

Dwa wywiady rozpoczynają serię rozmów z młodymi aktorami na temat edukacji, narzędzi i technik, funkcjonowania w obrębie instytucji teatralnych i poza nimi. Interesuje mnie rodzaj ich performerskiej energii, prowokacyjnie eksponowana półprywatna obecność, poszerzająca ramy tradycyjnego aktorstwa, roli, postaci. Istotne jest dla mnie również to, że funkcjonując w ramach teatru repertuarowego, przekraczają jego granice, realizując poza jego ramami liczne prace efemeryczne. Rozmowy te są pierwszym etapem szerszej zakrojonego projektu inspirowanego postulatami Bojany Kunst (*Artysta w pracy. O pokrewieństwie sztuki i kapitalizmu*), by analizować sztukę i warunki jej powstawania poprzez analizę sytuacji artysty. Postanowiłam, że wypracowywanie narzędzi analizy i opisu zacznę od rozmów.

Z JANEM SOBOLEWSKIM rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

ZŁE AKTORSTWO

Pisałeś pracę magisterską o Gob Squad. Ten zespół może stanowić punkt wyjścia do naszej rozmowy o kondycji aktora/performera – nie tylko ze względu na nietypowe środki, którymi operują tworzący go artyści, ale też rodzaj kolektywnej, bez pracy reżysera-lidera. Skąd ten wybór?

Podobało mi się właśnie to, że oni działają jako kolektyw. Ten model wydawał mi się najlepszą strategią pracy w performansie. Nie pracując w teatrze instytucjonalnym, mogą sobie pozwolić na inny tryb pracy, na przykład na dwanaście miesięcy prób. Bardzo mnie interesowała ta wolność. Poza tym, Gob Squad to hybryda sztuk performatywnych i wizualnych. Choć wszyscy członkowie tego zespołu wywodzą się ze sztuk wizualnych, teraz działają jako performerzy, usurpując sobie pozycję równą aktorom profesjonalnym. Z drugiej strony, ich spektakle są po prostu genialne. Są bardzo polityczne, bo zachęcają widza do działania, do zajęcia stanowiska. Podobnie działa Forced Entertainment. Taka polityczność teatru mnie interesuje. Nie ciekawi mnie teatr polityczny pod względem tematów. Strategie tych zespołów na początku wydają się głupie, zabawne, a jednak działają na widza w dość złożony sposób.

W Gob Squad wszyscy zajmują się wszystkim, wymieniają się rolami w obrębie jednego spektaklu...

Tak, to jest doskonałe.

Interesuje cię takie funkcjonowanie w teatrze?

Absolutnie. I miałem już takie prace. Pierwszą z nich był *Delfin, który mnie kochał*. Mieliśmy określone funkcje, ale tylko na plakacie. Magda Szpecht była reżyserką, Szymon Adamczak – dramaturgiem, Kamila Mełnicka miała zajmować się warstwą wizualną i muzyką... Ale tak naprawdę działaliśmy razem na wszystkich poziomach. Na początku wszyscy zajmowaliśmy się researchem. Kiedy mieliśmy pomysł, by skontaktować się z NASA, to znaleźliśmy numer telefonu i zadzwoniliśmy. Tak powstał jeden z elementów spektaklu.

Jak powstawał ten spektakl?

Pierwszy, tygodniowy etap prac nad tym projektem odbył się w czasie naszej rezydencji artystycznej w ramach

Festiwalu Teatru Dokumentalnego Sopot Non-Fiction. Przyjechaliśmy tam z gotowym projektem. Praca w ramach rezydencji miała być związana z teatrem dokumentalnym, który kojarzy się z tekstem. Uznaliśmy, że ciekawie będzie zrezygnować z dominacji słowa, a w jego miejsce wprowadzić taniec. Przeżywaliśmy wtedy fascynację Meg Stuart. Robiliśmy ćwiczenia z jej książki. Taniec był dla nas – osób z wykształceniem aktorskim – tak trudny, jak dla delfinów nauka języka angielskiego. W obrębie tych ćwiczeń, które są abstrakcyjne i nie miały nic wspólnego z tematem, zaczęły się pojawiać strzępy wątków związanych z historią miłości dziewczyny i delfina, zakończonej samobójstwem zwierzęcia. W ten sposób zrobiliśmy teatr dokumentalny prawie bez słów.

Ta praca układała się idealnie. Zrobiliśmy spektakl bez budżetu, nie mieliśmy stałych godzin pracy, mogliśmy robić, co chcieliśmy. To daje niesamowitą wolność. Ograniczenie finansowe wymusza kreatywność. W teatrze instytucjonalnym jest rygor, harmonogram: próba, podpisywanie papierów, znów próba, spektakl. Taki porządek ma swoje dobre strony, ale jednocześnie ogranicza. Instytucja bardziej strzeże podziału ról. Jestem jednak w dobrej sytuacji, bo pracuję w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, który stara się walczyć z tą instytucjonalnością. Jest *de facto* pod wieloma względami antyinstytucjonalny, choć pewnych rozwiązań strukturalnych, które przekładają się potem na praktykę, nie udaje się przewalczyć. Osoby, które próbują to przełamać, zawsze zderzają się z biurokracją. W Polsce nie ma środków finansowych na sensowne wpieranie teatrów kolektywnych. Jedyną alternatywną, kompromisową formą jest praca w podobnym, w miarę stałym składzie artystycznym przy różnych spektaklach w ramach instytucji i poza nią. Teatr repertuarowy jest na tyle elastyczny, że daje możliwość pracy przekraczającej jego strukturę i zasady funkcjonowania. Oczywiście, wymaga to kompromisów, ale jednak działa. Wydaje mi się, że gdyby pojawiła się taka możliwość finansowa, wiele osób odeszłoby z teatrów instytucjonalnych do kolektywów twórczych. Prawie każda praca kończy się refleksją, że powinniśmy stworzyć kolektyw.

Wtedy pojawia się jednak ryzyko pewnego zamknięcia, bo spotkania z różnymi artystami, z którymi potem zaczynasz regularnie współpracować, stymuluje instytucja. Dzięki niej ta siatka znajomości cały czas się rozrasta.

Wydaje mi się, że byłoby zupełnie odwrotnie. Mając kolektyw, możesz zapraszać, kogo chcesz. Tak, jak my zaprosiliśmy do *Delfina*... Karolinę Melnicką. Nie znaliśmy jej wcześniej. Robiąc reaserch o delfinach, znaleźliśmy na SoundCloudzie utwór *Wszyscy jesteśmy niebiescy jak delfiny, wszyscy jesteśmy niebiescy jak internet* z jej pracy licencjackiej. Napisałem do niej z pytaniem, czy nie chciałaby z nami pracować. Spotkaliśmy się dopiero w Sopocie. Udział Karoliny w tym projekcie silnie na niego wpłynął. Artyści wizualni mają zupełnie inne spojrzenie na rzeczywistość i na teatr, są w stanie dostrzec sztukę tam, gdzie my jej nie widzimy. To ona podrzuciła nam, na przykład, trop, że delfin jest znakiem kultury techno, ponieważ jego ruchy w basenie kojarzą się z tańczącym tłumem.

Czy przygotowując ten spektakl, trudno wam było zrezygnować z tradycyjnego „podziału obowiązków”?

Nie.

Dlaczego więc zdecydowaliście się na plakacie jednak rozpisać funkcje?

Wymusiła to na nas instytucja – Teatr Polski w Bydgoszczy, który przygarnął nasz projekt. Nie mieliśmy z tym jednak problemu. Każdy wie o swoich zadaniach...

Szkoda, że tak się dzieje, bo to utrwala hierarchię w teatrze... Wpisanie zespołu aktorskiego jako współtwórców scenariusza – jak to miało miejsce w *Dybuku* Anny Smolar i w *Tu Wersalu nie będzie!* Rabiha Mroué – jest mocnym sygnałem zmian, jakie zachodzą w modelu pracy teatralnej.

Myślę, że to nie jest zmiana. Tak było zawsze, tylko teraz zwraca się na to więcej uwagi.

Nie jestem pewna, czy tak było zawsze, już choćby dlatego, że dużo częściej niż kiedyś zaprasza się dziś do projektów teatralnych osoby zajmujące się innymi dziedzinami sztuki. Mówiąc o *Delfinie*... wspominałeś, na przykład, o dużym znaczeniu współpracy z Karoliną Melnicką – artystką wizualną. Czy możesz powiedzieć więcej o wpływie osób spoza teatru na twoją pracę?

To zawsze działa na korzyść: zarówno pod względem artystycznym, jak i strukturalnym, bo nadwyręża hierarchię. Przekłada się na takie podstawowe rzeczy, jak zachowanie na próbie. Osoby spoza teatru nie zdają sobie sprawy z pewnych zasad współpracy, które nam wydają się oczywiste i, na przykład, głośno rozmawiają na próbie, kiedy gramy scenę. Ważne jest też to, że nad niektórymi scenami pracujemy głównie z nimi – na przykład z muzykiem czy z choreografką. W *Wojnach*, których nie przeżyłam robiliśmy dużo improwizacji ruchowych na bazie naszych wyobrażeń wojennych,

czasem bardzo głupich. Wykonaliśmy ogromną pracę choreograficzną z Agatą Maszkiewicz. Nawet nad sekwencją wykładu pracowałem z nią. Chodziło o przeprowadzenie myśli przez ciało, nie po to, by uatrakcyjnić monolog, lecz by go rozwinąć. Zresztą tekst Agnieszki Jakimiak bardzo stymulował do pracy z ciałem. Styl i język jej scenariuszy, które są jednocześnie dowcipne i mroczne, czasami zawile, ale też rygorystyczne, rozwijają we mnie abstrakcyjne myślenie. Są na tyle konkretne, tak silnie komunikują temat, że nie muszę myśleć o działaniu wzmacniającym sens w sposób dosłowny. Dzięki temu mogę na poziomie ciała i ruchu uruchomić dodatkowy kanał komunikacji z widzem. Ale generalnie, prace z choreografami skłoniły mnie do eksperymentowania z ruchem, podjęcia walki z ograniczeniami ciała. Kiedy wychodzi się od ruchu, bez tekstu, powstają fantastyczne rzeczy. Ustawienie ciała jest rzeczą podstawową. W pracy nad *Delfinem*... jednym z zadań cielesnych było to, abym nie grał delfina. Obraz delfina miał się stwarzać w wyobraźni widza, poprzez dźwięk i warstwę wizualną. I to działa.

A wracając do tematu modelu pracy i hierarchii: przygotowując koncert na Przegląd Piosenki Aktorskiej w reżyserii Wiktora Rubina, pracowałem z muzykami z zespołu T'ien Lai. Przychodziliśmy do studia, zamykaliśmy się na cztery godziny, robiliśmy muzykę. Takie sytuacje faktycznie osłabiają władzę reżysera, który, co prawda, nadal składa naszą pracę w całość, jest punktem odniesienia, ale nie sprawuje absolutnej kontroli.

A jakim doświadczeniem była dla ciebie praca z osobami, które nie są profesjonalnymi aktorami, na przykład *Faust* Michała Borczucha, zrealizowany z osobami niewidomymi?

To było bardzo ciekawe, choć nie wpłynęło na model pracy. Traktowaliśmy ich jak profesjonalnych aktorów. W tym projekcie najbardziej interesowało mnie to, jak powinniśmy grać, aby nie było różnicy między aktorami profesjonalnymi a niewidzącymi. Chciałem ograniczyć swoje środki aktorskie, dlatego gram niewidomego. Nie polega to jednak na tym, że naśladuję zachowanie osób niewidomych. Czas spędzony z nimi dał mi tyle wiedzy, że nie musiałem się nad tym szczególnie zastanawiać. Najbardziej jednak w tej pracy interesowało mnie, co znaczą dla osoby niewidomej od urodzenia takie pojęcia jak kształt, kolor, jak można wyobrazić sobie to, co jest niewyobrażalne. Z drugiej strony, zafascynowało mnie ich poczucie humoru, dystans, który mają do własnego kalektwa. Umieję się z niego śmiać.

Początkowo miałem też w *Fauście* swój performans, który stanowił komentarz do spektaklu. Mówił o tym, że Fausta nie ma. Polegało to na poszukiwaniu tej postaci. To był performans o braku czegoś, czego nie ma. Pracowałem nad nim zarówno sam, jak i z Michałem Borczuchem. Przynosiłem różne propozycje, nad którymi wspólnie pracowaliśmy. Na końcu materiał uległ kondensacji, Tomek Śpiewak napisał monolog. Kiedy jednak się okazało, że spektakl jest za długi, sam zaproponowałem, że mogę tego nie grać, lecz po prostu żyć na scenie.

Czy PWST przygotowała cię na takie doświadczenia?

Nie, szkoła teatralna nie uczy aktorów, by czuli się w teatrze podmiotowo. Nie byłem przygotowany do tego, że mogę wnieść coś swojego do jakiegoś projektu. Uczono mnie raczej, by się nie odzywać, tylko wykonywać polecenia reżysera, który ma zawsze rację. Właściwie tylko Krzysztof Globisz uczył nas zespołowości, tego, że praca w kolektywie jest dobra.

Z czego to wynika?

Szkoła jest bardzo nieuczciwa. Wiadomo, że nie powinno się generalizować, to zależy od tego, z kim ma się zajęcia. Miałem taki układ dydaktyków, że moja strategia edukacyjna polegała na odrzucaniu. W sumie uczyłem się, jak nie grać. To też nie jest całkiem złe doświadczenie, bo teraz często z niego korzystam. W *Dybuku* Anny Smolar rozliczam się z moją edukacją z piosenki aktorskiej. Przez całą edukację w PWST śpiewałem piosenki żydowskie – bez względu na to, czy był to egzamin z piosenki żydowskiej, musicalowej czy kabaretowej. Jedyne zadanie aktorskie brzmiało więc: grasz Żyda i to jest jedyna cecha, która cię określa. W jednej ze scen wychodzę z roli – to jest potrójne wyjście z roli, bo gram gimnazjalistę, który gra w *Dybuku* – i staję przed widzami jako Jan Sobolewski. Piosenki żydowskie są moimi dybukami. To bardzo zabawna sytuacja – niejedyna, w której obśmiewam na scenie doświadczenie szkoły. Ono buduje ironiczny punkt odniesienia do mojej pracy.

Jakie problemy z edukacją w PWST jeszcze dostrzegasz?

W szkole nie pracuje się nad wspólnym kodem kulturowym. Wydaje mi się, że z tego wynika późniejszy problem z tworzeniem kolektywów. Praca nad wspólnym kodem kulturowym jednego roku aktorskiego byłaby genialną sprawą. Ludzie przychodzą z różnych szkół, środowisk, ale nie wymieniają się swoją wiedzą. Program jest też na tyle intensywny, że nie ma na to czasu. Zupełnie inna była natomiast moja relacja ze studentami reżyserii i dramaturgii – kontakt z nimi był bardzo rozwijający, również na zasadzie wymiany wiedzy: pożyczaliśmy sobie książki, polecaliśmy filmy i seriale. Przez całe studia miałem ogromną potrzebę czegoś innego. Jeździłem do Berlina, bez pieniędzy, zadłużając się, żeby oglądać spektakle Gob Squad, She She Pop, ale też Franka Castorfa, Thomasa Ostermeiera. Na studiach mieliśmy jedną lekcję poświęconą teatrowi niemieckiemu, na której wypisano nam na tablicy wszystkie nazwy teatrów w Berlinie. Dlatego czytałem książki, oglądałem nagrania i chciałem zobaczyć na żywo to, co oni robią. To zupełnie inny model teatru.

Na czym polegały twoje kontakty z reżyserami i dramaturgami w czasie studiów? Czy realizowaliście jakieś wspólne projekty?

Zawsze punktem wyjścia współpracy były wspólne zainteresowania. Łatwiej mi zaufać osobie, która słucha podobnej muzyki, czyta podobne książki. Często brałem udział w egzaminach reżyserów i dramaturgów.

To nie było obowiązkowe?

Nie, ale zajęcia w ramach programu nauczania były na tyle niesatysfakcjonujące, że to było jedyne wyjście do poszukiwania alternatywy. Tak zacząłem pracować z Agnieszką Jakimiak, Aśką Grochulską, Sebastianem Krysiakiem, Magdą Szpecht. Z niektórymi spośród nich pracuję do tej pory.



Jaki rodzaj doświadczeń dawała ci ta współpraca?

To były pierwsze prace, które wymagały ode mnie kreatywności, w przeciwieństwie do sztywnych ram szkolnej gry. Tam odkrywałem możliwości i różnorodność sytuacji teatralnych, których nie znałem wcześniej. Z Aśką Gruchulską na egzaminie u Krystiana Lupy pierwszy raz pracowałem, w dużej mierze samodzielnie, na osobistym materiale, czyli swoimi snami. Dla Agnieszki Jakimiak bardzo ważna była forma, pracując z nią, uczyłem się mówienia z dystansem, obok tekstu, zyskiwałem kondycję „neutralnego performera”, z którą się w szkole raczej nie spotykałem.

Podczas studiów, w ramach Reminiscencji Teatralnych, z Aśką Grochulską i Tomkiem Węgorzewskim zrealizowaliście projekt #Stalker. Polegał on na tym, że przez jakiś czas ty, Jaśmina Polak, Grzesiek Stępiak, Bartek Żurowski, Dominika Biernat i Zygmunt Józefczak mieliście śledzić nieznaną wam, przypadkowo spotkaną na ulicy osobę. Wasze obserwacje i doświadczenia miały się stać kanwą późniejszego pokazu z udziałem publiczności. Ta akcja stwarzała ciekawą sytuację – chyba też odmienną od typowego zadania aktorskiego.

To dla mnie bardzo trudne – nawet z perspektywy konieczności samodzielnej mobilizacji... Sala prób, praca w grupie dają realne poczucie pracy. W tym projekcie byliśmy sami. Performans zaczynał się w domu, od podjęcia decyzji, jak się ubiorę przed wyjściem w miasto...

Ostatecznie nie znalazłeś swojego bohatera/ofiary. Zdecydowałeś się na aranżację własnego pogrzebu. Dlaczego?

Każde moje stalkowanie kończyło się fiaskiem, ponieważ te przypadki, które zaczynałem śledzić, wydawały mi się nieciekawe. Pracowaliśmy na początku nad tą nudą, ale to się okazało mało płodne. Postanowiliśmy więc, że będę stalkerem miejsc. A że na mojej codziennej trasie były dwa cmentarze, zdecydowaliśmy się właśnie na tę przestrzeń.

Czy miałeś potem podobne doświadczenia?

Tak, na przykład podczas przygotowania egzaminu z 4.48 *Psychosis* ... W czasie prawdziwej spowiedzi w kościele Dominikanów mówiliśmy fragmenty tekstu Sarah Kane. Księża wierzyli nam i byli bardzo przejęci. Nagrywaliśmy te sytuacje i potem wykorzystaliśmy je podczas egzaminu.

Pytaliście księży, czy możecie je w ten sposób wykorzystać?

Nie. W PWST nie trzeba się martwić o prawa autorskie. W teatrze taka sytuacja nie mogłaby się wydarzyć. Do tego samego projektu zaprosiliśmy też, poznanych tuż przed egzaminem, bezdomnych. Mieli przeczytać z kartki kwestie doktora. Ale to się nie udało. Formą zapłaty była wódka, którą zdążyli wypić przed wejściem na scenę. Mimo to spotkanie było ciekawe, choć wywoływało, zarówno w nas, jak i w innych osobach w szkole, opór – również fizyczny, ze względu na zapach naszych gości. Inny razem zrobiliśmy wideo w całodobowym Tesco. Chcieliśmy zbadać granice dopuszczalnych zachowań w sklepie. Założyłem koszulę nocną i rozbiłem jajka na głowie, Jaśmina Polak, z którą byłem na roku, jeździła na sprzętach sportowych. Zmienialiśmy sobie kanały w telewizorach. Minęło kilka godzin, zanim nas wyrzucili.

Czyli szkoła tworzyła ramy do działań alternatywnych i pozwalała stworzyć relacje, które owocują do dziś?

Absolutnie – tak. Ale to wymagało determinacji – próby odbywały się po nocach...

Wspomniałeś, że podczas pracy ze studentami reżyserii i dramaturgii sprawdzałeś różne formy teatralne. Jaka jest po skończeniu szkoły świadomość różnorodności technik aktorskich?

Wychodząc ze szkoły, nie jesteś w stanie stwierdzić, w jakiej technice jesteś dobry, bo nie uczysz się żadnej techniki. Uczysz się umiejętności profesorów, z którymi masz zajęcia. Nie ma programu, planu pracy zapisanego w jakimś statucie. Są tylko nazwy zajęć: „Piosenka i sceny”, „Wiersz”, „Rytmika”, „WF”. Nie uczyliśmy się, na przykład, techniki Stelli Adler czy Lee Strasberga.

Czy ten obszar badań cię interesuje?

Bardzo. Złożyłem podanie o stypendium HB [Herbert Berghof] Studio w Nowym Jorku. Odbywa się tam kurs dla aktorów zawodowych, który pozwala nazwać pewne mechanizmy gry. Myślę, że posiadając wiedzę teoretyczną, łatwiej się posługiwać różnymi technikami. Mniej jest wtedy przypadkowości. Moja dotychczasowa edukacja była totalnie

przypadkowa. Posługując się różnymi konwencjami, korzystam raczej z mojego wyobrażenia o nich – może z tego też wynika ironia i dystans. Swoją drogą, zastanawiała mnie ostatnio przewaga szkoły giessenńskiej nad szkołą krakowską. Czy gdybym ukończył szkołę w Giessen, to miałbym taką samą kondycję performerską, jaką mam po szkole krakowskiej? Wydaje mi się, że nie. Na pewno nie byłbym na scenie tak ironiczny.

Z czego w takim razie korzystasz pracując nad „rolą”?

Kiedyś z Dominiką Biernat, w czasie pracy w Łodzi z Krzyśkiem Garbaczewskim, stwierdziliśmy, że jesteśmy aktorami iPhonowymi. I to jest prawda. Internet jest jednym z ważniejszych narzędzi pracy. Popkultura jest mi bardzo bliska. Traktuję ją jako nośnik szerszych obszarów krytycznych. Pozornie niepoważna, wychodzi poza język elit i można za jej pomocą poruszyć więcej tematów.

To jest bardzo widoczne w twojej grze. Mam wrażenie, że popkultura tworzy formę, do której podchodzisz zarówno bardzo poważnie, jak ironicznie. Jakimi tropami podążasz podczas poszukiwania tych inspiracji – formalnymi czy tematycznymi?

Myślę, że to jest tak, jak przy każdym temacie, którym się zajmujesz. Nagle zaczynasz dostrzegać, że on jest wszędzie – mimo że wcześniej nie zwracałeś na niego uwagi. Na przykład cała sekwencja niemej sceny w *Wojnach, których nie przeżyłam* jest inspirowana filmikiem *Trolling A Sniper In Syria*. To nagranie żołnierzy tureckich, którzy siedzą drugi dzień na linii frontu. Nudzając się, zrobili z karabinu kukłę przypominającą kobietę w burce, wystawiają ją, „trollując” w ten sposób snajpera amerykańskiego. Zarykują się przy tym ze śmiechu. Kiedy puściliśmy ten filmik na próbach, stwierdziliśmy, że musimy go odtworzyć na scenie. Zrobiliśmy improwizację, która została włączona do przedstawienia. Poza tym, każda z postaci w tym przedstawieniu ma przyporządkowany inny departament w Instytucie Badań nad Wojnami Nieprzeżytych. Mnie przypadł Departament Świadectw Niewłaściwych. Podczas wykładu na jego temat zajmuję się kwestią dronów. Szukając informacji na ten temat, wpadłem na artykuł o mężczyźnie, który wypchał swojego kota i zrobił z niego dron. Ta historia weszła do tekstu.

A na jakiej zasadzie tworzy się forma tych scen?

To jest czyste naśladowanie – czasami wręcz „małpowanie”. Nie ma tu metody. Podstawą jest temat.

Co, poza internetem, inspiruje cię w poszukiwaniu formy do wyrażenia tematu?

Złe aktorstwo. Lubię oglądać, jak ludzie źle grają, a potem to odtwarzać.

Co nazywasz złym aktorstwem?

Są takie seriale dokumentalne, popularne teraz w Polsce. Nawet jeśli ktoś nie ma nic wspólnego z teatrem czy z filmem,

to i tak jest w stanie ocenić, że osoby, które w nich występują, grają źle. Interesuje mnie odtwarzanie czegoś takiego. Bardziej mnie inspiruje źle zagrana scena niż zagrana dobrze.

Jak to wykorzystujesz?

W *Granicach* Bartka Frąckowiaka bawię się, na przykład, konwencją złej, szkolnej recytacji. Bijąc się po głowie sztucznym kaktusem, mówię wiersz o Unii Europejskiej, który był kiedyś wyemitowany na antenie Radia Maryja. W *Wojnach*, których nie przeżyłam śpiewam tandetną piosenkę o Bośni i robię to bardzo źle. Uwielbiam obserwować widzów, gdy robię coś żenującego. Widz wtedy nie wie do końca, co myśleć. To jest dla niego dziwne, nie wie, czy może się śmiać. Myślę, że taka energia płynąca od publiczności jest najcenniejsza. Nie zawsze jednak żywa reakcja jest najlepsza. Zdarza się, że gdy moi znajomi przychodzą na spektakle, śmieją się po każdym zdaniu. To niebezpieczne, bo nie jesteś w stanie przekazać im treści. Widz, który jest zdezorientowany, musi myśleć, podejmować decyzje.

Twoja obecność sceniczna przypomina często formę *stand-up*, występu, *show*... Nie chowasz się za postacią, lecz za jawnymi cytatami, choć równocześnie rozbrajasz tę zasłone potężnym ładunkiem ironii. Na ile masz więc poczucie, że na scenie jesteś cały czas sobą?

Nigdy nie dążyłem do tego, by mieć performerską kondycję „showmana”. Ona wykształciła się intuicyjnie. Przyznam, że nie pamiętam, kiedy ostatnio grałem jakąś postać. Chyba w dyplomie. Może ciekawie byłoby zagrać „prawdziwą” rolę – z psychologią postaci? A może już nie umiałbym? Nie wiem... Jeśli natomiast miałbym nazwać typ swojej obecności scenicznej, to chyba najbliższe jest mi pod tym względem Forced Entertainment. Jestem Jankiem Sobolewskim, performerem z imienia i nazwiska, który gra swoje doświadczenie czy raczej wyobrażenie, ale w wyobraźni widza ma powstać obraz różny ode mnie. Mam świadomość tego, że gram, że na scenie funkcjonuję w ramach występu, teatru, fikcji. Nie myślę o tym, że jestem sobą, nie tematyzuję swojej prywatnej obecności. Na scenie jestem performerem. Ciekawa pod tym względem była współpraca z Rabiem Mroué nad spektaklem *Tu Wersalu nie będzie!* Cały czas pozostając sobą – Jankiem Sobolewskim – do bezpośredniej, niemal osobistej wypowiedzi dodawałem fikcyjny element, który mnie chronił i w jakimś sensie podważał prawdziwość wszystkich pozostałych kwestii. Dzięki temu byłem w stanie bardziej ryzykować.

Takiego bezpieczeństwa nie miałem natomiast podczas pracy z Anną Smolar w Komunie// Warszawa. Zrobiliśmy tam sześciominutowe *Dziady* z dziesięciominutowym komentarzem w formie *stand-up*. Ania przyszła na próbę z tematem, po czym zdecydowaliśmy, że zrealizujemy coś zupełnie innego. To był czas demonstracji w Warszawie. Uznaliśmy, że musimy powiedzieć o zagrożeniu ze strony rządu, które sprawia, że chyba wszyscy ludzie teatru żyją w strachu, co będzie za rok czy dwa lata... Zrobiliśmy parę improwizacji na ten temat.

Ania zadawała Marcie Malikowskiej, która też uczestniczy w tym projekcie, i mnie pytania, o to, co nas ogranicza, jak wyobrażamy sobie teatr, w którym nie będziemy mieć, na przykład, pieniędzy na scenografię i kostiumy. O tym właśnie jest mój krótki performans. To pierwszy występ, w którym mówię wprost to, co myślę, czego się boję, nie kryjąc się za żadną formalną popkulturową maską. To bardzo ciekawe doświadczenie, ale do końca nie wiedziałem, jak wyjdzie. Zadawałem sobie pytanie, czy to jest w porządku. Gdyby ktoś mi powiedział, że mam pójść na spektakl, w którym jakiś aktor opowiada o swoich lękach, to bym się puknął czoło i zrezygnował. Ale, mimo to odbiór był dobry, taka formuła zadziałała...

Czy grając w tym projekcie, masz poczucie osobistego zaangażowania i prywatnej odpowiedzialności za to, co mówisz ze sceny?

Tak, bo mówię szczerze. Jestem sam na scenie, towarzyszy mi tylko nagrany głos Marty Malikowskiej. To przerażające uczucie: solowy, bardzo osobisty występ przed publicznością, która jest raczej outsiderska. Zresztą sprawy, o których mówię, są dość oczywiste. Nie było jednak tak, że cały projekt był pozbawiony ironii. Spektakl zaczynał się od tego, że przez sześć minut wykonuję całe *Dziady* Mickiewicza, mówiąc na zakończenie, że niektórzy potrzebują na to szesnastu godzin. W ten sam weekend, w którym odbyła się nasza premiera, na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych pokazywano *Dziady* Michała Zadary. Tam były makro-*Dziady*, a my robiliśmy mikro-*Dziady*.

Co masz przeciwko *Dziadom* Zadary?

Mówiliśmy w naszym projekcie o ograniczeniach, więc makro-*Dziady* stały się takim antyprzykładem. Wydaje mi się, że te – ostatnio tak popularne – monumentalne przedstawienia nie działają na widownię w takim stopniu jak mniejsze, konkretniejsze projekty. Ale to, oczywiście, jest świetny spektakl. Napisałem zresztą do Michała Zadary, że chciałbym zagrać Jana Sobolewskiego w jego inscenizacji, ale nie odpisał...

Skoro mówiłeś o poczuciu odpowiedzialności za gesty wykonywane na scenie, chciałam zapytać o spektakl *Nie Boska. Wyznanie*. A konkretnie o moment, kiedy prosiłeś widzów, by podali ci numer telefonu Jana Klaty, potem czytałeś go głośno i dzwoniłeś. Kto wpadł na ten pomysł?

To się pojawiło w mojej improwizacji na próbie.

Nie wydawało ci się, że takie działanie jest opresyjne wobec Klaty?

Scena jest jednak miejscem, w którym możesz sobie pozwolić na więcej niż w życiu. Raczej nie wyznaczam sobie granic, choć staram się też nie popadać w przesadę. Ten telefon nie wydawał mi się nieetyczny. Jan Kłata też jest praktykiem teatru. Wydaje mi się, że właśnie dlatego rozumiał konwencję. To poczucie realności podziałało na widzów.

Wiedziałeś, że Kłata w tym czasie dostawał telefony i sms-y z pogrózkami, że jest skonfliktowany z ekipą realizującą ten spektakl? Mówiąc szczerze, zdziwiłabym się, gdyby nie odbierał tego telefonu jako ataku czy kpiny.

Może tak, ale ja się nad tym nie zastanawiałem. Pomysł wydawał mi się śmieszny. Nie myślałem o konsekwencjach.

Dlaczego nie zadałeś mu żadnego pytania?

To wynikało z wcześniejszej improwizacji rozmowy z publicznością. Jej przygotowanie polegało na tym, że próbowaliśmy improwizować różne możliwe odpowiedzi. Musieliśmy być bardzo dobrze merytorycznie przygotowani. Potem losowaliśmy tematy. Dostałem najmniej ciekawy, nie pamiętam nawet, czego konkretnie dotyczył. Te pytania były tak skomplikowane, że musiałem przeczytać każde z nich trzy razy, by je zrozumieć. Nie widziałem szansy, by widzowie udzielali sensownych odpowiedzi. Wpadłem więc na pomysł, by po prostu przeczytać te pytania, nie podchodząc do widzów. Dzwoniąc do Klaty, też nie chciałem niczego usłyszeć, dlatego mówiłem w wymyślonym języku. To był żart.

Nie interesuje cię bezpośrednia relacja z widownią?

Oczywiście, że tak, to też jest związane z fascynacją Gob Squad oraz ich relacją z widownią, na przykład w *Western Society*. Musimy jednak pamiętać, że *Nie Boska...* powstawała przez dwa tygodnie. Nie mieliśmy czasu, by dokładniej określić rolę widza w tym wydarzeniu i przygotować precyzyjniejsze strategie działania wobec niego. Nie interesuje mnie taka relacja z widzem, w której wymknąłby się spod kontroli.

Dlaczego? Boisz się tego?

To zależy od tego, jak jest wymyślony spektakl. Czasami jest mało czasu na to, by wszystko przygotować. Nie jestem wtedy w stanie zyskać takiej swobody, by oddać widzom inicjatywę. Gdyby *Nie Boska...* została zagrana co najmniej dziesięć razy, myślę, że nie miałbym problemu z włączeniem widzów. Widzę to po każdym spektaklu, w którym gram. Na początku się boję, ale z czasem wszystko jest na tyle dobrze osadzone we mnie, że mogę sobie pozwalać na coraz więcej swobody. Pod tym względem ciekawa była premiera *Tu Wersalu nie będzie!*, na którą przyszło bardzo dużo członków Samoobrony. Jeden z nich wypowiedział się w czasie spektaklu, w trakcie monologu mówionego przez Małgorzatę Trofimiuk z widowni. To jest bardzo teatralna sytuacja, ale została przez tego pana potraktowana jako realna reakcja widza. Zareagowaliśmy na to, co powiedział, ale nie wpłynęło to na przebieg spektaklu. Chyba dopiero uczę się takich sytuacji.

Nie-Boska. Wyznanie zawierała prowokacyjne treści polityczne. Czy zastanawiałeś się nad wymową tego spektaklu?

Zdawałem sobie sprawę z tego, że spektakl zawierała ostry manifest polityczny, ale myśmy tego nie traktowali szczególnie poważnie. To była bardzo prosta, normalna praca – od pomysłu do pomysłu...

Czy to nie kłóci się z dążeniem do upodmiotowienia aktora?

Nie wiem.

A czy zdarzyło się kiedykolwiek, że przekaz płynący ze sceny tak bardzo nie zgadzał się z tym, co myślisz, że protestowałeś?

Coś takiego zdarza się często, ale dotyczy jednak przede wszystkim estetyki. Kiedy widzę, że coś jest złe, walczę o to, by to zmienić lub usunąć. To oczywiste. Zdarzało mi się widzieć kolegów grających w złych spektaklach, po których mnie przepaszali. Nie wiedziałem, czemu to robią. Zastanawiałem się natomiast, dlaczego nie protestowali na próbach. To chyba kolejny nawyk wyniesiony ze szkoły.

A gdyby ktoś cię obsadził teraz w spektaklu bardzo prawi-cowym, to co byś zrobił?

Bardzo bym się cieszył. Strasznie żałuję, że nie zagrałem w filmie o Smoleńsku.

Czemu?

To by była prowokacja i zabawa, zabieg autoironiczny.

I nie miałbyś problemu z tym, że wspierasz projekt, z którym się nie zgadzasz?

Nie, bo na premierze zrobiłbym coś subwersywnego.

Nie sądzisz, że to za mało? Udział w tym projekcie jest jednak odbierany jako deklaracja światopoglądowa – pisała o tym, na przykład, Aneta Kyzioł w tekście *Aktorzy wykle-ci*. To, że zrobisz coś „subwersywnego” na premierze, albo zostanie zauważone, albo nie. A film jednak zostaje...

Myślę, że dość szybko bym się z tego wykaraskał. Dałoby mi to siłę przebicia do ludzi, którzy nie funkcjonują w teatralnym obiegu. To też nie polega na tym, że jakoś szczególnie bym zabiegał o rolę w takim filmie, bez przesady. Ale gdyby ktoś mi ją zaproponował, to na pewno bym nie odmówił. Uważam, że ten film może być tak zły, że aż stanie się kultowy i będzie takim hitem, jak na przykład *Dziewczyny do wzięcia*. Mógłbym w nim z premedytacją poćwiczyć złe, choć z pozoru „poprawne”, aktorstwo. To mogłoby też w jakimś stopniu rozmontować ten projekt od wewnątrz. ■

Wywiad powstał na podstawie rozmów przeprowadzonych w kwietniu i w czerwcu 2016 roku.