

Z ROMUALDEM KRĘŻELEM
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

POMIĘDZY

**Dlaczego wybrałeś aktorstwo w łódzkiej Filmówce?
Chciałeś grać w filmach?**

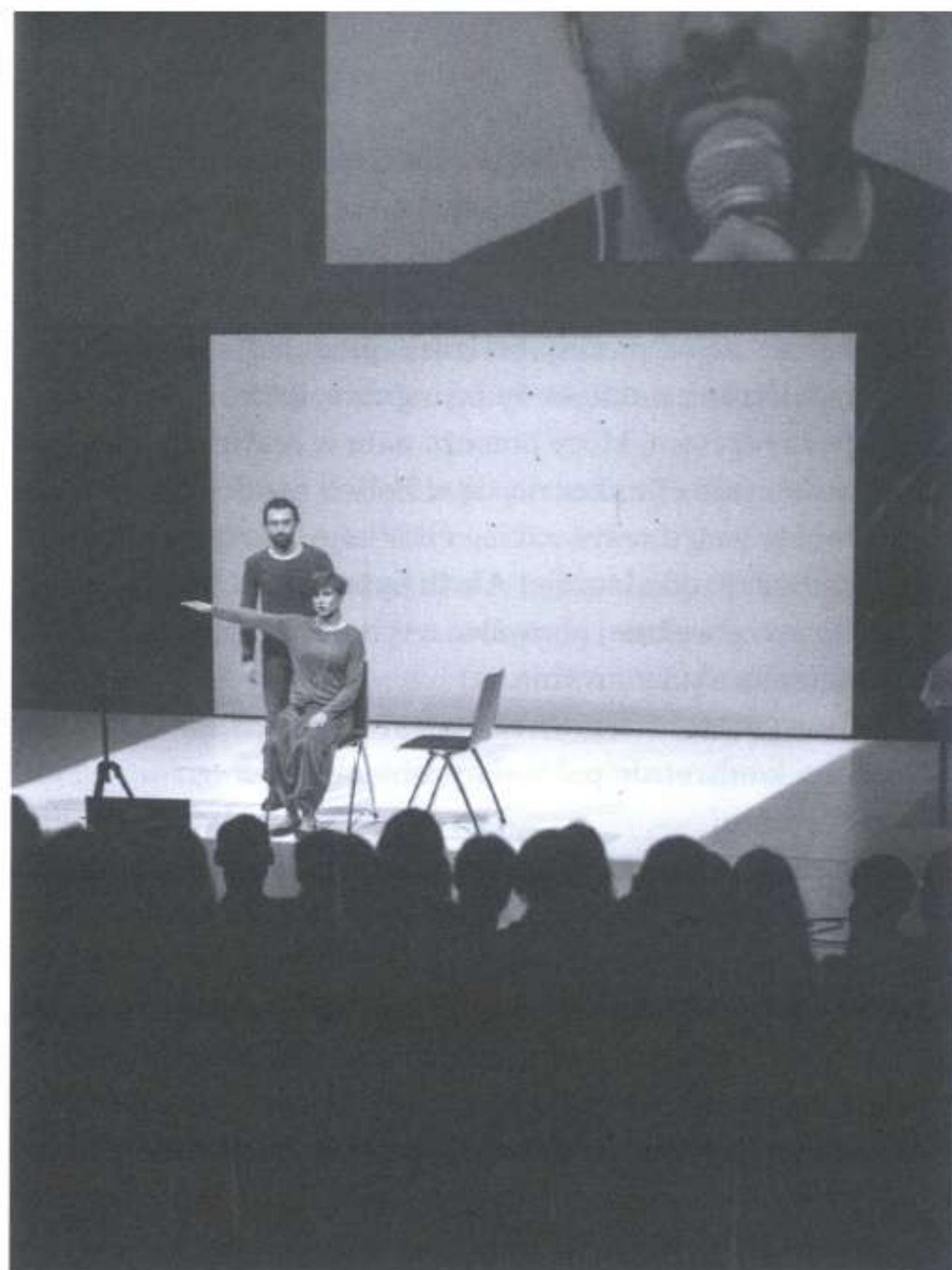
Niedawno, pisząc tekst do „Polish Theater Journal”, w którym porównuję stosunki: artysta – instytucja, artysta – system edukacji w krajach zachodnich i w Polsce, wracałem myślami do szkoły w Łodzi i opisywałem różne doświadczane tam procedury. Raczej nie były to miłe wspomnienia. Szkoły nie wybierałem na pewno z powodu jej profilu filmowego. Tak jak większość kandydatów, składałem papiery do wszystkich czterech szkół publicznych kształcących aktorów. Wtedy szanse, by się gdzieś dostać, są większe, a zazwyczaj i tak się zdaje kilka razy. To była kwestia przypadku, że przyjęli mnie akurat tam. Ale to była chyba i tak najlepsza opcja – tak myślę po czasie.

Dlaczego?

Dużo zależy od ludzi, z którymi się studiuje. Miałem wielkie szczęście trafić na bardzo kreatywne osoby, o otwartych głowach i sercach. To była bardzo mocna grupa: Justyna Wasilewska, Dobromir Dymecki, Piotrek Trojan, Maciek Pesta... To są osoby, z którymi nadal utrzymuję kontakt. Miałem też, jak na szkołę teatralną, „eksperymentalny” program. Prowadzący nasz rok Bronisław Wrocławski i Jacek Orłowski próbowali zwiększyć wpływ studentów na program nauczania. Nasza edukacja miała wykraczać poza aktorskie techniki i rzemiosło. Zaszczepili w nas ideę, przeniesioną trochę bezrefleksyjnie z amerykańskiego teatru, żebyśmy działali samodzielnie, organizowali się, tworzyli grupy artystyczne, które realizują swoje projekty. Oczywiście podjęliśmy taką inicjatywę. Najpierw chciał nam to umożliwić ówczesny dyrektor Teatru Nowego w Łodzi Zbigniew Brzoza, który starał się zaangażować cały rok, żeby zrobić „młodą scenę” przy teatrze. To był radykalny pomysł, bezprecedensowy w obrębie polskich instytucji teatralnych. Szkoła się nie zgodziła na jego realizację. Brzoza postanowił więc zatrudnić sześcioro spośród nas, ale to też się nie udało, bo został odwołany.

Dlaczego szkoła się nie zgodziła na inicjatywę Brzozy?

On chciał, abyśmy zrealizowali czwarty rok szkoły w Teatrze Nowym. Planował nas na ten czas wciągnąć do teatru. Odmowa miała podłoże instytucjonalne. Szkoła ma Teatr Studyjny, który prowadzi i współfinansuje. Jego repertuar tworzą dyplomy. Jeśli nasz rok zostałby wzięty



do Teatru Nowego, nasze dyplomy byłyby realizowane w jego ramach, a Teatr Studyjny nie działałby przez rok.

To trochę krótkowzroczne... Chyba lepiej zgodzić się na koprodukcję i zapewnić etat wszystkim absolwentom. To byłby ogromny sukces szkoły.

Nawet gdybyśmy nie dostali od razu etatów, to i tak byłoby cenne, bo dałoby nam wszystkim wiarygodny obraz sposobu funkcjonowania instytucji. Po szkole wszyscy chcą dostać etat, ale nie wiedzą, z jaką pracą się on wiąże. Dla mnie bardzo ważnym doświadczeniem było to, że na trzecim roku Waldemar Zawodziński zaangażował wszystkich chłopaków z mojego roku do inscenizacji *Wyzwolenia* na podstawie Stanisława Wyspiańskiego. To była duża rzecz – mieliśmy zagrać w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. Wtedy dopiero poczułem, jak wygląda teatralna hierarchia z perspektywy młodego aktora i jak takie pozycjonowanie zabija kreatywne myślenie oraz proces artystyczny. To było też pod wieloma względami bardzo fajne doświadczenie, nie zostałem skrzywdzony, nie neguję takiego systemu, ale przekonałem się wtedy, że to nie jest miejsce dla mnie. Dlatego po studiach nie szukałem pracy w teatrze publicznym.

Co zrobiliście, kiedy pomysł Brzozy okazał się niemożliwy do zrealizowania?

Wraz z aktorami z mojego roku przenieśliśmy się do Warszawy, założyliśmy stowarzyszenie, próbowaliśmy robić własne spektakle. W Polsce jednak bardzo trudno jest tworzyć teatr z pozycji aktora, takie działania są zawsze traktowane z przymrużeniem oka. Sceny inicjatyw aktorskich

funkcjonują przy instytucjach, na marginesie. Chcieliśmy zrobić coś samodzielnie. To był pomysł na regularną pracę kolektywną, z którą spotkałem się później, studiując w Giessen. Tam ludzie pracują w ten sposób od lat. Tyle że w kolektywie odstępuje się od profesjonalizacji, pracuje się wspólnie, my zakładaliśmy natomiast, że jako grupa aktorów będziemy poszukiwać reżysera, który pomoże nam w realizacji konkretnego pomysłu. To okazało się w Polsce nie do pomyślenia. Jak w obrębie teatru reżyserskiego inicjatywa artystyczna może wychodzić od aktorów! Ale to była bardzo ważna próba. Pozwoliła mi odważnie pomyśleć o tym, czym może być samodzielne funkcjonowanie.

Na czym konkretnie polegały problemy waszego stowarzyszenia?

Grupa się rozsypała, bo ludzie zaczęli pracować w teatrach instytucjonalnych. Pomysł kolektywu jest z założenia trochę utopijny, bo demokratyzacja w pewnym momencie zabija sztukę. Wspólne decyzje można rozważać bez końca, proces pracy wydłuża się w nieskończoność. Poświęcenie się takiej pracy wymaga determinacji, której nam zabrakło. Nie da się zrobić pół kroku w jedną i drugą stronę jednocześnie, bo oba rodzaje działalności – instytucjonalna i kolektywna – pochłaniają czas i energię. Myślę, że to wszystko zjadło grupę od środka. Energia, jaką mieliśmy po studiach, szybko się wyczerpała. Nie mieliśmy też miejsca, które by nas ukonstytuowało. Otwierała się wtedy w Warszawie przestrzeń o nazwie „1500 m do wynajęcia” i zanim została sprofilowana na duży klub muzyczny, właściciele mieli pomysł na miejsce multikulturalne, gdzie funkcjonowałyby teatr, scena tańca, miejsce na wieczorną imprezę, bar, patio, ogród... Chcieliśmy tam wejść z inicjatywą artystyczną. Organizatorzy szybko się jednak przekonali, że to nie jest dochodowe, więc ścięli inicjatywy, które nie przynoszą zysku. Zaczęliśmy aplikować o różne dotacje, ale ich nie dostaliśmy. Potem powstał pomysł, by jako stowarzyszenie zrealizować spektakl na podstawie tekstu Anny Wojnarowskiej *Re-wolt*. Ostatecznie został wystawiony w Instytucie Teatralnym i wyreżyserowała go Weronika Szczawińska. Z naszego stowarzyszenia, oprócz mnie, zagrała w nim tylko Ola Krzaklewska, bo reszta grupy była już w teatrach na etatach i nie miała czasu.

Jak chcieliście finansować swoją działalność?

Myśleliśmy, trochę idealistycznie, że będziemy się starać o różne granty. Nie mieliśmy jednak pojęcia, jak wygląda cała ta struktura... Takie funkcjonowanie jest trudne i w większości przypadków się nie udaje.

Czy nie masz wrażenia, że środowiskowe poparcie dla teatru instytucjonalnego jako wspólnego dobra, o które musimy walczyć, trochę blokuje rozwój innych rozwiązań? Próba tworzenia w ramach stowarzyszenia, spółdzielni czy kolektywu teatralnego bywa traktowana jako działanie przeciwko teatrom publicznym, bo pokazuje, że inne

funkcjonowanie jest możliwe. A to przecież ogranicza pole poszukiwań.

To czarno-białe i wolnorynkowe myślenie: albo jesteś w publicznej instytucji i przyjmujesz jej zasady, albo radź sobie sam. Alina Gałązka i Tomasz Plata w wywiadzie dla „Dwutygodnika” mówili o tym, że w świetle kryzysu w instytucjach publicznych, poddawanych silnej cenzurze, podejmowanie rozmowy o tym, że instytucja powinna być inaczej zorganizowana, jest problematyczne. Ale kiedy mamy rozmawiać na ten temat? Brakuje w Polsce instytucji, do której można przyjść z grupą ludzi i zrealizować własny projekt, w której można eksperymentować, licząc się z tym, że coś może się nie udać. Czy to marnotrawienie pieniędzy, jeśli przeznaczymy je na projekt, który ostatecznie nie wejdzie do repertuaru? Taką rolę spełnia niekiedy Instytut Teatralny w Warszawie, ale on ma różnorodne cele, nie jest nastawiony na produkcję. Nowy Teatr też próbuje wypełniać tę lukę, ale tam się dzieje mnóstwo rzeczy, więc on nie udźwignie wszystkiego. Na Zachodzie jest bardzo dużo miejsc, które współpracują z teatrami publicznymi: część obsady jest z zespołu, część to freelancerzy, koszty są dzielone, więc łatwiej im podolać. To tylko wzbogaca i rozwija świat artystyczny.

Podobne założenia ma, jeśli dobrze rozumiem, Centrum Performatywne EEPAP, otwarte na jesieni 2016 roku w Lublinie. Ale ta instytucja dopiero rozwija skrzydła. Jak takie miejsca funkcjonują na Zachodzie?

Ważnym pytaniem jest to, czy programy rezydencyjne muszą się kończyć określonym efektem, czy dom artystyczny chce wyprodukować spektakl, który z zasady ma być w nim grany. Ciekawym przykładem jest ośrodek Mousonturm we Frankfurcie – jeden z mateczników kolektywnych projektów nastawionych na eksperyment, na poszukiwanie nowych języków, pojawiających się już po teatrze postdramatycznym, dostrzegających, że nowe możliwości w teatrze otwiera, na przykład, choreografia. Ten ośrodek koprodukuje mnóstwo projektów, które są pokazywane we Frankfurcie, potem w Brukseli, w Paryżu... Spektakl jest więc grany regularnie, ale nie jest przywiązany repertuarowo do jednego miejsca. Sfera międzynarodowego działania artystycznego jest na Zachodzie bardzo rozwinięta. Natomiast niewiele polskich instytucji wchodzi w międzynarodowe projekty, nie jesteśmy uczestnikami szerszej sieci koprodukcyjnej.

Przyczyną mogą być finanse. Brałem kiedyś wraz z Komuną// Warszawa udział w projekcie *Outside the box* w Mannheim. Program ten zakładał rezydencje, które nie muszą się zakończyć spektaklem czy performansem. Mieliśmy się spotkać, wymienić doświadczeniami i efektami badań. Komuna// Warszawa pojechała do Amsterdamu. Teatry goszczące zaproszone grupy narzucały im temat do opracowania. Potem z otwartymi reaserchami, czasem gotowymi projektami mieliśmy zjazd w Mannheim, gdzie dzieliliśmy się tym, co w ramach naszej pracy powstało... Ten „krok w tył” z produkcji miał stanąć w opozycji do działalności teatralnej nastawionej na realizowanie kolejnych premier i w związku

z tym, powielającej kapitalistyczne schematy. Nie oznacza to, że teraz mamy przestać tworzyć spektakle, ale o to, by nie czuć przymusu zakończenia procesu artystycznego produktem – gotowym, zamkniętym, scenicznym projektem.

Komuna// Warszawa, Roman Pawłowski i ja podeszliśmy jednak trochę krytycznie do całego pomysłu. Projekt miał bardzo duży budżet – niewyobrażalnie duży, jak na polskie warunki. Z perspektywy Europy Wschodniej wyglądało to jak marnotrawienie środków publicznych. Dostajemy ogromną sumę – i co, mamy nie wyprodukować spektaklu? Za takie pieniądze moglibyśmy zrobić w Polsce trzy przedstawienia! Trzeba jednak pamiętać, że kultura w Niemczech jest inaczej finansowana. Sytuacja ekonomiczna w kulturze po cięciach dotacji w Niemczech czy w Holandii z naszej perspektywy nadal wygląda dobrze. Zderzenie tych dwóch punktów widzenia jest bardzo ciekawe. Ostatecznie, Komuna// Warszawa postanowiła zrobić spektakl. Punktem wyjścia do jego realizacji uczyniliśmy przewrotnie *Tragedie rzymskie* – można powiedzieć, sztandarowy spektakl holenderskiego teatru w reżyserii Ivo van Hove'a, w tym czasie wciąż święcący triumfy na europejskich scenach i festiwalach. Idąc konsekwentnie za ideą tytułu naszego spektaklu – *Polish Artists Do It Cheaper!* – jako tania siła robocza ze Wschodu (również w sektorze kultury!), zrealizowaliśmy tańszą, „polską” wersję tego spektaklu, gdzie zamiast wielkiej obsady był tylko jeden aktor odgrywający swoich partnerów za pomocą piłeczek ping-pongowych, a całość, zamiast kilku godzin, została streszczona w kilkanaście minut. Jednakże taka wersja *Tragedii rzymskich* nie miałaby sensu, gdyby nie oglądała jej publiczność, która na ten pokaz do teatru w Amsterdamie przyjechała specjalnie z Warszawy. Tematem zadany nam przez Het Veem Theater w Amsterdamie był bowiem problem odpływu widowni po kryzysie ekonomicznym i zmniejszeniu dotacji na kulturę, które – jak się obawiano – mogło wpłynąć na poziom artystyczny spektakli. Podeszliśmy do tego trochę ironicznie. Skoro macie problem z widownią, to my przywieziemy nie tylko naszą siłę artystyczną, ale też publiczność, która jest liczna i przywiązana do Komuny// Warszawa. Ten pomysł się bardzo spodobał, bo podchodził przewrotnie zarówno do problemu nadprodukcji, jak do odmowy artystycznej produkcji, która też jest bez sensu.

Ile razy był pokazywany wasz spektakl?

Pracowaliśmy nad nim w Warszawie, potem przywieźliśmy go – wraz z publicznością – do Amsterdamu. Tam mieliśmy pięć dni na jego złożenie. W Mannheim pokazaliśmy go jeszcze raz, ale już bez naszej publiczności – wyświetliliśmy tylko nagranie z podróży bussem do Amsterdamu.

W ramach projektu sfinansowaliście przejazd widzom?

Oczywiście, około trzydziestoosobowa publiczność miała też zapewniony nocleg. Całe wydarzenie było nawet ciekawsze niż sam spektakl. Grupa z Warszawy ogląda spektakl Komuny// Warszawa w Amsterdamie. Na końcu Komuna// Warszawa otworzyła polską wódkę i zaczęliśmy się

wymieniać problemami, jakie my mamy w Warszawie, a oni w Amsterdamie...

Po studiach pracowałeś z Komuną// Warszawa, ale też z innymi pozainstytucjonalnymi scenami – jak Teatr Maat, Provisorium... Czy widzisz jakąś wspólną politykę tych zespołów?

Centrum Kultury w Lublinie, gdzie działa Teatr Maat, Provisorium, a także In Vitro i kilka innych grup, jest ciekawym tworem, bo zrzesza kilka inicjatyw artystycznych, którym, dzięki wspólnemu finansowaniu, udaje się egzystować. Ta sama instytucja prowadzi też duży międzynarodowy festiwal, czyli Konfrontacje Teatralne. To jest właśnie przykład trochę innego myślenia o instytucji i o tym, czym centrum kultury może być.

Najpierw zrobiłem kilka projektów z Tomkiem Bazanem – założycielem Teatru Maat. Potem Janusz Opryński zaprosił mnie do *Braci Karamazow* w Teatrze Provisorium. To dwie zupełnie różne grupy. Teatr Maat zajmuje się ciałem, tańcem, choreografią. Mnie zawsze interesowało myślenie o ciele aktora, performerera, tancerza, o tym, jak ono funkcjonuje na scenie. W szkole teatralnej mało się temu poświęca uwagi, realizuje się teksty, szuka się prawdopodobieństwa emocjonalnego i psychologicznego. Pisałem o tym pracę magisterską. We współpracy z Tomkiem Bazanem wreszcie mogłem zrealizować to, o czym od jakiegoś czasu myślałem. Potem zrobiłem własne solo – *Ślub, czyli ja sam* – które też balansowało na granicy między aktorstwem a ruchem. Dziś mam duży dystans do tego spektaklu, ale to był ważny etap poszukiwań. Starałem się zanegować w nim jednostronność aktorstwa, szukać rozwiązań performatywnych, choreograficznych.

Provisorium jest znacznie bardziej teatralne, ale to też była cenna przygoda. To jest jakby duża nieinstytucjonalna instytucja. Mimo że nie działa jako teatr repertuarowy, jest dość mocno osadzona w środowisku, ma też duże możliwości budżetowe. Może sobie pozwolić na zapraszanie aktorów z zewnątrz, wyrwanie ich z macierzystych teatrów. To powoduje wiele trudności organizacyjnych – nie mogliśmy, na przykład, skorzystać z wielu zaproszeń na festiwale zagraniczne. To też problem pracy poza instytucją – zawsze jest się związanym z kimś, kto pracuje w instytucji i praca etatowa jest zawsze na pierwszym miejscu.

Praca w Komunie// Warszawa wygląda już trochę inaczej. Pomimo wysokiego prestiżu i niezaprzeczalnych osiągnięć w dziedzinie współczesnego teatru, performansu i choreografii, miejsce to działa wciąż w ramach organizacji pozarządowej, bez oparcia w jakiegokolwiek większej instytucji (inaczej niż w przypadku Provisorium, które jednak bardzo intensywnie korzysta ze wsparcia Centrum Kultury). Oznacza to silną prekaryzację warunków pracy zarówno dla zapraszanych artystów, jak i dla organizatorów. Nie możemy zapominać, że nie byłoby Komuny, gdyby nie wielka determinacja Aliny Gałązki, Grzegorza Laszuka i wszystkich obecnych i dawnych członków tej grupy. To często nieodpłatna, niedostrzegalna praca, jaką wykonują na rzecz tego miejsca, pozwoliła

na jego stworzenie i kontynuowanie. Ale najważniejszym problemem, z jakim boryka się dziś Komuna// Warszawa, jest przede wszystkim brak stałego finansowania. Grantowa, projektoza pozwalają na niewielką dawkę artystycznego błędzenia i uniemożliwiają realizowanie projektów na większą skalę w bardziej sprzyjających warunkach produkcyjnych. A gdy przychodzi do obrony niezależności artystycznej pracy – mam tu na myśli wciąż trwający proces w sprawie zawieszono-go w eksploatacji przez sąd spektaklu w reżyserii Weroniki Szczawińskiej *Teren Badań: (Znak Towarowy Zastrzeżony)* – NGO's nie ma szans nie tylko na realną obronę, ale nawet na pokrycie kosztów procesu. Tym bardziej Komuna budzi mój podziw, że w takich warunkach udało im się przez ostatnie lata stworzyć jeden z najbardziej progresywnych ośrodków sztuki w Polsce. Miejsce, które nie tylko pracuje na siebie, ale przede wszystkim od lat otwiera drzwi innym artystom i prezentuje ich twórczość.

Mam wrażenie, że dziś żadne miejsce w Warszawie nie zasługuje bardziej na trwalsze finansowanie ze strony miasta.

Jeśli jednak miałbym wskazać wspólną cechę polityki wszystkich wspomnianych pozainstytucjonalnych zespołów, byłoby to poszukiwanie niezależności, każdy z nich na swój własny sposób i z kompletnie różnymi rezultatami. Doświadczenia współpracy z nimi pokazały mi, że nie wchodząc w ramy stałych kontraktów z instytucjami sztuki, mam wciąż bardzo wiele możliwości pracy.

Dlaczego po kilku latach takiej działalności podjąłeś decyzję o rozpoczęciu edukacji na teatrologii stosowanej w Giessen?

Dość szybko się zorientowałem, że wybór aktorstwa nie był dla mnie najlepszy. Mam dużą potrzebę realizowania własnych projektów. Byłem pewny, że mogę to robić jako aktor, ale, jak pokazały losy naszego stowarzyszenia, instytucjonalnie to jest nadal w Polsce bardzo trudne. Szukałem jakiegoś doświadczenia pozaaktorskiego. Brakowało mi też teoretycznej podbudowy dla pewnych kwestii, do których podchodziłem intuicyjnie. Zdawałem na reżyserię w Polsce, ale też czułem, że tam jest nastawienie na realizowanie dramatów i pracę z tekstem. Oczywiście w „nowatorski” sposób, w estetyce postdramatycznej, ale wciąż z tekstem. To nie była dla mnie odpowiednia droga. Bardzo ważnym doświadczeniem było oglądanie spektakli w cyklu „#nie jesteś mi obojętny” w Poznaniu, dokąd przyjechało wiele grup i wielu artystów z zagranicy, na przykład Markus Öhrn czy Philippe Quesne. Zaciekało mnie to, co dzieje się na Zachodzie. To było bardzo świeże. Aplikowałem do różnych szkół za granicą.

Podjęcie studiów w Giessen jest w dużej mierze wynikiem przypadku. Jadąc tam, nie całkiem wiedziałem, czym jest ta szkoła – poza tym, co wszyscy o niej słyszymy. Z perspektywy czasu myślę, że to był dobry wybór. Dopiero w Giessen zobaczyłem, że można zupełnie inaczej myśleć o edukacji oraz o pozycji artysty, że można nie zamykać się w profesji aktora, dramaturga czy scenografa i to zawsze wpływa korzystnie na pracę. W Giessen kształcą nas na artystów

teatru, co w dużej mierze opiera się na ciągłym balansowaniu między praktyką a teorią. Mamy mnóstwo zajęć ze współczesnej humanistyki, filozofii, socjologii, historii sztuki, sztuki współczesnej, awangardy, postawangardy, są praktyczne zajęcia z zaproszonymi profesorami albo ze stałą kadrą – na przykład z Heinerem Goebbelsem. Bardzo ważna jest wymiana pomiędzy studentami. Studenci wyższych lat współpracują ze studentami z niższych roczników. Na moim kierunku – choreografia i performans – jest siedem osób, każda z innej dziedziny. Dochodzi do wymiany różnych sposobów postrzegania sztuki. Przy Mikro Teatrze *La Dolce Vita* pracowałem z Monicą Duncan z Giessen, która do tej pory tworzyła prace wideo. Ja, będąc przede wszystkim praktykiem teatralnym, zastanawiam się, w jaki sposób budować napięcia dramaturgiczne, ona natomiast, jak kreować figurę sceniczną, projektować wygląd... Niektórzy studenci nie mają doświadczenia praktycznego, są po studiach teoretycznych. Inni natomiast są nastawieni na rozwój *stricte* taneczny, który mnie mniej interesuje. Fascynujące jest to, że perspektywy i cele, które powinny się wykluczać, funkcjonują razem bardzo dobrze, wzajemnie się wzbogacają. Nawet jeśli podchodzę krytycznie do działań moich kolegów, to jednak ta sytuacja mnie też kształtuje, wpływa na moją przyszłą decyzję artystyczną. Ta szkoła nie wypuszcza samych geniuszy, a w ramach studiów nie powstają same genialne projekty. Tam jest mnóstwo działań, które są dla mnie nudne, to jednak powoduje, że muszę się zastanowić, w jakiej materii ich autor pracował, w jaki sposób myślał. Nikt tam raczej nie robi przypadkowych spektakli.

Jaki masz wpływ na program swoich studiów?

Mogę realizować to, co naprawdę chcę. W ramach studiów musimy zrobić coroczny projekt praktyczny oraz uzbiierać określoną liczbę punktów. Zajęcia wybieramy sami: jeśli mnie bardziej interesuje współczesna filozofia, to idę na zajęcia do Bojany Kunst, jeśli wolę myślenie conceptualne, wybieram zajęcia z Geraldem Sigmundem. Zajęcia praktyczne też mogę realizować u różnych profesorów. Poza tym studiuję tak długo, jak chcę. Te studia to bardzo otwarta platforma. W klasycznej szkole wiemy mniej więcej, czego się nauczymy. W Giessen nie mam pojęcia, czego się ostatecznie nauczę. Choć to brzmi świetnie, te wybory są naprawdę bardzo trudne. Na początku czułem się niepewnie, bo miałem wrażenie, że chcę wszystkiego i nie wiedziałem, co wybrać. Musiałem się zastanowić, czego naprawdę potrzebuję.

Proporcje między teorią a praktyką też zależą od was?

Tak – jestem bardziej po stronie praktyki, bo też nie zamierzam pisać w przyszłości filozoficznych esejów o sztuce. Chociaż, kto wie...

A jak wyglądają relacje między kadrą a studentami?

Są dość otwarte i bliskie, ale to zależy też od osoby. Studiuję na kierunku międzynarodowym, na roku jest maksymalnie siedem osób – dobrze się znamy, razem rozwijamy swoje

projekty i jesteśmy w bliskich stosunkach z naszą główną profesorką – Bojaną Kunst. Z innymi profesorami też często się konsultujemy. Stała kadra stara się oglądać wszystko, co powstaje w szkole, uczestniczy też w studenckim festiwalu, na którym pokazywane są projekty powstałe poza zajęciami. Ten bliski kontakt polega więc również na tym, że profesoro- wie wiedzą, czym się każdy z nas obecnie zajmuje, w jakich obszarach poszukuje. Nie dotyczy to jednak gościnnych profesorów, którzy nas nie znają, przychodzą ze swoim doświadczeniem, a zwykle są dość rozchwytywanymi artystkami i artystami. To odświeża dość mocno skonstruowany dyskurs, w którym jesteśmy.

Studiujesz choreografię i performans – mówiłeś, że zawsze interesowała cię ciało na scenie. Wielu aktorów po szkole teatralnej mówi natomiast o problemie z uruchomieniem ciała.

W szkole bardzo długo walczyliśmy o zorganizowanie warsztatów poświęconych ruchowi, o to, na przykład, żeby pojechać na dwa tygodnie do Gardzienic... Rozumienie rzemiosła teatralnego w Polsce, podobnie jak w klasycznych szkołach teatralnych w Niemczech, jest dziś bardzo problematyczne. Wręcz śmieszne w perspektywie tego, jak współczesna choreografia i taniec traktuje indywidualizację ruchu, jak odchodzą od założeń, że każdy musi podnieść nogę do ucha, a kolano do brody. Co mi daje nauka baletu i jazdy konnej? Podobny rozwój fizyczny zapewnić może jogging, basen, siłownia. Na takie kształcenie reagowałem wręcz alergicznie i zacząłem szukać czegoś innego. To nie oznacza, że odrzuciłem wszystko, czego się nauczyłem. Z Tomkiem Bazanem, na przykład, dużo pracowaliśmy z tekstem.

Jak dzisiaj myślisz o choreografii?

Studia w Giessen otworzyły mnie na różne sfery choreografii, pokazały mi, że choreografia nie musi być związana z tańcem. Wcześniej myślałem, że tancerz współpracuje z choreografem tak, jak aktor z reżyserem. Uważałem, że choreograf to ktoś, kto organizuje pracę ciała tancerza w przestrzeni i w czasie. A o choreografii współczesnej myśli się bardzo różnie, co świetnie pokazują prace polskich choreografów i choreografek – od Pawła Sakowicza po Martę Ziółek – którzy po studiach za granicą zdecydowali się wrócić do Warszawy. Jest, na przykład, *social choreographie*, która koncentruje się na tym, w jaki sposób ciało funkcjonuje w przestrzeni społecznej. Ciało jest nie tylko mięsem i kośćmi, jest nośnikiem treści fizycznych, społecznych, emocjonalnych, mentalnych.

Zastanawiam się nad twoimi najnowszymi pracami: Mikro Teatrem w Komunie// Warszawa i spektaklem *Po linii najmniejszego oporu* w teatrze w Kaliszu. Jak opisałbyś kwestie choreografii w ich kontekście? Projekty, które zrobiłeś przed rozpoczęciem studiów w Giessen – w Teatrze Maat, czy monodram *Ślub, czyli ja sam* – wydawały mi się dużo bardziej fizyczne. W najnowszych spektaklach kluczowa jest natomiast, zaaranżowana przede wszystkim za pomocą

tekstu, sytuacja między sceną a widownią. Czy to powrót do języka, próba testowania go, podważania, zabawy jego sprawczą siłą?

Nigdy się nie nastawiałem na to, by myśleć tylko choreograficznie. Najpierw buduję wyjściową sytuację i w jej obrębie interesuje mnie funkcjonowanie ciała aktora, performera, tancerza.

W Mikro Teatrze pomysł polegał na tym, że żadnego ciała na scenie nie było. Jeśli budżet projektu stał się naszym rekwizytem, to nie mogliśmy nikomu zapłacić za pracę. To jest też myślenie choreograficzne: zdejmujemy ciało ze sceny i pytamy, jakie to niesie konsekwencje. W kaliskim przedstawieniu interesowały nas, między innymi, kierunki i ruchy, które zazwyczaj organizują pracę artystyczną, oraz to, co się dzieje, kiedy ten proces próbujemy odwrócić lub zaburzyć. Co się stanie, jeśli ciało aktora na scenie wykona dużo mniejszą pracę niż zwykle, jeśli przez około połowę spektaklu będzie leżało na szezlongu i odpoczywało? Ciekawym pytaniem jest dla mnie też to, czy myślenie choreograficzne może objąć pracę nad zapamiętywaniem roli: tekst z kartki, komputera, czy innego nośnika jest filtrowany przez ciało i w pewien, wypracowany na próbach sposób, nadawany do widza. Co się stanie, jeśli zaburzymy ten proces i jego zwyczajowe kierunki? Postanowiliśmy, że w ramach obieranych i testowanych różnych form scenicznego lenistwa w jednej ze scen aktorzy powtórzą swoje kwestie z nagrania puszczonego im przez słuchawki – i to będzie ich forma oporu.

Mówi się czasami w Polsce o tym, że między reżyserami a aktorami nie ma łatwego przepływu komunikacyjnego, bo posługują się oni trochę innymi językami, pojęciami, funkcjonują w innych przestrzeniach i kodach kulturowych. Czy myślisz, że wykształcenie i praktyka aktorska ułatwia ci teraz pracę z aktorami?

To jest kwestia pozycjonowania, którego staram się unikać. Nie sądzę, żebyśmy potrzebowali jakiegoś specjalnego języka do komunikacji. Mogę, oczywiście, powiedzieć, że tak, ja też wiem, jak to jest po drugiej stronie, na scenie. Ale co mi to daje? W zderzeniu z konkretnym projektem nie wiem, jak to jest „po tej drugiej stronie”.

Bardzo ciekawym doświadczeniem była dla mnie praca nad monodramem, w którym sam siebie „reżyserowałem”. Pracowałem z kamerą. Dokonałem radykalnego podziału pracy: zadawałem sobie pewne tematy, na które potem, improvizując choreograficznie, aktorsko, performersko, tanecznie, odpowiadałem sobie sam. Druga połowa dnia polegała na oglądaniu powstałych w ten sposób nagrań i decydowaniu, co jest ciekawe, a co nie, w którą stronę należy teraz pójść. To było wręcz schizofreniczne. Dzięki temu mogłem jednak zaobserwować stosowane przez siebie metody pracy i osiągnięte za ich pomocą efekty.

A czy zajęcie pozycji reżysera w teatrze instytucjonalnym w ramach projektu *Po linii najmniejszego oporu* zmieniło stopień odpowiedzialności za spektakl, jaką na sobie czułeś?

W Kaliszu przyniosłem pomysł na spektakl i oczywiście zrezygnowałbym z niego, gdyby się nie spotkał z zainteresowaniem grupy. Potem wszyscy mieli wpływ na to, jak te założenia były realizowane, ale zespół nie miał możliwości innego ukierunkowania pracy ani realizowania innego pomysłu. Na tym polegała moja odpowiedzialność. Oczywiście, była ona dużo większa od odpowiedzialności pozostałych osób. Na mnie spoczywała też ostateczna akceptacja powziętych decyzji.

W teatrze w Kaliszu najciekawsze było dla mnie to, jak burzliwa sytuacja zmiany dyrekcji bezpośrednio odbiła się na naszej pracy. Po dwóch dniach po rozpoczęciu prób dwoje z czworga aktorów zrezygnowało z udziału w przygotowywanym spektaklu. Powodem nie był ani kierunek, w jakim zmierzaliśmy (nie zdążył się on nawet wykształcić po dwóch spotkaniach), ani zaproponowany przeze mnie temat przyszłego spektaklu, który został przez wszystkich entuzjastycznie przyjęty. Totalnie zaskoczony, dopytywałem o motywy rezygnacji i okazało się, że chodzi o stres związany z przebiegiem wyboru nowego dyrektora, sytuacji w zespole etc. Pozostawiając na boku wszystkie domysły i personalne spory, pomyślałem, że to jednak dość symptomatyczny i ciekawy paradoks: zatrudnienie w ramach stałego zespołu w instytucji teatralnej, mające gwarantować większą stabilność, generuje tak silne emocje i angażuje na tak wielu innych, niezwiązanych bezpośrednio z samym wykonywaniem pracy polach, że w rezultacie właściwa (zakontraktowana) praca aktorska nie jest możliwa do wykonania i aktorzy z niej rezygnują. I to przy deklarowanym zainteresowaniu tematem, chęci pracy w danej obsadzie i z danym reżyserem. Tematem naszego spektaklu było, paradoksalnie, lenistwo jako strategia oporu wobec wyzysku pracy w późnokapitalistycznym społeczeństwie. W zasadzie dwójka aktorów rezygnujących po dwóch dniach prób z udziału w spektaklu zrealizowała swoje zadanie najlepiej z nas wszystkich!

Druga połowa obsady, czyli Natasza Aleksandrowitch i Dawid Lipiński, na szczęście, zachowała trzeźwość serc oraz umysłów i wspólnie pracowaliśmy do końca. Była to typowa pod względem struktury praca w teatralnej instytucji – każdy miał przydzielone na początku zadania i w ich ramach się poruszaliśmy. Nie była to pod tym względem w żaden sposób praca kolektywna, jednak udało nam się w dużym stopniu wspólnie konsultować wiele decyzji. Umożliwiła to jednak przede wszystkim kameralna grupa twórcza. Poza tym, większość z nas znała się już przed rozpoczęciem prób z innych wspólnych projektów.

W kontekście rozmowy o poczuciu odpowiedzialności chciałabym zapytać o twoją pracę z Oliverem Frljiciem. Brałeś udział w *nie boskiej. wyznaniu* jako jeden z trójki „wykonawców”. Jednocześnie aktorzy Starego Teatru, którzy grali w odwołanym przedstawieniu w Starym Teatrze, nie zostali zaproszeni do jego realizacji, o czym w krytycznym tonie wypowiedział się na premierze siedzący wtedy na widowni Krzysztof Zarzecki...

Cały czas z Dominiką Biernat i Jankiem Sobolewskim zmagaliśmy się z pytaniem: co my tu robimy. Odwołanie *Nie-Boskiej komedii. Szczątki* było jednak tak ważnym wydarzeniem i otworzyło drogę do tylu podobnych precedensów, że byłem przekonany o potrzebie zrobienia spektaklu na ten temat. Decyzja dyrektora Starego Teatru była skandaliczna, bo uciwała jakąkolwiek dyskusję na temat wolności sztuki... Pomyślałem, że ta sytuacja dotyczy również mnie jako twórcy, dlatego powinienem manifestować swoją niezgodę. To był powód mojego udziału w tym spektaklu. W czasie pracy zaczęliśmy jednak mieć wątpliwości, jak mówić o pewnych sytuacjach, w których nie uczestniczyliśmy. Dlatego też w pewnym momencie pojawił się pomysł, by dramaturdzy tamtego spektaklu wystąpili razem z nami.

Co do aktorów Starego Teatru, to podejrzewam, że nie zostali zaproszeni do projektu, ponieważ byłoby to nieco schizofreniczne – mieliby się wypowiedzieć krytycznie o instytucji, w której wciąż pracują.

Tylko, czy pracując w jakiejś instytucji, nie możemy krytykować gestu władzy, który został – w jej obrębie, ale przecież na forum publicznym – wykonany? Decyzja Klaty, tak jak powiedziałeś, oddziaływała poza mury Starego Teatru... A jednocześnie, dyrektor nie pozwolił się aktorom wypowiedzieć na ten temat. W projekcie Frljicia ich milczenie zostało podtrzymane.

Myszę, że to jest pytanie do Olivera. Ten projekt był bardzo dziwny, bo w pewnym sensie z założenia niemożliwy do zrealizowania. Wybór tematu był jednak w dużej mierze oczywisty. Ale zaproszenie do wzięcia w nim udziału aktorów Starego Teatru byłoby dziwne. Kraków jest małym miastem, jeśli chodzi o środowisko teatralne. I teraz aktorzy Starego Teatru, parę przecznic dalej, krytykują swój teatr, a nie robią tego w ramach instytucji, bo jest to zabronione. No, to jest trochę niewyobrażalne. Z drugiej strony – protest Krzyśka Zarzeckiego wobec wykluczenia go z tego projektu pokazuje, jak silna jest potrzeba mówienia.

Spektakl Frljicia zaczynał się od tego, że aktorzy przedstawiali się imieniem i nazwiskiem, mówili, czym się zajmują i opowiadali związaną z Zagładą historię swojej rodziny, która rzekomo zdecydowała o ich udziale w tym projekcie. Nieraz zdarzyło ci się działać na scenie „w swoim imieniu” – nie tylko w spektaklu Frljicia, ale też w twoim monodramie czy w jednym ze spektakli Teatru Maat... Jak postrzegasz taką sytuację teatralną?

Performujemy samych siebie cały czas. Nie da się tego uniknąć również w spektaklu. Nawet w tradycyjnym przedstawieniu, grając fikcyjną rolę, aktor i tak korzysta z własnych pokładów psychologicznych i własnych doświadczeń. Choć korzystam z własnych doświadczeń – na przykład w *Ślubie*... była scena, w której opisywałem prywatne doświadczenie śmierci bliskiej osoby – to i tak one są zawsze ujęte w ramy kreacji. To nie jestem ja-prywatny, tylko ja-wykreowany. To jest tak, jak deklarują artyści w *Kłótni*, że wszystko, co

się dzieje na scenie, jest fikcją i jakkolwiek korzystamy z faktów, to są one wkomponowane w fikcję. Oliver ciekawie tym gra, bo w *nie boskiej. wyznaniu* opowiadaliśmy pod własnym imieniem i nazwiskiem historii swojego żydowskiego pochodzenia, które były wymyślone, ale korzystały z faktów biograficznych i genealogicznych, jak nazwy miejscowości, z których pochodzimy. Oczywiście, można powiedzieć, że takie użyczenie swojej prywatności wymaga od aktorów otwartości, ale to nie mówi nic prawdziwego o mnie, tylko o mojej pracy.

Tu zachodzi ciekawa dezorientacja w komunikacji między sceną a widownią. Kiedy rozmawiam o tym z aktorami, to niemal zawsze słyszę, że czują się w takich sytuacjach chronieni fikcją sceniczną. Pytanie, co się dzieje po stronie widowni. Dominika Biernat mówiła mi, że niektórzy widzowie *nie boskiej. wyznania* nadal myślą, że ma żydowskie korzenie.

Taka sytuacja w ogóle ciekawie uruchamia widza, bo skłania go do myślenia o tym, co ogląda: czy to jest prawda, czy tylko próba uwiarygodnienia nieprawdy. A co się stanie, jeśli uznam to za prawdę?

Wiele z projektów, o których rozmawiamy – *nie boska. wyznanie, La Dolce Vita, Po linii najmniejszego oporu* – zrealizowałeś już jako student Giessen. Czemu wciąż wracasz do Polski?

Planuję pracować artystycznie pomiędzy Polską a Niemcami i może jakimiś innymi regionami świata, jeśli będzie to możliwe. Widzę w tym duży potencjał. To nie jest tak, że neguję wszystkie moje doświadczenia w Polsce i dlatego stąd wyjechałem. Doświadczenie klasycznej szkoły teatralnej, pracy w utrwalonych strukturach i hierarchiach często mi pomaga. Studenci, którzy od początku studiowali w Giessen, bez doświadczenia innych szkół, cały czas funkcjonują w jednym dyskursie – otwarciem na demokratyzację sztuki, pracę kolektywną. Bardzo mnie interesuje zderzenie obu perspektyw. Dostaliśmy teraz rezydencję w Scenie Roboczej w Poznaniu z Monicą Duncan i Emmilou Rößling. Monica pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, Emmilou z Niemiec, obie są bardzo ciekawe doświadczenia pracy w Polsce. Scena Robocza to jest, oczywiście, miejsce dużo bardziej otwarte i niezależne w porównaniu z innymi, większymi ośrodkami teatralnymi w naszym kraju, jest jednak również uzależnione od funkcjonowania w polskim obiegu. Ciekaw jestem, jak te dwie energie się spotkają. ■

Rozmowa odbyła się w lipcu 2017 roku.