania. Chciałbym przyjść z pomysłem na tekst i odważyć się powiedzieć: „Powiedziałeś już swoje, a teraz chcę spróbować to, co ja przeczytałem w tym tekście. Ty sobie na to patrz albo mów coś, albo rób z tym, co chcesz, a ja i tak muszę przejść ten temat, bo się tak wkręciłem w ten tekst, że chcę tego poszukać”. I wiem, że to i tak będzie tylko konfrontacja z reżyserem, a nie wejście w przestrzeń, w której się wszystko może

wydarzyć. To będzie zawalczenie o siebie jako o twórcę.

A co Ci jest potrzebne, żeby to nie była tylko konfrontacja? Kogo byś chciał mieć przy swoim boku, żeby Ci towarzyszył w tym „wypuszczeniu się”?

P.K.: Widza.

Jakiego widza?

P.K.: Widza, który jest świadomy tego, co się dzieje między mną i partnerami...

E.S.: Ale widz ci tego nie powie.

P.K.: Nie do końca jestem pewien tego, co mówię, ale takie mam wrażenie. Bo wszystko, co robimy, jest weryfikowane przez widza. Dzięki niemu się dowiadujemy, co pracuje, a co nie. Ale żeby się odważyć na konfrontację z widzem, potrzebujemy kogoś, kto nam daje przynajmniej przeczucie reakcji i rozumienia widza. Bo nie jestem w stanie weryfikować siebie, będąc na scenie. Aktor kontrolujący siebie i zastanawiający się, czy dobrze gra, kompletnie traci swobodę. A idąc w dużą swobodę, nie licząc się z samokontrolą, nie wie, gdzie jest. Może tworzyć niesamowite rzeczy, ale to jest poza nazwaniem, niepowtarzalne w jakimś sensie.

Czyli potrzebujesz informacji zwrotnej? Na jakim poziomie?

P.K.: Na poziomie inspiracji, odpowiedzi, rozumienia, nazywania. Inteligencja też mi jest potrzebna.

Inteligencja to jest bardzo subiektywna sprawa.

P.K.: Wiem. Wszystko jest subiektywną sprawą przy tworzeniu sztuki.

Z tego, co mówisz, wynika, że aby móc się „wypuścić”, potrzebujesz w pewnym sensie oddać komuś innemu martwienie się o konstrukcję i znaczenie. I nie chodzi o to, żeby w ogóle o tym nie rozmawiać, ale żeby móc o tym zapomnieć na czas poszukiwania. Po to żebyś, jak przestaniesz szukać, mógł to przedyskutować z tym widzem. Czy dobrze Cię zrozumiałam?

P.K.: Tak. Nie jestem do końca tego pewny, ale wyobrażam sobie, że pływam w morzu i jest pełno ludzi na brzegu. Widzów. Nie ma tam żadnego reżysera, kogoś, kto mnie trzyma na linii albo mi mówi przez megafon, co mam robić. I ja po prostu jestem w tym – pływam na desce, rzucam się do wody, nurkuję. I nagle okazuje się, że jestem na środku morza i już nikt na mnie nie patrzy. Ale ja nadal jestem. Umówmy się, że jest wspaniale – teraz jest puste morze. Nadal jestem na tym morzu, nadal tworzę. Nie ma żadnego widza. Nikt mnie nie rozumie na widowni. Coś takiego jest kuszące, ale moim zdaniem to jest już lekko psychiczna sytuacja. I uważam, że aktor powinien mieć tę możliwość, żeby od czasu do czasu podnieść głowę trochę wyżej i tam będzie mrugało światelko, które będzie mówiło: „W tym kierunku jest brzeg. Możesz płynąć jeszcze kawałek dalej, a jak przestaniesz mnie widzieć, to nadal w tym kierunku jest brzeg”. Żeby aktor mógł naprawdę poszaleć, to musi mieć to światelko. Wiem, że to jest bardzo daleko idąca metafora, ale uważam, że taka też jest rola

reżysera w jakimś sensie. Jeżeli aktor mu się wymknie i przestanie reagować na to światelko, to wtedy faktycznie reżyser już nie jest potrzebny, ale moim zdaniem w tym momencie też...

Teatr się kończy.

P.K.: Tak, teatr się kończy, a zaczyna się tworzyć coś, na co mogą przyjść ludzie, którzy się upalili trawą na przykład i chcą sobie popatrzeć na kogoś, kto pojechał jeszcze dalej. Teatr to jest jakaś umowa. Teatr to jest jakaś gra z widzem. A żeby ta gra miała szansę, to ktoś musi siedzieć na widowni i rozumieć zasady, które zostały ustalone, i te, które się ustalają w trakcie. Jak nie ma kogoś takiego na widowni, to nie ma szansy opanować tego, w którym momencie kończy się to zrozumienie. Ale z drugiej strony jednak nie chcę gubić twórczej roli tej osoby, która siedzi na widowni i może powiedzieć na przykład: „Słuchajcie, a teraz by było dobrze rzucić kością”.

A jesteście w stanie wyznaczyć granicę wolności twórczej aktora? W jakim zakresie chcielibyście mieć wpływ na powstający spektakl?

P.K.: To jest bardzo indywidualne. Jedna aktorka mówi: „Powiedz mi, co mam zagrać, a ja już dokładnie wiem, jak to zagrać, jak to stworzyć i jak to ma zaistnieć”. A inny aktor mówi: „Ja chcę tego poszukać, a ty mnie tylko poprowadź. Stwórz otoczkę dla mojej roli, a ja ją sobie zbuduję”. A ja jestem aktorem, który coś dostaje i się nie wgłębia za bardzo. Jak mnie coś zaintryguje, to o tym myślę, ale nie czytam książek,

nie oglądam filmów, nie próbuję się wzorować na niczym, tylko szukam w sobie. Każdy zupełnie inaczej tworzy. Jedni sięgają do doświadczeń lub do metody, inni sięgają do kultury, czasami tylko do popkultury, a jeszcze inni, tak jak ja, próbują rozpoznawać w ten sposób siebie.

W tych wszystkich możliwościach, które wymieniłeś, jest jedna wspólna cecha. Wszystko to dotyczy tylko i wyłącznie Twojej roli. Czy ta przestrzeń wolności twórczej aktora oscyluje wokół roli, czy jednak dobrze, żeby się rozrastała i rozpuchła?

E.S.: To zależy. Dziesięć lat temu bardziej mnie interesował mój kawałek roli do zrobienia, to było najważniejsze. A teraz lubię widzieć obraz całości. Nie zawsze się da. I tak sobie myślę, że to może i dobrze. Są tacy reżyserzy, z którymi nie możesz w taką podróż wyruszyć. Fajnie by było, gdyby się zdarzali tacy, z którymi możesz nie tylko budować rolę, ale mieć też większy wpływ, mieć pomysł na jakąś scenę i zrealizować go. Przeczytałem ci, co mi napisał w programie do *Kwaśnego mleka*⁶, poza tym, że jestem wielka i wspaniała: „Dziękuję Ci za wszystko, od początku do końca: za analizę, rozmowę, pomysły, dociekliwość, sprawność, uczciwość”. To są rzeczy, za które i ja dziękuję tobie w pracy nad *Kwaśnym mlekiem*. Mimo że nie pracowaliśmy jakimiś nie-wiadomo-jakimi metodami. Byłam bardzo otwarta na ciebie, nie zastanawiałam się, czy elementy się złożą, czy nie, czy to

dobrze, czy niedobrze. Skupiałam się na swojej roli, a i tak miałam świadomość tego, co dzieje się dookoła. Gdyby było inaczej, na twoje pytanie: „Jak ona wchodzi w niebo?”, nie wpadłabym na to, że wychodząc z klatki, już jestem w niebie... Tak myślę.

P.K.: Moim zdaniem nie trzeba o wszystkim z góry decydować. Kiedy zespół jest świadomy i przygotowany do tego, żeby się wypowiadać grupowo, to świadomy reżyser odda mu głos. A w sytuacji, w której grupa potrzebuje poczucia bezpieczeństwa i oddania odpowiedzialności za tę wypowiedź reżyserowi, to świadomy reżyser to weźmie i – nawet czasem nie do końca chętnie – sprawi, że ona będzie znacząca. Tak sobie myślę, nie jestem tego pewny. Ale teatr rzeczywiście przestaje być tylko koncepcją jednego człowieka i poglądem jednego człowieka. Każdy, kto wchodzi na scenę, ma zupełnie inny rodzaj myślenia. W samych próbach to też ma znaczenie, każdy mówi: „Ja myślę inaczej i inaczej to widzę” i „Chcę, żebyś wziął pod uwagę mój punkt widzenia, i chcę powiedzieć widzowi, co myślę na ten temat”. To jest tendencja, która zakłada pewien chaos, ale tylko z tej konfrontacji może się stworzyć jakaś wartość, która będzie interesowała widza. Jeżeli przedstawiasz jeden punkt widzenia, to zazwyczaj nie jesteś w stanie nikogo za sobą pociągnąć. Dlatego być może wpuszczenie jak największej ilości opcji daje szansę na przyciągnięcie jak największej liczby widzów. Teatr jest coraz bardziej opowieścią, wraca do źródeł, z których powstał. Wychodzą ludzie na scenę i mówią: „Słu-

chajcie, zdarzyło nam się... zdarzyło się coś takiego kiedyś...”. I czasem widz zauważa: „To coś podobnego do tego, co ja sobie myślę i czuję...”. I raptem to, co się z tego rodzi, jest po prostu kontaktem z człowiekiem i tworzeniem relacji. Tworzy się bliskość, dotknięcie, bardzo dużo rzeczy, które są już poza obrazami i historią, a są...

...zdarzeniem.

P.K.: Zdarzeniem. I to daje szansę na tworzenie teatru właśnie na takiej zasadzie, że zbiera się grupa ludzi, którzy chcą coś opowiedzieć i wspólnie zaczynają opowiadać. Ale gdyby uznać, że teatr taki powinien teraz być, to może go zubożyć. Ponieważ są też tacy, którzy patrzą na taką grupę i myślą: „Dobra, oni opowiadają, a ja widzę coś więcej oprócz tego, widzę to w szerszym kontekście”. I to są reżyserzy.

E.S.: Sposobów jest mnóstwo – nie takich akademickich, nie nazwanych i opisanych. Wszystko się sprowadza do wyobraźni.

Jakiego aktorstwa, Waszym zdaniem, wymaga taki teatr?

P.K.: Już nie wystarcza wcielanie się w jakąś postać, bez odsłaniania, jakim jestem człowiekiem. Większość aktorów potrafi tak zagrać, a potem wyjść do ukłonnów już prywatnie. Ale w tym jest jakieś udawanie, które chyba widza już nie pociąga. Choć wciąż jestem w stanie sobie wyobrazić genialne przedstawienie z takimi założeniami. Jeśli jednak pierwszym założeniem jest to, żeby złapać kontakt z widzem i powiedzieć: „Mam ci do opowiedzenia ważną historię czy

⁶ *Kwaśne mleko*, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 10.11.2013.

ciekawą historię, czy historię, która mnie poruszyła” – z tego się rodzi inny rodzaj aktorstwa i inna jakość. Można to zrobić różnymi środkami, nawet bez słów. Ale nie zastanawiamy się już, jak odgrywać postać. Zastanawiamy się, jak dotrzeć do widza, jak pobudzić jego wyobraźnię, rozbawić go czy skłonić do myślenia. I to wydaje mi się interesujące w takich poszukiwaniach.

Indywidualnie czy zespołowo?

P.K.: I tak, i tak. Zespołowo nawet lepiej, bo pojawiają się starcia punktów widzenia, innych doświadczeń, wizji.

E.S.: To zależy od tekstu. Na pewno potrzebowałabym reżysera, który utrudniałby mi zadanie, nie odpuszczał, nawet wtedy, gdy ja byłabym już zadowolona. Żeby piętrzyły się trudności i wyzwania. A jeśli chodzi o zespół aktorski – stosuję raczej zasadę ograniczonego zaufania do innych ludzi, jak przy prowadzeniu samochodu. Łatwiej jest zaryzykować samemu, bo jak się nie uda, to tylko ja ponoszę ryzyko. Gdybym robiła spektakl sama, to nie musiałabym nikogo do niczego przekonywać, zachęcać, objaśniać. Myślę, że ma znaczenie jeszcze jedna rzecz – wstyd. Każdy z nas ma jakieś opory przed obnażeniem się (nie mam tu na myśli nagości) lub ośmieszeniem. I w każdym są inne blokady czy tematy, którymi niekoniecznie chcemy zajmować się na scenie. Wydaje mi się, że znaczenie ma też to, kto jaki teatr chce robić. Wszystko zależy od zestawu ludzkiego. Żeby nawiązała się więź, wszyscy razem muszą zmierzać do wspólnego

celu. Wtedy wspólnota jest wartością.

Z tego, co mówicie, wynika, że ten rodzaj aktorstwa wymaga ogromnej odwagi cywilnej. Niezależnie od tego, co mówią aktorzy w *Klątwie*⁷ („Wszystko, co mówimy i robimy w teatrze, jest fikcją”), wymaga ono znalezienia jakiejś energii, która będzie dawała widzowi poczucie, że stoi przed nim żywy człowiek, a nie postać.

P.K.: To jest bardzo ważne. A z drugiej strony ta odwaga cywilna wymaga również, żeby przestać myśleć o tym, że w teatrze musi być bezpiecznie, od-tąd dotąd. Poczucie bezpieczeństwa polega na zaufaniu, a nie na tym, że ktoś nam wmawia: „Spokojnie, będzie dobrze”.

Czy teatr w Polsce jest gotowy na uznanie aktorów za pełnoprawnych twórców? Na ich upodmiotowienie?

P.K.: Jedni są gotowi, inni nie są. Teatr nie jest w stanie w krótkim czasie przeobrazić się całościowo w inną formę. A jednak ludzie, żeby zacząć przedstawienie, żeby wejść na scenę, muszą wszyscy wiedzieć, czego szukają – inaczej to nie daje takich efektów, jakie mogłoby dać.

marzec 2016 – czerwiec 2017

⁷ *Klątwa*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera 18.02.2017.