

Zawieszona jestem w międzyczasie

„Tak jak nadszedł kres wychowawczego bicia dzieci linijką po dłoni przez nauczycieli, tak, mam nadzieję, przyjdzie czas na znalezienie rozwiązań wykluczających okrutne praktyki nauczania oraz niedopuszczalne metody pracy” – mówi **Antonina Choroszy**, aktorka Teatru Nowego w Poznaniu, w rozmowie z Joanną Ostrowską.

JOANNA OSTROWSKA Spotykamy się w dosyć ponurym i trochę widmowym miejscu – w foyer, gdzie od jakiegoś czasu już nie ma widzów. Teatr wydaje się wymarły. Jak sobie Pani radzi w takiej sytuacji?

ANTONINA CHOROSZY Lubię ciszę w teatrze, szczególnie tę po zakończonym spektaklu. Obecna cisza jest inna, smutna. Jest 28 marca 2021 roku. Siedzimy w murach teatru, w którym spędziłam jak dotąd trzydzieści lat mojej pracy zawodowej. Nikogo tu nie ma oprócz nas i pani portierki. Jak sobie radzę? Chyba bardzo podobnie jak wielu innych pracowników teatru. Nie powiem niczego odkrywczego, choć mam pewne przemyślenia. Ten czas weryfikuje wiele myśli, które od kilku lat pojawiają się w mojej głowie. Na przykład zawód aktora, aktorki nie zakłada czegoś takiego jak awans zawodowy. Jako młoda aktorka byłam szczęśliwa, że jestem chciana, obsadzana, gram różne role: od epizodów, przez role drugoplanowe, po te główne – we wszystkich możliwych gatunkach teatralnych – i to mi wystarczało. Z biegiem lat, kiedy właściwie jest mi bliżej do emerytury, siłą rzeczy pojawiają się różne refleksje, a obecne doświadczenia je tylko pogłębiają. Aktorstwo to pod wieloma względami dziwna profesja. Patrzę na losy moich przyjaciół i znajomych, którzy uprawiają kompletnie inne zawody. Ich wieloletnia praca i sukcesy wiążą się z awansem, a on przekłada się na przykład na wyższą płacę. U nas tak nie jest. Dlaczego o tym wspominam? Aktor zarabia, kiedy gra spektakle.

W dobie kryzysu, jakim jest pandemia, kiedy z oczywistych względów zamyka się nasze miejsca pracy, środki, z których możemy żyć, są po prostu tak niskie, że jeśli ktoś nie ma oszczędności i nie może liczyć na pomoc bliskiej osoby, to jest mu bardzo trudno przetrwać. Oczywiście zdarzają się miłe chwile, kiedy dostajemy medale, odznaczenia państwowe, honorujące nasz dorobek artystyczny. Jednakże poza uznaniem nic więcej za tym nie stoi, może prócz tego, że niektórzy

z nas mają co zamieścić w rubryce „osiągnięcia i nagrody” przy wypełnianiu wniosku o pomoc socjalną do ministerstwa kultury. W obecnym czasie my, aktorzy etatowi, mamy jednak wypłacaną minimalną płacę. Dyrekcja mojego teatru dołożyła jak dotąd wszelkich starań, abyśmy otrzymali choć częściowe wyrównanie strat za odwołane spektakle. A co mają powiedzieć aktorki, aktorzy, którzy etatów nie mają? Ich sytuacja od roku jest tragiczna.

Kiedy słyszę, jak wielu ludzi obecnie umiera, to nie mam żadnych argumentów przeciwko zamykaniu teatrów. Ale widzę też, jak wielu ludzi pracuje, nie zachowując zasad bezpieczeństwa epidemicznego, podczas gdy my nie możemy wykonywać naszego zawodu, mimo że dyrektorzy teatrów dołożyli wszelkiej staranności, by na widowniach było bezpiecznie. Dziwnie się z tym czuję. Pojawia się więcej pytań niż odpowiedzi. Kim jesteśmy? Czy jesteśmy jako grupa zawodowa potrzebni społeczeństwu? Czy jesteśmy traktowani na równi z innymi pracownikami? Czemu nas poświęca się jako pierwszych? Kiedy ogłasza się żałobę narodową, piekarz piecze bułki, a nam odwołuje się spektakle. Jedynie w nielicznych przypadkach uszanuje się tragedię minutą ciszy. Powtarzam, aktorzy zarabiają na życie, grając spektakle! Granie to nasze być albo nie być. To nie hobby, to praca.

OSTROWSKA Pracę w Teatrze Nowym rozpoczęła Pani od głównej roli Jadwigi w spektaklu *Świat się zmienia, czyli Polityka* według Włodzimierza Perzyńskiego w 1991 roku.

CHOROSZY Czy to znaczy, że uważa Pani możliwość grania głównych ról przez aktorów za awans? (śmiech) Przecież aktorzy grają jednego wieczoru główne role, a innego drugoplanowe lub równorzędne, i to w ciągu jednego miesiąca. Po to kończymy studia aktorskie, żeby wykonywać różne zadania sceniczne. To nie ma nic wspólnego z awansem zawodowym, o którym wspominałam wyżej. A gdyby nawet założyć,



że jest tak, jak Pani sugeruje, to byłoby upiorne, gdyby niektórzy w zespole grali tylko główne role, a inni epizody. Granie ról wiodących jest szalenie wyczerpujące. Niekiedy zbyt często niejednokrotnie się wypalają. Rola w *Polityce* to był mój debiut, a zarazem dyplom. Eugeniusz Korin zaprosił mnie do Teatru Nowego, kiedy byłam jeszcze studentką czwartego roku studiów w PWST we Wrocławiu. Jaki byłby sens zapraszania mnie do roli, w której nie miałabym okazji się wykazać? Dlatego powierzył mi duże sceniczne zadanie. To nie był awans zawodowy, lecz wyróżnienie dla studentki kończącej studia.

OSTROWSKA Ta pierwsza rola była wielkim sukcesem.

CHOROSZY Nie potrafię ocenić, czy była sukcesem. Ujmę to tak: przeżyłam. (*śmiech*) Dostałam niezłą lekcję przy pierwszym spotkaniu na scenie z dojrzałymi, wspaniałymi aktorami. Z jednej strony czułam się, jakbym Pana Boga za nogi złapała, i wszystko było takie wspaniałe. Z drugiej strony to cud, że doszło do premiery! Mówiąc w dużym skrócie, współpraca zespołu z reżyserem układała się bardzo źle. A muszę przyznać, że było to znakomity zespół. Dane mi było debiutować u boku pani Kazimiery Nogajówny, pani Sławy Kwaśniewskiej, pani Krystyny Feldman, Michała Grudzińskiego, Mariusza Sabiniewicza, Wojtki Standełły. Niecałe trzy tygodnie przed planowaną datą premiery reżyser został odsunięty od realizacji, którą ostatecznie przejął Eugeniusz Korin. W ekstremalnie trudnych warunkach dokonał reżyserskich zmian i doprowadził do premiery. I tak oto w zaledwie dwa miesiące

dane mi było doświadczyć w teatrze niemal wszystkiego, czym teatr jest. A jest materią niezwykle złożoną.

OSTROWSKA Do dziś pamiętam ten spektakl. Zupełnie nie było widać, że został zrobiony w tak krótkim czasie.

CHOROSZY W tej realizacji było wymieszanych wiele gatunków: komedia przełamana tragicomedią z zabarwieniem musicalowym, chwilami w formie groteskowo-farsowej. Można powiedzieć, że na starcie dane mi było mierzyć się niemal ze wszystkimi stylistykami, jakimi posługuje się teatr. To było dobre doświadczenie. Kolejnym moim dyplomem miała być rola Goneryli w *Królu Learze*, z Tadeuszem Łomnickim w roli Leara. Pan Tadeusz Łomnicki zmarł tuż przed planowaną datą premiery. W pierwszych miesiącach pracy doświadczyłam tego, czym jest śmierć aktora w teatrze. Wtedy w murach Teatru Nowego też panowała cisza.

OSTROWSKA Przyszła Pani do Teatru Nowego niemal równolegle z Eugeniuszem Korinem. Zagrała Pani Małgorzatę w tych pierwszych, słynnych *Czerwonych nosach* w reżyserii Korina.

CHOROSZY To prawda. Obecnie mam poczucie, że jestem zawieszona w międzyczasie. Lubię ten stan. Za mną jest przeszłość teatru, którego w dużej mierze już nie ma, a którego byłam częścią. Przede mną przyszłość teatru, którego historia dopiero się tworzy – i jego też jestem częścią. Byłam świadkiem przemian, jakie dokonały się w przeciągu ostatnich trzydziestu lat: społecznych, kulturowych, politycznych, estetycznych, cywilizacyjnych. Proszę sobie przypomnieć. Przecież na początku lat dziewięćdziesiątych nie istniał powszechny dostęp do Internetu! Polska nie była członkiem Unii Europejskiej. Teatr również podlegał zmianom. Jest żywą tkanką, reagującą na wszelkie przemiany.

Czerwone nosy z lat dziewięćdziesiątych w reżyserii Eugeniusza Korina – i obecne, w reżyserii Jana Klaty – są tego przykładem. Ten sam tekst, ta sama scena, inny czas, inni twórcy, a co za tym idzie, absolutnie odmienna narracja i forma. Dwa zupełnie inne obrazy osadzone w swej poetyce, choć przekaz dramatu niestety wciąż pozostaje aktualny. Może nawet bardziej teraz niż wtedy, co akurat nie napawa optymizmem. Oglądanie tego spektaklu po tak wielu latach, z pozycji widza, było dla mnie doznaniem wręcz metafizycznym. Nakładały mi się dwie przestrzenie. To, co jest teraz, z tym, co było, a zostało we mnie. A wszystko to widziałam i słyszałam równolegle w czasie realnym. Głosy i sylwetki aktorek i aktorów, moich scenicznych partnerów, których już nie ma w naszym teatrze. Wielu z nich odeszło na zawsze. Przychodząc do tego teatru, nie myślałam o tym, że będę świadkiem ich przemijania. To bolesne chwile, kiedy żegnam ludzi teatru, od których uczyłam się stawiać pierwsze kroki na scenie, i którzy w dużej mierze ukształtowali mnie jako aktorkę. Zapewne taka jest cena długoletniej pracy w jednym teatrze. Naturalna kolej rzeczy. Jedni odchodzą, inni przychodzą. Na szczęście obcowanie z młodym pokoleniem, które przyszło do teatru, z ich światem i ich wyobraźnią, również bywa inspirujące. Skoro jednak pyta mnie Pani o przeszłość, to podsumowując, mogę powiedzieć, że miałam dużo szczęścia do twórczych spotkań z wybitnymi reżyserami i ich często skrajnie różnymi wizjami teatru. I właśnie tę różnorodność doświadczeń bardzo sobie cenię. Z obecnej perspektywy widzę jeszcze klarowniej, jak bardzo owi twórcy wzbogacili moje myślenie o byciu na scenie.



Matka, reż. Radek Stępień, Teatr Nowy w Poznaniu (2020)

fot. Monika Stolarska / Teatr Nowy w Poznaniu

Dla przykładu: pracowałam pod koniec lat dziewięćdziesiątych z Krzysztofem Warlikowskim i z Erwinem Axerem. Ależ to było wspaniałe, niemal w tym samym czasie spotkać się w pracy z ikoną klasyki polskiego teatru i z przedstawicielem ówczesnej polskiej awangardy.

OSTROWSKA Pamiętam Pani monolog w *Versusie* Jędrzeja Piaskowskiego, który można odebrać jako monolog Antoniny Choroszy, a nie monolog postaci; jako monolog aktorki, która mówi o tym, jak się odnajduje w takiej formie narracji i zdaje się dystansować od przyjętej estetyki. Czy to było wcześniej zapisane, czy rzeczywiście wyszło to od Pani?

CHOROSZY W mojej pracy nad *Versusem* nie było mowy o żadnym dystansie. Wprost przeciwnie, towarzyszyło mi, jak i wszystkim, którzy pracowali nad tym spektaklem, absolutne twórcze zaangażowanie. To polegało na wspólnym poszukiwaniu języka narracji. Lubię taką pracę. Jędrzej od początku wiedział, o czym chce mówić, co było dla nas sytuacją komfortową. Niezależnie od tego, znalezienie scenicznego wyrazu myśli, którą chcemy poprowadzić, było głównym zadaniem w naszej wspólnej pracy przy *Versusie*. Posługując się tekstem Rodriga Garcíi, Piaskowski chciał zabrać głos na temat przemocy w rodzinie. Swoją uwagę skupił na samotności ofiar i samotności ich oprawców. Mroczne, bolesne tematy zanurzone w odhumanizowanym świecie. W trakcie prób przyszedł moment, kiedy stanęliśmy pod ścianą, przynajmniej ja tak miałam. Zaczęły pojawiać się pytania. Jak daleko można się posunąć w poszukiwaniu środków wyrazu scenicznego, dotycząc tego tematu? Mówiąc w dużym skrócie, odkrywałam, że im bardziej

skupiamy się na tym, jak mówić, tym dalej jesteśmy od tego, o czym chcemy opowiedzieć. Zwierzyłam się z moich rozmyślań reżyserowi. Ponieważ spektakl przybierał formę metateatralną, zaproponowałam Jędrzejowi, żebyśmy zrobili o tym scenę. I Piaskowski natychmiast to zaakceptował. Tak, ten monolog, o którym Pani mówi, był mój.

OSTROWSKA To było widać.

CHOROSZY Jeśli tak, to znaczy, że udało się zrealizować założenie. Niczego wtedy nie grałam.

OSTROWSKA Dla mnie, jako dla widza, tak naprawdę to ten monolog „zrobił” ten spektakl. To on, a nie wszystkie straszne obrazy, mówił prawdziwie o przemocy.

CHOROSZY A to ciekawe, nigdy tego tak nie postrzegałam. Uważam, że mój monolog bez dopełniającego go obrazu całego naszego przedstawienia nie miałby tej mocy, o której Pani mówi. Skoro jednak Pani uważa inaczej, a ponoć widz zawsze ma rację, to stało się tak za sprawą reżysera, nie moją. Myśl wyszła ode mnie, ale to on zdecydował, że chce w swoim spektaklu usłyszeć głos aktorki mówiący o tym, czy sztuka, teatr są w stanie wyrazić prawdziwie realne cierpienie drugiego człowieka. Bo przecież wszystko, co na scenie robimy, jest jedynie naszym wyobrażeniem, mniej lub bardziej udolną impresją na temat, teatralną mistyfikacją. A my w *Versusie* dotykaliśmy tematu cierpienia prawdziwych ludzi, nie postaci ze świata fikcji literackiej. Ludzi, którzy być może są wśród nas, każdego wieczoru na widowni. Przy takim założeniu czułam, że należy im się szczere wyznanie, że to, co i jak usi-



fot. Jakub Wittchen / Teatr Nowy w Poznaniu

Versus, reż. Jędrzej Piaskowski, Teatr Nowy w Poznaniu (2015)

łuję wyrazić w ich imieniu, jest zaledwie próbą przybliżenia do ich bólu, i że wszystko, co bym zrobiła, będzie niewystarczające. Zapewne wielu reżyserów powiedziałoby mi: to są ciekawe rozważania, fajny pomysł, Antonino, ale jednak nie. Jędrzej Piaskowski, dzięki swej wrażliwości i twórczej wolności, jest bardzo ciekawym reżyserem. Cieszyło mnie spotkanie z nim w pracy, podobnie jak z innymi świetnymi twórcami, których Piotr Kruszczyński zaprosił w ostatnich latach do współpracy. Wymienię choćby Monikę Strzępkę, z którą zrobiliśmy spektakl *Firma*, Magdalenę Miklasz i jej *Dom Bernardy Alba*, Beniamina Bukowskiego z jego autorską sztuką *Mosdorf* czy Radka Stępnia, z którym ostatnio zrobiliśmy *Matkę* Stanisława Ignacego Witkiewicza.

OSTROWSKA Trudno jest ukrywać, że rozmawiamy w czasie szczególnym dla teatru z jeszcze jednego powodu – obnażania mechanizmów przemocy w teatrze. Mówiła Pani o pracy z reżyserami, kiedy się czuła Pani bardzo bezpiecznie, chociaż to teatralne poszukiwanie wcale na bezpieczne nie wyglądało. Jak daleko aktor może się posunąć w pracy nad rolą, na co pozwolić sobie i reżyserowi?

CHOROSZY Idąc na to spotkanie, obawiałam się, że będzie Pani chciała poruszyć ten temat. Ostatnimi dniami po przeczytaniu różnych artykułów, relacji, czy wreszcie prywatnych postów na portalach społecznościowych, w wielu ludziach teatru wyczułam niepokój i smutek. Temat, który Pani przywołuje, jest bardzo złożony, wielopoziomowy, z marszu nie da się tak po prostu tego wszystkiego zdefiniować. Jestem zdania, że dla dobra wspólnie tworzonej sztuki dopuszczalne jest przekraczanie wszelkich granic przy niewymuszonej zgodzie każdej ze stron. Trudno jest mi bez refleksji komentować publiczne wyznania ludzi, w których

padają oskarżenia wobec innych. Martwi mnie jednak to, że w obecnej dyskusji w naszym środowisku przenosi się akcent na rozważania, czy wszystkie ujawniane zdarzenia powinny być udostępnione opinii publicznej. Pojawiają się zdania, że zjawisko to przybrało charakter linczu. Ja natomiast zadaję sobie i innym pytanie, jaki byłby bieg zdarzeń, gdyby milczenie trwało dalej. To, że do tego doszło, oznacza, że nastąpiła taka konieczność. Poszkodowanych zawiodły instytucje. Liczne zgłoszenia do władz uczelnianych i do dyrektorów nie przynosiły skutków. Praktyki przemocy, mobbingu, trwające od wielu pokoleń, być może trwałyby nadal.

Często słyszę ostatnio sformułowanie „pracujemy na emocjach, taka jest specyfika naszego zawodu”. Tak, to prawda, lecz istnieje również pojęcie „predyspozycje do wykonywania zawodu”. I tu pojawia się kolejne pytanie: czy istnieją jakieś sposoby weryfikacji, czy ktoś emocjonalnie i psychicznie nadaje się do nauczania ludzi lub do zarządzania nimi? Jeśli tak, to czy są one wystarczające? Jeśli zaś nie istnieją, to nieśmiało zgłaszam postulat, aby je wypracować. Szkoły teatralne i instytucje kultury to nieduże, hermetycznie zamknięte środowiska. Wewnątrz nich, w obrębie jednego budynku, w jednej wspólnej przestrzeni, funkcjonują niejednokrotnie światy równoległe. Nawet grono pedagogiczne bardzo się różni między sobą. Mam na myśli autorskie programy nauczania. Czy są one przez kogoś kontrolowane? Bo jeżeli w jednej sali ktoś jest upokarzany po to, by obudzić w nim emocje sceniczne, a za ścianą inny pedagog osiąga te same cele takimi narzędziami pedagogicznym, które nie niszczą, nie upokarzają prywatnie człowieka, to konkluzja jest dla mnie jedna: należy przyjrzeć się metodom nauczania. Nie każdy, znakomity nawet, aktor, nie każda aktorka ma dar bycia pedagogiem. Nie każdy wybitny reżyser, reżyserka, teoretyk ma zdolność nauczania

innych sztuki reżyserii. Czekam na głosy wspaniałych pedagogów, bo jest ich przecież wielu. Rozumiem ich trudne położenie, ponieważ właściwie muszą oceniać metody pracy swoich kolegów i koleżanek, ale czy jest inne wyjście z tej sytuacji? Trzeba znaleźć rozwiązania, ponieważ ludzie byli i są realnie krzywdzeni. Problem jest niezwykle trudny, ponieważ ci, którzy reprezentują nieetyczne zachowania: pedagodzy, studenci, reżyserzy, aktorzy, aktorki i inni pracownicy instytucji kultury, częstokroć nie byli czy nie są nawet świadomi swoich czynów, być może dlatego, że zostali wychowani w kulturze przemocy. I tak jak nadszedł kres wychowawczego bicia dzieci linijką po dłoni przez nauczycieli, tak, mam nadzieję, przyjdzie czas na znalezienie rozwiązań wykluczających okrutne praktyki nauczania oraz niedopuszczalne metody pracy. Potrzebne są regulacje prawne i edukacja dla nas wszystkich. Cytując Antona Czechowa: „Trzeba prawdzie spojrzeć w oczy. Nie ma powrotu, ścieżka zarosła”.

O prawdę też obecnie toczy się spór. Przemiany świadomości społecznej ostatnich lat otworzyły drogę ku uzdrowieniu tego, co w nas chore, a czego często jesteśmy nieświadomi. Łut szczęścia, to, kogo spotkamy na swojej drodze, w szkole czy w pracy, dobrego czy pozbawionego empatii człowieka, nie powinien w takim stopniu decydować o naszym losie. Budująca krytyka jest konieczna i wskazana na etapie nauczania, i potem w pracy w procesie twórczym. Bez niej trudno o rozwój. Niestety krytyka często przybiera formę brutalnego ataku, a to już jest nie do przyjęcia.

Nie każdy, znakomity nawet, aktor, nie każda aktorka ma dar bycia pedagogiem. Nie każdy wybitny reżyser, reżyserka, teoretyk ma zdolność nauczania innych sztuki reżyserii.

Antonina Choroszy

Osobiście w teatrze miałam szczęście spotkać tych, w których światło wygrywało z mrokiem. Pytała Pani wcześniej o kwestię przekraczania granic w teatrze w pracy nad rolą. Nagość jest jedną z najbardziej intymnych sfer człowieka. Kiedy na przykład czytam opowieści o wymuszeniu nagości na scenie, przypominam sobie osobiste doświadczenia z czasów, kiedy byłam młodą aktorką. Pracowałam z Krzysztofem Warlikowskim przy spektaklu *Roberto Zucco*, w którym grałam postać Starszej Siostry. Krzysztof miał wizję zrealizowania pięknego obrazu, w którym moja postać w stanie posttraumatycznym stąpa w nieokreślonej przestrzeni naga i ma na sobie zawieszony jedynie akordeon, z którego w jednostajny sposób, drapieżnie wydobywa dźwięki. Byłam tą wizją oczarowana. Miałam absolutną świadomość, jak mocny i piękny w znaczeniu jest to obraz, lecz ja nie chciałam pojawić się naga na scenie. Powiedziałam o tym szczerze reżyserowi i poprosiłam, abyśmy znaleźli inne rozwiązanie. Krzysztof z delikatnością i pełnym zrozumieniem przyjął moją prośbę. Znaleźliśmy inne wyjście, nie tak idealne, lecz bliskie jego wizji. Ta sytuacja nie zaburzyła naszych relacji w pracy. Mało tego, niedługo potem realizował w naszym teatrze *Zimową opowieść* – i zaprosił mnie do niej. Inny przykład: Krzysz-

tof Nazar miał reżyserować u nas *Pokojówki* Jeana Geneta. Zanim wybrał obsadę, poprosił o rozmowę różne aktorki z naszego zespołu. W trakcie naszej rozmowy zadał pytanie, czy rozebrałabym się na scenie. Odpowiedziałam mu, że wolałabym tego nie robić. Nie znalazłam się w obsadzie tego spektaklu, lecz uważam, że była to absolutnie uczciwa sytuacja. Obopólna zgoda, poszanowanie, jasno wyrażane zawczasu oczekiwania pozwalają uniknąć konfliktu.

OSTROWSKA Czy w szkole teatralnej też zdarzały się takie osoby, które potrafiły powiedzieć „nie”? Nie tylko pedagogom, ale także innym studentom. Przecież za fuksovanie odpowiadają starsi koledzy.

CHOROSZY Ostatnio ktoś z naszego środowiska zadał mi pytanie: czy wierzę tym, którzy postanowili ujawnić swoje traumatyczne doświadczenia ze szkoły? Odpowiedziałam: tak, i że wielu z nich bardzo współczuję. Ja studiowałam pod koniec lat osiemdziesiątych. Niełatwo jest mi wracać myślami do tamtego czasu. Ten rozdział mego życia określiłabym metaforycznie – byłam w piekle, byłam w niebie. Jako pierwsza studentka w historii mojej uczelni sprzeciwiłam się odhumanizowanemu zjawisku fuksovania, bo za takie je uważam. Nigdy też nikogo nie fuksowałam. Czy spotkał mnie w związku z tym ostracyzm ze strony studentów i niektórych wykładowców? Tak. Czy doświadczyłam mobbingu ze strony wykładowców? Tak. Dwie osoby z grona pedagogicznego stosowały wobec mnie metody nieetyczne i przemocowe. Do dzisiaj pamiętam skierowane do mnie słowa: „[...] jesteś zerem, nikiem, rzygać mi się chce, kiedy na ciebie patrzę”. Czy to, czego doświadczałam na pierwszym roku studiów i na początku drugiego odbiło się na moim zdrowiu? Tak. Przeszłam załamanie nerwowe, łysienie plackowate na tle nerwowym i depresję. Na początku drugiego roku odeszłam ze szkoły. Czy ktoś mi pomógł? Tak. Krzesiśława Dubielówna, ówczesna dziekan Wydziału Aktorskiego, która w chwili mojej rezygnacji namówiła mnie, abym złożyła podanie o urlop dziekański, dzięki któremu będę mogła wrócić później do szkoły. Drugą osobą, która mi pomogła, był wykładowca, który nigdy mnie nie uczył w trakcie studiów. Był jedynie w komisji egzaminacyjnej, kiedy zdawałam na studia. To Eugeniusz Korin. Jako jedyny wykładowca po moim odejściu z uczelni zadzwonił do mnie i namawiał do powrotu do szkoły. Był zdania, że nie powinnam rezygnować z aktorstwa. Do dziś pamiętam tę rozmowę i do dziś jestem mu za to wdzięczna. To mi dało siłę, by po dziesięciu miesiącach wrócić i ponownie uwierzyć w swoje możliwości i w uczelnię. Po powrocie znalazłam się pod opieką wspaniałej pedagog, wybitnej aktorki, Igi Mayr. Ona nauczyła mnie wszystkiego, z czym weszłam potem do teatru. A przede wszystkim nauczyła mnie i moich nowych kolegów z grupy szacunku dla siebie samych i dla innych. I tak oto znalazłam się w niebie. Dwa różne doświadczenia tego samego miejsca, a wszystko za sprawą postaw tak bardzo różniących się od siebie osób. Teatr to ludzie. To, jaki teatr jest, zależy od tego, kim w wymiarze ludzkim jesteśmy my, ludzie go tworzący. Być może dlatego to, o czym mówimy, jest tak złożone i niejednowymiarowe, jak sama natura człowieka. Myślę, że wszystkim z naszego środowiska, bez względu na wiek, doświadczenie, pozycję, potrzebna jest ponowna edukacja.

Na koniec powiem Pani, że jeśli ktoś pyta, które role czy spektakle uznaję za ważne w moim życiu zawodowym, zawsze myślę o ludziach, z którymi pracowałam i o uczuciach, jakie się z nimi wiążą, dopiero potem o tym, co udało mi się z nimi stworzyć. ■