

Z JAŚMINĄ POLAK
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

NA SCENIE MOŻNA ZROBIĆ WSZYSTKO

W kwietniu 2016 roku zaprosiłam cię na rozmowę ze studentami. Zgodziłaś się, ale ostatecznie, nie udało nam się zgrać terminów, bo wciąż byłaś zajęta¹: występowałaś w spektaklu *A.* w reżyserii Wiktora Rubina, z muzyką zespołu T'ien Lai (scenariusz: Mateusz Atman, Wiktor Rubin) przygotowanym na Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, brałaś udział w projekcie *Róża* wraz z Mateuszem Atmanem, Agnieszką Jakimiak, Krzysztofem Kaliskim i Cezarym Kołodziejczykiem na Scenie Roboczej w Poznaniu, kręciłaś film w Warszawie. Dlaczego tak dużo pracujesz?

Jestem na etacie w Starym Teatrze, co jest potwornie angażujące i pochłania mnóstwo czasu. Przez dwa lata w zasadzie nie wyjeżdżałam z Krakowa. Jesteśmy mocno eksploatowani w teatrze, bo musimy wciąż udowodniać, że ta instytucja dobrze i skutecznie funkcjonuje. Jest to, oczywiście, związane z obecną sytuacją w kulturze: nikt nie czuje się pewnie. Dodatkowe projekty to są rzeczy, które mi się udało zrobić pomimo pracy etatowej. To jest model pracy, do którego dążę,



polegającej na spotkaniach z przyjaciółmi, znajomymi, z ludźmi, z którymi dogaduję się w inny sposób niż w instytucji. Wskrobujemy czas, by razem coś zrealizować, bo wiemy, że nasze pomysły się dopełniają i że coś ciekawego z tego może wynikać. To jest zawsze bardzo odświeżające i potrzebne. Poza tym to naturalne, że jako aktorka muszę robić wiele rzeczy na raz. Od pierwszego roku PWST pracowałam bardzo dużo, by uczyć się poprzez praktykę. Pracowałam jak wół, jeździłam do różnych miejscowości – Wałbrzych, Bielsko-Biała, Gdańsk, Katowice... Chciałam próbować wszystkiego, bo taka intensywność bardzo otwierała mi głowę, pozwalała zrozumieć, o co chodzi w aktorstwie i odpowiedzieć sobie na pytania, czego potrzebuję, co chcę robić w teatrze. Poznałam też dzięki temu bardzo wielu ludzi.

Rozumiem, że mówisz o działaniach wykraczających poza program PWST. Czy on był niewystarczający?

Edukacja w PWST to było bardzo ambiwalentne doświadczenie, wymagające walki ze sobą i wielu kompromisów. Trzeba się w dużej mierze podporządkować wykładowcom, którzy mówią, jak się gra, i nie interesuje ich, czy się z nimi zgadzasz, czy nie. Dlatego bardzo mi zależało na pracy z wydziałem reżyserii. Miałam kiedyś problem, bo robiłam dziesięć różnych projektów z reżyserami i wszyscy mnie ostrzegali, że zawalę „Wiersz”. Odpowiadałam, że wolę nauczyć się czegoś od dziesięciu innych osób, niż dostać piątkę z „Wiersza”. I rzeczywiście, te wspólne prace, a także trzyletnia opieka Pawła Miśkiewicza nad naszym rokiem, są najważniejszym doświadczeniem, które wyniosłam ze szkoły. Wydaje mi się, że na nauce współpracy z reżyserami i dramaturgami powinna przede wszystkim polegać edukacja aktorska. Oczywiście, rytmika, gimnastyka są bardzo potrzebne i warto byłoby jeszcze poszerzyć ich zakres i intensywność, ale pozostałe zajęcia, takie jak sceny, powinny być realizowane tylko i wyłącznie z reżyserami i dramaturgami. Nie chodzi mi o to, że miałam złych pedagogów – przeciwnie, uczyli mnie wspaniali ludzie. Problem w tym, że aktorzy pomagają grać, a w spotkaniu z reżyserami trzeba wykombinować całą formułę samodzielnie.

Dlaczego uważasz, że oferta zajęć ruchowych powinna zostać poszerzona?

W Polsce nie ma szkoły teatralnej, która miałaby rozwiniętą edukację fizyczną na wystarczającym poziomie. Widzę, że aktorzy nie potrafią zrobić ze swoim ciałem wielu rzeczy, ja również. Mam jednak wrażenie, że pod tym względem zaczyna się teraz w Polsce coś dziać. W PWST wprowadzono, na przykład, zajęcia z jogi. Może ludzie zaczynają widzieć potencjał teatru, który opiera się na ruchu.

Wielu reżyserów współpracuje z choreografami...

No tak, ale z moich doświadczeń wynika, że ta współpraca w teatrze jest trochę na pół gwizdka. Marzy mi się stworzenie zbiorowego układu tanecznego w teatrze. Myślę, że powinniśmy w teatrze mocniej eksploatować ciało, więcej ryzykować

na polu fizycznym. Tymczasem wielu aktorów odmawia wykonywania zadań ruchowych. Rozumiem, że w Starym Teatrze grają różne osoby – również starsze. Z drugiej strony, bycie aktorem wymaga, moim zdaniem, tego, by cały czas być w formie, w gotowości do działania. Kiedy patrzę na kolektywy typu Needcompany, to widzę gigantyczną różnicę między nimi a polskimi aktorami. Wielokrotnie rozmawiałam z Adamem Nawojczykiem, że chciałabym uczyć w PWST performatyki. Teoretyczne zajęcia z tego przedmiotu, których mój rocznik jeszcze nie miał, prowadzi Iga Gańczarczyk. Ja chciałabym poprowadzić zajęcia praktyczne. Moim marzeniem jest nauka rytmiki. Kończyłam Szkołę Muzyczną i potem na studiach widziałam, że moi koledzy, którzy nie radzą sobie z rytmem, mają pod wieloma względami utrudnioną pracę w teatrze. Chciałabym wyjść od tego, żeby każdy zrozumiał, co to jest organiczny, indywidualny rytm. Mnie na przykład joga, którą ćwiczyliśmy, pracując z Iwanem Wyrypajewem przy realizacji *UFO. Kontakt*, nic nie daje, nie czuję jej, cały czas myślę o tym, że wykonuję ćwiczenia źle. Podobnie się czułam na zajęciach z tańca: mimo że Iwona Olszowska prowadziła je znakomicie, to jeden zły ruch wybijał mnie z poczucia komfortu. Interesuje mnie natomiast kultura techno, oparta na skomplikowanej rytmice afrykańskiej oraz hinduskiej. To przestrzeń, w której przestajesz myśleć, poddajesz się fali. Zależałoby mi właśnie na takiej swobodzie. Powinniśmy przestać się wstydić swojego ciała, dobrze się z nim poczuć, nauczyć się je słyszeć. Od tego bym zaczęła, potem weszłabym w trudniejsze rzeczy. Fascynują mnie koncepcje i kompozycje Oliviera Messiaena, który zajmował się głosami ptaków, widzeniem muzyki barwami, rytmem organicznym, który istnieje w naturze. To bardzo ułatwia rozumienie i doświadczenie świata oraz swojej w nim obecności. Warsztat polega, moim zdaniem, na odnalezieniu organiczności tego, co ma się wykonywać.

Czy o swoich rolach myślisz właśnie poprzez ciało?

Wydaje mi się, że ja w ogóle „myślę ciałem”. Bardzo lubię nieme role, nie znoszę mówić w teatrze, wiem, że nie władam, a może na razie po prostu nie rozumiem się z językiem. Ciało i głos są podstawowymi elementami, za pomocą których umiem się komunikować, jedynymi narzędziami, które rozumiem, którymi potrafię operować. Pracując nad spektaklem *Delfin, który mnie kochał* wyszliśmy od tego, że teatr oparty na dramaturgii i mowie, treści wypowiedzianej i informacji nas nie interesuje. Chcielibyśmy się zacząć inaczej komunikować z widzami. Marzy nam się teatr, w którym nie trzeba wypowiadać przeintelektualizowanych zdań, by skomunikować się z widzami. Tak, jak *Sound of Silence* Alvisa Hermanisa, który ogląda się przez wiele godzin z ogromną przyjemnością, mimo że nie pada ani jedno słowo.

Czy twoja praca z ciałem jest bardziej świadoma, czy intuicyjna? Czy stosujesz jakieś konkretne techniki?

W miarę upływu czasu praca z ciałem staje się coraz bardziej świadoma. Nie wierzę jednak w żadne techniki. Kiedy

wchodzę w projekt, zawsze czuję się zagubiona i nie wiem, co się dzieje wokół mnie. Sposób pracy zależy od osoby, z którą pracuję, i od projektu, który realizujemy. Niektórzy reżyserzy, jak Ewelina Marciniak, pracują formalnie, są skupieni na ciele aktora – wtedy sama moja obecność jest już mocnym komunikatem. Sprawdzam, gdzie są granice zgody na to, co się może ze mną wydarzyć, na co pozwalam sobie i innym. Krzysiek Garbaczewski natomiast daje mi taką wolność, że nie wiem od czego zacząć. W pracy z nim trzeba się otworzyć na to, że wszystko, co nas otacza, jest materiałem i ze wszystkiego trzeba czerpać. Mistrzem pod tym względem jest Paweł Smagała, który potrafi zrobić pasjonującą trzygodzinną etiudę z chusteczką higieniczną.

Zastanawiam się, w jakim stopniu na twoją edukację wpłynęły projekty, w których brałaś udział podczas studiów, między innymi *Gwiazda śmierci* Krzysztofa Garbaczewskiego? Jak trafiłaś do tego przedstawienia? I na ile ono cię ukształtowało?

To był jeden z moich ulubionych spektakli. Bardzo żałuję, że zagraliśmy go tylko dziewięć razy przy – średnio – siedmioosobowej publiczności. Miałam grać w tym spektaklu z Piotrkim, moim bratem, który znał Garbaczewskiego. Krzysiek wymyślił sobie, że będziemy Lukiem i Leją. Uważał, że to będzie bardzo zabawne, jeśli będziemy grać brata i siostrę – po raz pierwszy razem w teatrze, ja jako debiutantka... Ostatecznie jednak Piotrek nie mógł wejść w ten projekt, więc zrobiliśmy casting na Luka – wygrał go Michał Wanio, mój kolega z roku. Byliśmy totalnie przerażeni. Ale zespół w Wałbrzychu był fenomenalny. Dla mnie to było rewolucyjne doświadczenie. Większość scen była grana w różnych zakamarkach starego wałbrzyskiego kina – widzowie oglądali je na ekranie. Pierwszy raz uczestniczyłam w czymś takim – to był pół film, pół teatr, ale też muzeum interaktywne. Biegałam z kamerą, nie wiedząc za bardzo, co się dzieje. Byliśmy zarówno aktorami, jak i operatorami, więc musieliśmy mieć bardzo precyzyjny scenariusz działań. Michał Borczuch, kiedy po spektaklu oprowadzaliśmy go po tej przestrzeni, powiedział, że powinniśmy w te zakamarki wpuścić publiczność. I potem zabieraliśmy widzów, by mogli sobie po tym kinie pochodzić i oglądać sceny na żywo. Ciekawy był ten podwójny wymiar działania: grania do kamery, ale przed widzami. Wcześniej nie brakowało mi kontaktu z publicznością, ale z nią to zdarzenie robiło się dużo mądrzejsze i ciekawsze – zarówno dla nas, jak i w odbiorze.

Czy to wejście widzów naruszało waszą sferę?

Tak, na pewno tak było, ale to mi bardzo dużo dało. Właśnie to działanie wbrew pierwotnemu założeniu i konstrukcji tego świata było ciekawe. Te sceny dzięki obecności widzów zaczęły się faktycznie wydarzać. To było trudniejsze, trzeba się było bardziej postarać. Jak teraz oglądałam *Roberta Robura* Garbaczewskiego, to bardzo chciałam wejść za ekran, być tam razem z aktorami.

Kiedy zobaczyłam, że teatr może tak wyglądać, to trudno było mi się przestawić na coś innego, powrót na scenę i mówienie monologów wydały mi się jeszcze mniej interesujące. Forma spektaklu Garbaczewskiego była dla mnie dużo bardziej żywa i prawdziwa niż tradycyjna sytuacja teatralna.

A jeśli chodzi o sposób pracy? Garbaczewski wymaga od aktorów, by byli współtwórcami spektaklu.

Do jego metody pracy trzeba się przyzwyczaić, ale to jest nauka odpowiedzialności, którą aktorzy powinni mieć zawsze. Dla niektórych to bardzo stresujące. Pracując nad *Hamletem*, na tydzień przed premierą niczego jeszcze nie mieliśmy, spektakl nie był złożony, tekst nie był napisany w całości. Niektórzy byli przerażeni, uważali, że tak się nie da pracować. Uspokajaliśmy się wtedy mówiąc, że to jest standardowy model pracy Krzyśka, a jeśli się boją – mogą sami jeszcze popробować. Podoba mi się to, że on jest w swoim świecie i nikt nie ma pojęcia, co mówi i o co mu chodzi, widzę w tym pewną możliwość aktorskiej wolności. Nie znoszę, kiedy mi się mówi w teatrze, co mam robić. Niewiedza mnie mobilizuje. Cały czas przychodzę z czymś innym, nowym, myślę, kombinuję. Paweł Smagała jest cały czas w fazie tworzenia i do spektaklu wchodzi rzeczy, które wymyślił i wykonał, na przykład, podczas jedzenia owsianki.

Podobnej odpowiedzialności i samodzielności wymagał od ciebie drugi nietypowy zrealizowany w czasie studiów, projekt – *#Stalker*. Polegał na tym, że przez jakiś czas Janek Sobolewski, Grzesiek Stępnia, Bartek Żurowski, Dominika Biernat, Zygmunt Józefczak i ty mieliście śledzić nieznaną wam, przypadkowo spotkaną na ulicy osobę. Wasze obserwacje i doświadczenia miały się stać kanwą późniejszego pokazu z udziałem publiczności.

Projekt był nieudany, ale pod względem modelu współpracy i poziomu samodzielności – to było ważne doświadczenie. Aśka Grochulska i Tomek Węgorzewski, którzy byli głównymi realizatorami *#Stalkera*, należeli do grupy moich najlepszych przyjaciół w PWST. Uwielbiałam z nimi pracować, bo cały czas się spieraliśmy, dzięki czemu dużo się nauczyłam. Pomysł wyszedł z zajęć Grzegorza Niziołka, na których mieliśmy wytworzyć taką historyjkę z artefaktów. Spodobało nam się to, powstał ciekawy zarys postaci na bazie manipulowania rzeczywistością. Postanowiliśmy to popchnąć dalej. Potem jednak każdy zrozumiał zadanie stalkowania inaczej i miał dziwną potrzebę realizacji tego na własny sposób. O efekcie końcowym wolałabym zapomnieć – to było nachalne, niedobre, nieciekawe dla widzów, ale sam proces zainstalowania się na miesiąc w pełnej dyspozycji twórczej był totalnym szaleństwem. To był – paradoksalnie – pierwszy raz, kiedy weszłam w rolę. Postawiłam sobie zadanie, że w tym projekcie chciałam oszaleć, doprowadzić do sytuacji, w której ludzie nie będą wiedzieli, czy mi odbiło i robię się groźna, czy to jest udawane. Samodzielność tego zadania umożliwiała głęboki kontakt ze sobą w procesie (o mój Boże, nie wierzę, że to powiedziałam). Wszystko stawało się sceną. Chodząc po

ulicach, porzuciłam własną perspektywę, a przyjąłam punkt widzenia stalkera i jego psychopatycznej obsesji. Doszłam do wniosku, że stalker projektuje na śledzoną osobę wszystkie swoje negatywne emocje, całą agresję. Nie wierzę w generowanie sztucznych emocji w aktorze, w tym przypadku jednak to się trochę udało.

Rzeczywiście kogoś śledziłaś? Ta historia, którą potem opowiadałaś widzom, była prawdziwa?

Tak, mocno wystraszyłam tego chłopaka.

A nie miałaś związku z tym wyrzutów sumienia?

Nie, bo wiedziałam, że to jest udawane. Ta wygenerowana rzeczywistość wydawała się niebezpieczna, ale wiedziałam przecież, że nie jestem groźna. Ta śledzona osoba faktycznie się bała. Potem się poznaliśmy, on chciał się dowiedzieć, o co mi chodziło, był mocno zaintrygowany. Ale tu też postawiłam granicę – nie chciałam wchodzić w bliższą relację. Tak, został przeze mnie użyty, ale kogoś użyć musiałam, podobnie jak pozostali uczestnicy projektu.

Te prace wpłynęły chyba na twój dzisiejszy, silnie performatywny, charakter scenicznej obecności. Jak pracujesz nad rolą?

Przede wszystkim, nie wierzę we wchodzenie w rolę, zawsze korzystam z siebie. Grzesiek Stępnia, mój przyjaciel, żartuje, że jestem aktorką jednej roli, bo zawsze gram siebie. Coś w tym jest. Może dlatego łatwiej mi się gra w filmach – tam łatwiej bawić się w postać. Natomiast w teatrze, aby być szczerą i prawdziwą, nie mogę za bardzo kombinować. Zawsze jestem tu i teraz. Aktor to przede wszystkim człowiek. Dlatego też, póki co, nie wierzę w skuteczność różnych metod i technik. Zawsze mi się wydawało, że można rolę przefiltrować przez siebie i wyrazić jej tematy, pozostając określonym człowiekiem. Z drugiej strony, traktuję poszczególne role jak osobiste wyzwania. W każdym spektaklu wyznaczam sobie zadanie. Jeśli czegoś nie potrafię, to chcę się tego nauczyć. Na przykład w *Królu Learze* chciałam się rozpląkać. Kompletnie tego nie umiałam. Założyłam więc sobie, że od pierwszego wyjścia na scenę mam płakać. Przez pierwszych pięć spektakli to mi nie wychodziło, ale potem się udało. Moim zdaniem, na scenie można zrobić wszystko.

Co przez siebie filtrujesz?

Głównie temat. Najlepszym przykładem jest praca z Pawłem Miśkiewiczem. To reżyser, z którym świetnie się komunikuję i któremu bardzo ufam. Będąc wrażliwym człowiekiem, osadza aktora w temacie, zaprasza go do tworzonego przez siebie świata, pozwala mu po nim błędzić, zmieniać go, dystansować się do niego. To jest taka „psychologiczna” praca z tematem. Wciąż trzeba stawiać sobie pytania: jak reaguję na podjęte w spektaklu lub w scenie wątki, co o nim myślę, czy się zgadzam z przytaczanymi tezami, a jeśli nie, to, jak bardzo jestem przeciwna. Ja, jeśli jestem bardzo przeciwna, zrobię wszystko, by pokazać to na scenie. W przypadku

Podopiecznych toczyliśmy dyskusje o uchodźcach. Proces pracy przypadał na okres tak zwanej fali (okropne słowo). Zdania na temat uchodźców były w zespole bardzo spolaryzowane. Niektórzy w ogóle nie chcieli się wypowiadać, ponieważ nie widzieli nigdy uchodźców na żywo i nie chcieli robić teatru politycznego. Pytaliśmy ich, jak można nie chcieć robić teatru politycznego, kiedy się pracuje w narodowej instytucji. Wszystko, co robimy, jest polityczne. Było mnóstwo kłótni. To było strasznie przytłaczające, ale też pouczające. Z jednej strony, dzięki temu bliżej poznałam ludzi, z którymi pracuję. Z drugiej, w czasie tych rozmów wpadałam na różne pomysły – na przykład chcąc wyrazić, że się z kimś nie zgadzam. W drugiej części tego spektaklu prawie nic nie mówię i to była moja decyzja. Byłam już zmęczona słowami. Czułam, że ta forma mi już nie pasuje, że się wyczerpała. W poszukiwaniu czegoś trafniejszego zaczęłam w pewien sposób znęcać się nad aktorami. Za to, że wciąż mówią, choć już chyba wszyscy mają tego dość, a ja wobec tego niewiele mam do roboty na scenie. Aktorzy mnie za to prawdopodobnie nie znoszą, bo przeszkadzam im, biegając z gwizdkiem po całym teatrze. Byli wkurzeni, że hałasuję i przez to nie mogą się skupić. A ja im silniejszy dostawałam sygnał, że kogoś irytuję, tym bardziej nie chciałam przestać. Czułam, że ten temat można przenieść na inny poziom. To wyszło samo, z improwizacji, i chyba zaczęło mieć sens, mimo że wynikło z bezradności. Ważnym kontekstem w pracy nad tym spektaklem był też internet. Cały czas przynosiliśmy na próby z Bartkiem Bielenią idiotyczne filmiki z YouTube dotyczące uchodźców. Paweł mówił, że odczuwa ogromną różnicę pokoleń, jaka nas dzieli. Nie rozumiał, o co nam chodzi. Dzięki temu mogliśmy próbować wytłumaczyć własną perspektywę, ale też przekonać się, że ona nie działa na innych, nie niesie im żadnej informacji, ale też narusza ich strefę ideologicznego komfortu. Wirtualność sprawia, że żyjemy w kompletnie innych rzeczywistościach. Cały ten proces poskutkował silnym osadzeniem w temacie. W takiej sytuacji wychodząc na scenę wiem, o co mi chodzi. To jest wspaniałe.

Jakie filmiki pokazywaliście?

Na niektórych ludzie absolutnie przeciwni przyjmowaniu uchodźców manipulują obraz nadbiegającej „fali” czy „agresywnych” muzułmanów, by wzbudzić w odbiorcach strach. Inne zawierają żarty z Arabów. Z tego materiału, nawet jeśli wydaje się totalną bzdurą, można bardzo dużo czerpać, przekształcić go i włączyć w obręb swoich działań scenicznych.

To polega na przenoszeniu form czy raczej kontekstów tematycznych?

Stosuję obie strategie. Na przykład, kiedy nie wiem, co grać, sięgam po swój ulubiony film – kreskówkę *Family Guy*. Lubię znaleźć sobie jakiś głupi motyw, żart i na nim budować rolę. Chodzi o abstrakcyjny humor. Na przykład: podczas pracy nad *Królem Learem* zainspirowałam się sceną z trzema kaszlącymi lordami. Wymyśliłam, że przez pół spektaklu będę kaszleć.

Nieco inaczej znalazłam kontekst do końcowej improwizacji w *Podopiecznych*. Jednym z najlepszych projektów postinternetu, który powstał ostatnimi czasy, są filmy Barbary Santany. Ta mieszkająca w Sztokholmie kobieta robi programy ezoteryczne w językach polskim i szwedzkim. Z permanentnym makijażem i równie permanentnym uśmiechem opowiada o tym, że cała rzeczywistość jest wirtualną iluzją, fikcyjnym programem komputerowym. Pokazałam te nagrania Pawłowi, strasznie się śmiał. Zaproponowałam, by tak właśnie zakończyć nasz spektakl – by wyszła wariatka i powiedziała, że wszystko jest ściemą. Zakończenie też miało sygnalizować, że my nie kończymy tematu. Poza tym, chciałam podarować widzowi coś pozytywnego. Póki co, nie znaleźliśmy na to dobrej formy. Kiedy rozmawiam z ludźmi na temat tej sceny, to mówią, że ten finał podważa cały spektakl. Nie o to mi chodziło.

Tak czy inaczej, winkrustowanie takich nawiązań w spektakl mnie cieszy, bo mam jakiś punkt wyjścia do roli czy sceny, choć wiem, że nikt tego nie odczyta. Mamy taką zabawę z Jankiem Sobolewskim, że kiedy oglądamy swoje spektakle, to staramy się rozszyfrować te tropy. Zwykle się udaje. Jesteśmy przyjaciółmi, więc mamy podobne inspiracje. Podobnie bawimy się z Bartkiem Bielenią. Najbardziej lubimy, jak na spektaklu nie ma reżysera i możemy dorzucić coś nowego. To są zwykle drobne rzeczy, bo nie chcemy burzyć form. Widzowie nie wiedzą, o co chodzi, aktorzy też nie.

Czemu akurat internet i YouTube są dla ciebie tak inspirujące?

Jesteśmy pokoleniem postinternetu, memów i to kształtuje naszą rzeczywistość oraz świadomość. Postinternet, który bardzo trudno zdefiniować, w moim wyobrażeniu, wykracza poza klasyczne rozumienie relacji ze światem wirtualnym. Technologia i internet stają się nieodłączną częścią naszego „ja”, są elementem naszej rzeczywistości, w której nie ma już obiektywnej granicy pomiędzy tym, co wirtualne a tym, co realne. YouTube to niesamowicie rozległy teren! Do obejrzenia wszystkich filmów na YouTube, które zostają wrzucone w jeden dzień, potrzeba trzech tysięcy lat! Osiemdziesiąt godzin nagrań wrzuca się w ciągu minuty. Z tego serwisu może powstać sztuczna inteligencja, która spowoduje anihilację świata! Moje pokolenie, ludzi urodzonych w latach dziewięćdziesiątych, dobrze wie, jaki jest potencjał w tym chaosie i absurdzie. Starsi, czasami jedynie o dziesięć lat, nie mają do tego aż takiego dostępu. Z drugiej strony, to jest proces postępujący, bo obecni piętnastolatki funkcjonują w internecie dużo sprawniej niż ja, która mam jednak sentyment do analogu. Myślę jednak, że więcej uczy nas właśnie ten YouTube niż czytanie gazety. W internecie nie ma natychmiastowego ukierunkowania. To jest bardzo indywidualne medium.

Funkcjonowanie w sieci zupełnie zmienia sposób, w jaki mój mózg przetwarza i selekcjonuje informacje. Zmienia też sam ogląd świata i postrzeganie człowieka. Rosyjski internet jest pod tym względem niesamowity, bo tam nie ma

żadnej cenzury ani ograniczeń. Wpisujesz w wyszukiwarce „Czeczenia dzieci śmierć” i wyskakują ci trzy tysiące filmików, na których masz przerażające nagrania rozstrzeliwań. To jest najbardziej postinternetowy rejon, jaki znam. Te filmy są obrzydliwe, powodują moralny wstrząs, przekraczają granicę tego, co jest normalne do oglądania, trudno powiedzieć, czy patrzeć na nie jest dopuszczalne. Większość nie wytrzymuje takich obrazów. Ich oglądanie sprawia jednak, że przestają wywoływać szok, a zaczynają pracować na innym poziomie świadomości. Z czasem zrobiłam się zimna, nie robi na mnie wrażenia lejąca się krew, choć wiem, że jest prawdziwa. Oczywiście, nie zgadzam się z okrucieństwem, z wojną, ale jestem w stanie zdystansować się do oglądanych nagrań, zobaczyć, na przykład, zabiegi manipulacyjne. Z poziomu emocjonalnego przeszłam na bardziej intelektualny. Zamiast płakać otwieram się na konfrontację. Najważniejsze chyba staje się właśnie to, że mając świadomość realności oglądanych sytuacji, nie odwracam wzroku. Nie uciekam od tej okrutnej wiedzy o świecie i człowieku. Muszę na to patrzeć, bo również jestem odpowiedzialna za świat, w którym żyję. Taki rodzaj odpowiedzialności jest, moim zdaniem, nieodłącznie związany z kondycją współczesnego człowieka.

Z innej strony, postinternetem rządzi antyestetyka. My się w niej lubujemy – chcemy, żeby było za głośno, niewygodnie. Janek to określa mianem „estetyki chujowości”. Piękno polegające na tym, że kalasz kanoniczne piękno i kombinując jak koń pod górę szukasz wszelkich innych środków. Przeszkadzam sobie i robię „chujowe” rzeczy, żeby pokazać, że w tym może być coś pięknego. W postinternecie wszystko jest sztuczne i performatywne zarazem.

W przypadku *Podopiecznych* przynosiłaś filmy na próby, ale wcześniej mówiłaś, że nie wszystkie inspiracje ujawniasz reżyserom.

To zależy – z Krzyśkiem Garbaczewskim cały czas się wymieniamy inspiracjami. Nazwaliśmy to aktorstwem iPhonowym – aktorzy chodzą z telefonami, pokazują Garbaczewskiemu różne rzeczy. Z niektórymi w ogóle nie muszę o nich rozmawiać. To jest moja prywatna sprawa. Sprawdzam, czy to zadziała, czy da się to wpleść w rolę.

Zakładasz, że widz nie rozkoduje tego, z czego czerpiesz inspirację. Czy zastanawiałaś się w takim razie, co właściwie w tych formach dostrzega odbiorca, co one dla niego znaczą?

Nie mam pojęcia, ale to potencjalne niezrozumienie jest celowe. Bardzo lubię, gdy widzowie są skonfundowani moimi zachowaniami, nie wiedzą, o co mi chodzi. Wykonując gesty, które odbiegają od tego, co jest uznawane za normalne i sensowne, staję się dziwakiem, przestaję być wiarygodna, nie traktuję siebie poważnie i nie udaję, że jestem mądrzejsza od tego, co robię. W ten sposób staram się komplikować rzeczywistość przedstawioną i to, o czym opowiadamy w spektaklu. Im bardziej moje zachowania są kretyńskie i chamskie, tym są bardziej szczerze.

Chciałabym trochę odwrócić perspektywę spojrzenia na media w teatrze i zapytać, czy oglądasz nagrania spektakli, w których grasz?

Kiedyś oglądałam wszystkie filmy, w których brałam udział, by wyłapać błędy – bardzo dużo się na tym uczyłam. Korygowałam się też w ten sposób w poszczególnych ujęciach. Po jakimś czasie przestałam to robić, bo nie lubię na siebie patrzeć. W teatrze nie da się, moim zdaniem, zastosować analogicznej strategii. Nigdy nie oglądałam nagrań swoich spektakli, prócz *Delfina...* i fragmentu *Róży*, który strasznie mi się nie podobał, bo wyglądałam zupełnie inaczej, niż się czuję w tym projekcie. Na podstawie nagrań robiłam natomiast zastępstwa. Kiedy przyszedłam do Starego Teatru, zaproponowałam Klacie, że zamiast grać w nowych spektaklach, mogę przez cały sezon robić dublury. Marzył mi się cały sezon wznowień – zagrałabym, na przykład, zamiast Jerzego Nowaka w *Ja jestem Żyd z „Wesela”!* Moim zdaniem, robienie zastępstwa to dużo fajniejsza sytuacja niż budowanie roli od podstaw, bo masz już coś gotowego, strukturę, którą możesz wypełnić sobą. Na podstawie nagrań technicznych trudno powiedzieć, co działo się na scenie, można odczytać tylko jakąś mapę i dynamikę ruchów. Zwłaszcza że wielu spektakli, w których robię zastępstwa, nie widziałam na żywo. To było jak chodzenie po grze komputerowej. Najintensywniej pamiętam robienie zastępstwa w *Do Damaszku*. Powiedziano mi, że moja rola jest niewielka, co mnie ucieszyło. W nocy, wracając z Wałbrzycha, uczyłam się tekstu na pierwszą próbę i dopiero wtedy się zorientowałam, że jestem na scenie prawie cały czas. Pierwsze dwa spektakle to był jakiś koszmar. Zakładałam wtedy, że muszę wszystko robić tak jak Justyna Wasilewska, którą zastępowałam (podobnie jak w *Być jak Steve Jobs* oraz *Poczcie Królów Polskich*). Potem szybko doszłam do wniosku, że to niemożliwe, i poczułam komfort pewnej bezczelności wejścia w projekt bez realnej wiedzy na temat oryginału. Pozwoliłam sobie na ciągłe poszukiwanie. Budowałam te role w czasie pokazów, na bieżąco, w hysterii i panice. Taka sytuacja bardzo mnie mobilizuje, daje wolność, stymuluje wyobraźnię. To też była fajna sytuacja wchodzenia w zespół. Wszyscy starali się mi pomóc.

Czy masz poczucie, że na tym etapie władza reżysera jest osłabiona?

To zależy od reżysera, bo, na przykład, Paweł Miśkiewicz cały czas pracuje z aktorami, jest na każdym spektaklu, przeżywa go. Ale generalnie zazwyczaj tak bywa, że spektakl po premierze wymyka się reżyserowi i zaczyna należeć do grupy, która go wykonuje. Na pierwszych spektaklach chcesz jeszcze realizować zadanie dane przez reżysera, z czasem, zamiast realizować, zaczynasz je rozumieć. Tak działa, na przykład, teatr Klaty. W przypadku *Króla Leara* dopiero pół roku po premierze zaczęło do mnie docierać, o czym jest ten spektakl, jaka jest moja relacja z Jerzym Grałkiem i na czym polega brak inscenizacji charakterystyczny dla teatru Klaty. Tak samo było z *Do Damaszku*. Kiedy zobaczyłam ten spektakl na nagraniu, wydawało mi się, że tam się nic nie dzieje, że nie

ma żadnego pomysłu. Aktorzy wchodzą, grają i schodzą. Na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w Warszawie przede wszystkim Krzysztof Globisz, ale też pozostali aktorzy wzbili się na wyżyny formalnego aktorstwa. To było piękne. Wtedy pojęłam, że siłą spektakli Klaty są aktorzy. Żadna inscenizacja nie jest potrzebna, kiedy rozumiesz, po co jesteś na scenie. Aktorzy w spektaklach Klaty muszą do tego dojrzeć, to się nie pojawia od razu, na premierę wypracowujemy pewien schemat poruszania się. W ramach kolejnych powtórzeń wytwarza się swego rodzaju rytuał bycia na scenie. Mimo silnej, sformalizowanej partytury, możliwe są pewne modyfikacje i improwizacje. Nie wiem, na ile to jest dostrzegalne dla widza. Na nieco podobnych zasadach funkcjonuję w *Delfinie...* Ale tam nie ma ścisłej choreografii, tylko zadanie, wokół którego konstruujemy spektakl. Kiedy Magda Szpecht widzi, że w nasze działania wkrada się jakaś mechaniczność, sztuczność, to każe nam powtarzać wszystkie ćwiczenia od początku. Musimy, jej zdaniem, znajdować wciąż nowe formy wyrazu, pozostawać między sobą w kontakcie, łamać automatyzm ciała powtarzającego wyuczone gesty i korzystać z wyobraźni przede wszystkim. Można się przyzwyczaić do przestrzeni, ale to ciało w przestrzeni jest za każdym razem inne.

Chodzi o każdorazową intensywność obecności i ciągłą świadomość bycia w roli i wykorzystywanych środków?

Tak. Dlatego też idealne są dublury, bo te schematy zrobił ktoś inny – trudno się więc do nich przyzwyczaić, zwiększa się też odpowiedzialność. W ogóle marzy mi się teatr, w którym wszyscy się cały czas zamieniają rolami. To by było tak świeże! Na przykład, moją rolę w *Hamlecie* mógłby zagrać Bartek Bielenia – w końcu jesteśmy do siebie podobni. Myślałam też o Monice Frajczyk – skoro gra Modrzejewską, to mogłaby być też Ofelią. W teatrze byłoby o wiele zabawniej, gdyby takie rzeczy były możliwe i praktykowane. Myślę, że aktorzy byłiby dużo sprawniejsi. Ja się właśnie w taki sposób uczę warsztatu – będąc w sytuacji bez wyjścia, w której muszę sobie poradzić. Wypracowane rzeczy mnie nudzą, wydają mi się fałszywe. W *Hamlecie* moje sceny z Krzysiem Zarzeckim nigdy nie są ćwiczone, nie pamiętamy zbyt dobrze tekstu, ryzykujemy, że coś zepsujemy i będziemy musieli się ratować. Te sceny są szczególnie zależne od tego, w jakiej kondycji przychodzimy do teatru. Potrzebujemy tylko ze sobą побыć chwilę przed spektaklem i potem rozmawiamy bardzo szczerze na scenie. Spotykamy się przede wszystkim jako ludzie, przyjaciele, bliskie sobie osoby. To jest bardzo obnażające – ten kontakt zachodzi na oczach widzów.

Zresztą, zależy mi na tym, by w kontakcie z publicznością też stworzyć relację opartą na szczerości, bezpośredniości i braku protekcjonalności. Chcę naprawdę zrezygnować z czwartej ściany, która jest silnie wszczepianą konwencją teatralną, często dzielącą scenę i widownię bez względu na zamierzenia twórców. Mamy ją między sobą wręcz intuicyjnie. Kiedy czuję widzów siedzących po drugiej stronie, przed którymi muszę coś udawać, to mam poczucie, że to jest nieprawdziwe i nieszlachetne. Ja chciałabym widza dotknąć!

Co masz na myśli mówiąc, że chciałabyś dotknąć widza?

Kiedy mieszkałam w Nowej Hucie, często budziłam się za późno, więc jeździłam na próby taksówkami. Niektórzy kierowcy mnie zagadywali: deklarując, że dwadzieścia lat nie byli w teatrze, pytali, co bym im poleciła. Byłam przeżona, nie miałam pojęcia, co odpowiedzieć, bo większość spektakli, w których gram, nie jest przystępna dla zwykłego widza. Myślę, że trzeba robić proste, piękne rzeczy. Chcemy przecież trafić do każdego. Spotkać się – nawet na najbardziej banalnym, żenującym poziomie. Boimy się w teatrze pokazać naszą słabą stronę, która się wzrusza na widok robaczka, która chce siedzieć na ławce i patrzeć na ptaki, zachwycać się tym, że jest ciepło, że kogoś spotkaliśmy, że się upiliśmy i teraz patrzymy w niebo. Stajemy się zimni i zdystansowani.

Czy rzeczy „proste i piękne” znaczy „niepolityczne”?

Absolutnie nie! „Proste i piękne” znaczy dla mnie często głupie, błazeńskie, anormalne, żenujące, antyestetyczne, a w tym – szczerze i nieprotekcjonalne. Uważam, na przykład, że teatr Frlijcia jest prosty i piękny. Wierzę w teatr mocnego, prostego i głupiego politycznego gestu, jak wyciąganie flagi z pochwy, co zawsze działa, bo uruchamia mnóstwo kontekstów, prowokuje widza, prowokuje do intensywnej dyskusji, wymaga opowiedzenia się po jakiejś stronie.

Rozmawialiśmy o twojej obecności i rolach w Starym Teatrze, a chciałabym zapytać o sam początek tej pracy. Dlaczego starałaś się o angaż w Starym Teatrze?

To są akurat dzieje pewnego przypadku. Nigdy nie zrozumiałam jak to możliwe, że w Starym w ogóle chcieli kogoś takiego jak ja i myślę, że to bardzo złożony zbieg okoliczności. Trochę bałam się etatu, bo miałam intuicję – jak się okazało dobrą – że nie nadaję się do pracy w instytucji.

Dlaczego twierdzisz, że się nie nadajesz?

Bardzo często sobie powtarzam, że jestem przede wszystkim Jaśminą Polak – autonomicznym człowiekiem – a nie „aktorką Starego Teatru”. Człowiek musi być wolny – zwłaszcza jeśli chce pracować w sposób artystyczny. Jak sobie czasami myślę, że mogłabym zostać w Starym Teatrze do końca życia, to wpadam w panikę. Targam wtedy, na przykład, Anną Dymną i pytam, jak to jest możliwe, że pracuje w tym samym teatrze czterdzieści lat. Ona się, oczywiście, śmieje i całuje mnie w czoło. Ale mnie mierzi taka perspektywa. To, co prawda, jest wygodne, ale mnie taka perspektywa przeraża. Już teraz nie mam siły na to, by produkować spektakl za spektaklem, potrzebuję też robić inne rzeczy, bo przestaję lubić swoją pracę, przestaję mieć energię, pomysły, zaczynam się w sobie zapadać, moja głowa jest zmęczona. To jest niezdrowe.

Bardzo mnie też frustrują kontakty z niektórymi reżyserami, a przeważnie nie mam wpływu na to, z kim pracuję. Na przykład imperialistyczna metoda pracy Konstantina Bogomołowa jest dla mnie trudna do przyjęcia, dlatego nie chciałam grać w jego kolejnym spektaklu. Sytuacja, w której manipuluje się ludźmi, sytuacją, czy prawdą w ogóle – nie

umiem sobie radzić w tego typu – niejawnym i nieuczciwym konfrontacjach, które mają dowieść siły jednostki. Nie zgadzam się być czymś narzędziem, jestem sobą, mogę być tylko swoim własnym narzędziem i konfrontować się na zasadach partnerskich.

Z jakimi formami manipulacji czy przemocy spotkałaś się w teatrze?

W teatrze instytucjonalnym manipulacja jest raczej dość powszechna. Za to też nienawidzę instytucji... Najbardziej mnie przerażają krzyk i agresja. Teatr opiera się na bardzo intensywnych, często wręcz intymnych spotkaniach z ludźmi, dlatego kiedy przestajemy się traktować jak ludzie, nie ma przestrzeni na twórczą pracę.

A czasami z kolei widzę, że mam do czynienia po prostu z szowinistą. Muszę przyznać, że nawet lubię tego rodzaju konfrontacje, bo uważam, że walka o „dziewczyńskie sprawy” jest bardzo ważna. Jest dużo aktorek, które mnie na tym polu inspirują. Na przykład Marta Malikowska jest bardzo czujna na dyskryminację i wspólnie rozbraja jej przejawy.

Na czym polega szowinizm w teatrze?

Myślę, że ukryty szowinizm jest niemal powszechny i dotyczy zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Z tego powodu trudno podać jakieś jawne jego przykłady. Jest jednak też obecny w zjawiskach bardziej obiektywnych. Na przykład, zarówno w filmie, jak i w teatrze zarobki aktorek są niższe. W relacjach międzyludzkich to już chyba każdy z osobna potrafi sobie wyobrazić.

Poza tym, nie ma repertuaru dla kobiet. Widać to czasami w podobieństwie przydzielanych mi ról. Przeważnie mam być naturalną i prawdziwą postacią, funkcjonującą w sztucznej rzeczywistości. W rezultacie wszyscy grają, a ja mam być po prostu sobą. Z drugiej strony, często dostaję role wariatek. Dobieranie aktorów po warunkach to droga na skróty. Za mało inwestuje się w rozwój, za mało się ryzykuje.

Z czego, twoim zdaniem, wynikają problemy w obrębie instytucji?

Czasami myślę, że teatr instytucjonalny, taki, jaki mamy w Polsce, jest głęboko anachroniczny, powiela pewne schematy z XIX wieku, a mamy wiek XXI – zupełnie inaczej myślimy, mamy inną komunikację. Trzeba jakiejś rewolucji w myśleniu.

Zawsze dystansowałam się też wobec akcji broniących teatru publicznego – „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”. Jasne, rozumiem, że potrzeba nam solidarności, ale prawdziwej, a nie fikcyjnej. Bo przecież nadal istnieje bardzo wyraźna hierarchia... Są reżyserzy i aktorzy, którzy zarabiają absurdalnie wysokie sumy, i są tacy, których pensje są śmiesznie małe. System teatrów publicznych podtrzymuje i legitymizuje takie dysproporcje. A teatr jest maszyną polityczną i jeśli nie stworzymy jakichś mądrych zasad jego funkcjonowania, to będzie nudny, miały, nieciekawym i nieważnym dla społeczeństwa. Trzeba wspierać młode „głowy” i dużo pracować, dawać szansę przede wszystkim nowym głosom, bo przecież

wszyscy robimy to z podobnej potrzeby, czy chęci, po prostu robienia tego.

Nieco inny problem, pojawiający się na przykład w obrębie Starego Teatru, odsłonił konflikt, w jaki część zespołu weszła z Oliverem Frljiciem. Pokazał on, że są tu tematy – zarówno polityczne, jak i dotyczące tradycji tego teatru – na które nie da się rozmawiać. Ciekawe też, że część zespołu oprotowała metody pracy tego reżysera. Dla mnie Frljić jest jednym z najwspanialszych ludzi teatru. Poznałam go prywatnie, kiedy pracował nad *Nie-Boską Wyznaniem* ramach POP-UPu. Okazało się, że on też robi teatr w oparciu o *Family Guy*!

Pracowałaś z nim kiedyś?

Nie. Chciałam grać w spektaklu, który robi teraz w Warszawie. Napisaliśmy z Jankiem Sobolewskim w tej sprawie list do niego. Bardzo się ucieszył, zaprosił nas. Wymyśliłam nawet, że możemy z Jankiem zrobić jedną rolę, grać na zmianę, dostać jedną gażę. Ostatecznie jednak dostałam ultimatum od Teatru Powszechnego, że muszę rzucić Stary Teatr i przenieść się do nich. Nie chciałam tego robić. Taka jest ostatnio polityka wielu teatrów. To jakiś systemowy błąd.

Mam rozumieć, że polityka teatrów zaostrzyła się w tym zakresie?

Tak. Między innymi dlatego, że aktorzy „gościnni” więcej zarabiają. Chodzi też pewnie o komfort posiadania całego zespołu na miejscu a – co za tym idzie – o władzę nad nim. A mnie się wydaje, że takie migracje są potrzebne i aktorom, i stałym zespołom. Monotonia w pewnym momencie staje się mało konstruktywna. Inna rzecz, że wielu aktorów, którzy są w zespole, od kilku sezonów nie gra. A teraz w Starym Teatrze zorganizowano plebiscyt na aktora i aktorkę roku... Ogłoszenie wyników ma być po premierze *Kosmosu*, dyrektor będzie wręczał laury. To jest absurd!

Kłata, z tego co pamiętam, zapowiadała aktywizację całego zespołu...

Wcale nie ma takiej polityki. Nie widzę też, żeby to się miało zmienić, a przecież obsada kolejnych premier jest ustalana z dyrekcją. Uważam, że to jest okrutne.

Czy rozpatrujesz możliwość całkowitego wyjścia z instytucji i działania na zasadzie freelancera lub pracy w kolektywie?

Tak, jak najbardziej. Mam propozycje pracy w innych miejscach, ale odmawiam. Kiedy zakończy się moja współpraca ze Starym Teatrem, nie chcę być, przynajmniej przez jakiś czas, na etacie. Moi przyjaciele też chcą tworzyć teatr na takich zasadach, chcą robić ważne dla siebie, rozwijające projekty. Problem z kolektywem na razie polega jednak na tym, że wszyscy jesteśmy już jakoś uwikłani. Ja, podobnie jak Janek Sobolewski, póki co, mam etat. Magda Szpecht, z którą chcę pracować, po zrobieniu kilku udanych spektakli dostaje kolejne propozycje. Chcielibyśmy pojechać na jakieś

warsztaty, pomyśleć, co chcemy dalej robić, ale nie możemy, bo nie mamy na to czasu. To jest samonapędzająca się maszyna. Trzeba odważnie z tego zrezygnować, powiedzieć „nie” i robić swoje.

Czy zdecydowałaś się na pracę poza instytucją mając świadomość, że, być może, skazujesz się na ubóstwo?

Nie uważam, aby tak miało być. Wierzę w ludzi, z którymi pracowałam i z którymi chcę pracować dalej. Zawsze znajdzie się ktoś, z kim wpadnie się na świetny pomysł. Po *Delfinie...* wiem, że można pracować bez pieniędzy. Jedyny problem to przestrzeń, a ją można przecież znaleźć wszędzie. Inna sprawa, że nie chcę ograniczać się do robienia teatru. Mogłabym zrezygnować z aktorstwa na rzecz robienia muzyki, komiksów, podróżowania. Wiem, że są takie możliwości i nie boję się, że nie będę miała pieniędzy. Chodzi mi o szczerą, bezinteresowną twórczość. Tak jak wtedy, gdy siedzę przez pięć godzin przy fortepianie i nagrywam piosenki, których nikt nigdy nie usłyszy.

Dużą nadzieję pokładam w rezydencjach artystycznych. Pojawia się coraz więcej takich możliwości – w Polsce i za granicą. Ola Kołodziej na Scenie Roboczej w Poznaniu, gdzie zrealizowaliśmy *Różę*, planuje wspaniałe rzeczy. Tam pracuje się na prawach kolektywu, uzgadniając na pierwszym spotkaniu zasady, na jakich będzie się odbywać współpraca. Dlatego chcemy zaproponować tej scenie kolejny projekt. Komfort tego, że dostajesz przestrzeń i możesz w niej zrobić, co chcesz, że nikt nie ma nad tobą kontroli – jest nie do przecenienia. To jest rodzaj pracy, który mi odpowiada – wspólne pisanie tekstów, piosenek, wymyślanie sytuacji. *Różę* zrobiliśmy w tydzień w fenomenalnej atmosferze, mimo że w takim gronie spotkaliśmy się po raz pierwszy. Od razu przyszło nam do głowy, że nie chcemy robić teatru, tylko koncert. W takiej formie nie trzeba tyle gadać, wymaga ona innego, niż w teatrze, rodzaju myślenia. Podobnie było podczas pracy nad koncertem na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej. To było wspaniałe, że Wiktor Rubin pozwalał nam robić niemal wszystko na scenie i tylko mówił, że czegoś ma być mniej lub więcej, lub dodawał jakieś elementy, ale nie ustawiał nas według własnej wizji.

Wydaje mi się, że tylko w kolektywnej, partnerskiej współpracy może powstać coś twórczego. Dlatego też najlepiej pracuje mi się z Magdą Szpecht, która jest moją przyjaciółką i możemy sobie powiedzieć wszystko, wzajemnie kwestionować to, co robimy. Nie funkcjonujemy w takiej głupiej relacji, że ona jest reżyserką, więc ja się teraz muszę starać, żeby o mnie pamiętała przy okazji kolejnego projektu, po prostu chcemy razem kombinować...

Mówisz dużo o hierarchii w ramach instytucji i jej braku w projektach rezydencyjnych. Zwracałam uwagę na to, jak w mediach funkcjonował *Delfin...* i mam wrażenie, że hierarchia, analogiczna do tej funkcjonującej w ramach teatru publicznego, tworzy się potem w recepcji. Na przykład, nagranie rozmowy Agnieszki Jakimiak z Andżeliką Kurowską, Magdą Szpecht i z tobą podpisane zostało:

„spotkanie z Magdą Szpecht – reżyserką spektaklu *Delfin, który mnie kochał*”...

Praca była wspólna. Wiele rzeczy działo się pomiędzy kolejnymi spotkaniami w szczerym tykocińskim polu. Próba odbywała się cały czas. Trzeba jednak przyznać, że Magda jest inicjatorką i reżyserką tego projektu. To ona dawała nam zadania, „wytresowała” ten projekt. To taka hierarchia w ramach braku hierarchii. Zgadzam się na nią, bo nie jest oparta na manipulacji ani przymusie.

Ale takie późniejsze rozpisanie ról zaciera w świadomości odbiorców proces, o którym mówisz...

Jest w tym trochę racji. Spotkania po spektaklu odbywały się przeważnie z Magdą i Szymonem Adamczakiem, odpowiedzialnym za dramaturgię. Z jednej strony, nie lubię się wypowiadać na żaden temat, z drugiej – faktycznie miałam pewien dyskomfort, że tylko oni proszeni są o opowiadanie o naszej wspólnej pracy. Robimy to w ramach kolektywu, więc powinni nas zapraszać wspólnie. Myślę jednak, że Magda i Szymon też chętnie zmieniliby tę sytuację. Nikomu z nas nie zależy na tej hierarchii. Z drugiej strony, czasem rzeczywiście lepiej, żebym nie chwyciła za mikrofon... ■

Wywiad powstał na podstawie rozmów przeprowadzonych we wrześniu i październiku 2016 roku.

¹ Bardzo dziękuję studentom obecnego III roku Wiedzy o Teatrze UJ za inspirujące rozmowy, które prowadziliśmy podczas przygotowań do tamtego spotkania. Wiele ważnych wątków tego wywiadu wyłoniło się właśnie wtedy. Szczególnie dziękuję Dominice Bremer i Adriannie Ruszkiewicz za spisanie i zredagowanie stworzonej w czasie dyskusji, listy pytań, z której korzystałam, przygotowując się do tego wywiadu.