



Z MACIEJEM PESTĄ  
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

## LUBIĘ CZUĆ STRACH PUBLICZNOŚCI

**Zanim rozpocząłeś studia w PWSFTviT w Łodzi, ukończyłeś Studium Aktorskie im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. To była dobra szkoła?**

Ta szkoła funkcjonuje na marginesie szkolnictwa teatralnego. Jej absolwenci mają duży problem ze znalezieniem pracy, mimo że otrzymują dyplom. Wydaje mi się natomiast, że takich miejsc mogłoby być więcej. Wybierasz teatr, który odpowiada ci pod względem estetyki i repertuaru, wchodzisz w zespół i uczysz się, uczestnicząc w pracy. Szkoła trwa trzy lata, ale od razu wchodzi się w obsadę spektakli, uczestniczy w próbach. Na poziomie warsztatowym to jest najlepsza metoda. Zaraz po maturze to było dla mnie trudne wyzwanie. Zwłaszcza że bywało różnie. Byliśmy nazywani słuchawkami (bo nie byliśmy studentami, tylko „słuchaczami”), mieliśmy fuksówkę, w teatrze panowała silna hierarchia.

**Czy fuksówka i silna hierarchia nie zniechęciły cię do teatru?**

Fuksówki to bardzo kontrowersyjny temat. W Olsztynie była dużo łżejsza od tej w Łodzi, bo przygotowywała do wejścia w strukturę teatru. Nie widzę zresztą nic złego w tym, że musiałem nauczyć się imion i nazwisk osób, z którymi

pracowałem. W Łodzi natomiast banda pijanych, zakompleksionych dzieciaków, rocznikowo młodszych ode mnie, próbowała się na nas odegrać za własne doświadczenia i dzięki temu poczuć władzę.

**Kto fuksował?**

W tej patologii są pewne zasady: fuksować mogą tylko studenci najwyższego roku, którzy sami przeszli fuksówkę. Mnie, na przykład, fuksował Łukasz Gajdzis, po latach dyrektor teatru, w którym pracowałem...

**Mieliście obowiązek uczestniczenia w fuksówce?**

Nie. Byłem na roku z Romkiem Krężelem, Dobromirem Dymeckim, Justyną Wasilewską, Krzysztofem Wachem – to silne osobowości. W pierwszym czy drugim dniu przerwailiśmy fuksówkę. Powiedzieliśmy, że nie zgadzamy się na to, aby nas poniżano. Ustaliliśmy, że fuksówka może się odbywać w określonych godzinach, nie będzie jej towarzyszył alkohol, nie może nam utrudniać uczestnictwa w zajęciach.

Byliśmy buntowniczym rokiem. Gdzieś w połowie studiów wstrzymaliśmy sesję, usiedliśmy w sali gimnastycznej i powiedzieliśmy, że dopóki nie przyjdzie pani dziekan i nie porozmawia z nami na temat nieprawidłowości prawnych w czasie wyborów do Rady Wydziału Aktorskiego, sesja się nie odbędzie. Ostatecznie wszystkie nasze żądania zostały spełnione: wybory przeprowadzono ponownie, tym razem zgodnie z prawem, a studenci dostali swojego reprezentanta.

Potem nasza solidarność nie dopuściła do wykluczenia dyplomu *Cztery* w reżyserii Szymona Kaczmarka, w którym grałem, z Festiwalu Szkół Teatralnych. Mój rok

powiedział, że albo zagramy wszystkie dyplomy, albo żadnego. Ostatecznie nasze przedstawienie nie tylko zostało pokazane, ale też otrzymało rekomendację do wzięcia udziału w Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie, Piotr Trojan za rolę w tym spektaklu dostał główną nagrodę, a ja wyróżnienie.

**Czytałam, że pedagodzy nie chcieli dopuścić tego spektaklu do premiery. Dlaczego?**

Zrobiliśmy dyplom, który dotyczył inicjacji seksualnej chłopców w wieku dojrzewania. Nie baliśmy się mówić o homoseksualizmie. Szkoła nie dźwignęła tematu, mimo że tam nie działa się nic strasznego – nie było nagości, seksu...

**Powiedzieli otwarcie, że problemem jest homoseksualizm? Twierdzili, że jest to zbyt kontrowersyjny spektakl...**

**Rozmawiali o tym z wami, czy tylko z Szymonem Kaczmarkiem?**

Z Szymonem. Powtórzył nam potem usłyszane od jednego z profesorów zdanie: „Wziął pan sobie homoseksualistów do obsady, to teraz pan ma”. Rzeczywiście, większość chłopaków w obsadzie to geje. Byliśmy niemal od początku wyautowani.

**Miałeś z tego powodu jakieś problemy?**

Nie. Wręcz przeciwnie, często byłem uspokajany, że nie muszę udawać, że jestem twardzielem. Jeden z wykładowców powiedział mi jednak kiedyś: „Widzę, że kochasz inaczej. Ja nie mam z tym problemu, ale...”. Na długo zapamiętałem tę rozmowę, zrobiła mi straszny mętlik w głowie, nadal nie wiem, jak ją rozumieć. Czułem, że to jest nieumiejętna próba pomocy w pracy nad własnym wizerunkiem, tak by publiczność nie klasyfikowała mnie automatycznie jako homoseksualisty. Często spotykałem się z sugestiami, że jestem niewystarczająco męski (cokolwiek to znaczy!), za bardzo dziecinny, że nigdy nie zagram „prawdziwego” faceta, nie powiem monologu Makbeta. Teraz odcinam się od takiego rozumienia kreacji aktorskiej – nie chcę i nie zagram już ani Makbeta, ani Romea. W teatrze, który tworzę, to nieistotne. Gdybym dziś usłyszał coś takiego, rozpocząłbym ostrą polemikę. Kiedyś jednak brałem takie uwagi do siebie, myślałem, że mam mówić basem, przytyć. Jestem jednak w stanie zrozumieć tego starszego profesora, z innymi nawykami i wyobrażeniami o zawodzie.

**A czy byłeś w jakiś sposób dyskryminowany w teatrze, już po studiach, ze względu na orientację seksualną?**

Nie mam dużego doświadczenia z teatrami i zespołami, bo byłem częścią tylko dwóch – w Kielcach i w Bydgoszczy. Kiedy przyszedłem do Kielc, były tam dwie garderoby – męska i damska. Nikt mnie nie znał, nic o mnie nie wiedzieli. Zauważyłem, że parę osób przesadza z żartami na temat homoseksualizmu, więc w pewnym momencie przestałem

ukrywać swoją orientację seksualną. Jedna z osób nadal jednak żartowała, więc zasugerowałem, że to nie jest śmieszne i warto uważać na słowa. Nie wiem, czy ta osoba zmieniła poglądy, ale żarty się skończyły. W Bydgoszczy to w ogóle nie był problem.

**Podobno chcieliście po studiach stworzyć kolektyw?**

Szkoła jest, moim zdaniem, potrzebna, by gromadzić ludzi o podobnych zainteresowaniach, którzy się ze sobą zderzą, skonfrontują, stworzą silną grupę. Pod koniec studiów wiele osób chciało robić autorskie rzeczy. Wtedy powstała idea kolektywu. Ja jednak od początku bardzo chciałem dostać etat w teatrze, gdzie osiąść, mieć poczucie przynależności do grupy, sprawdzić swoje możliwości. Nie widziałem siebie jako freelancera. Kiedy prezentowaliśmy w Warszawie *Cztery*, w przerwie między jednym pokazem a drugim płakałem i mówiłem do Krzysztofa Nowińskiego, że po tym ostatnim spektaklu stanę się bezrobotnym aktorem. Choć trudno w to uwierzyć, w tym momencie zadzwonił telefon i Piotr Szczerski zaprosił mnie do Teatru im. Żeromskiego.

**Jak wspominasz pracę w Kielcach?**

Mój ówczesny chłopak, który jest aktorem i teatrologiem, mówił, że to zły teatr i radził mi, bym uciekał z niego jak najprędzej. Miałem zupełnie inne nastawienie. Praca w Kielcach bardzo dużo mi dała, wcale nie miałem ochoty uciekać. Kiedy tam byłem, teatr zaczął się bardzo zmieniać, powstały wspaniałe spektakle.

**Dlaczego w takim razie przenieś się do Bydgoszczy?**

Przyczyniła się do tego Julia Wyszyńska, która opowiadała mi o Bydgoszczy, gdzie zagrała już jedną rolę. Wiktor Rubin zrobił wtedy w Kielcach jeden z najważniejszych spektakli w moim życiu – *Joannę Szaloną; królową*. Na Boskiej Komедии zobaczył go Paweł Łysak, więc kiedy się do niego odezwałem, wiedział, kim jestem. Początkowo chciałem zagrać w jednym spektaklu w Bydgoszczy i wrócić do Teatru Żeromskiego. Szczerski, chcąc mnie zatrzymać, przyczynił się do tego, że odszedłem z Kielc na dobre. Zadzwonił do Łysaka, by mu nagadać, jaki jestem niełojalny i leniwy. A przecież byłem „traktorem roku” – robiłem wszystkie zastępstwa... Poszedłem do niego, tłumaczyłem, że mam propozycję roli, a nie etatu, że zależy mi na rozwoju, chcę zobaczyć, jak pracuje inny zespół, wszystko zaplanowałem tak, by praca w Bydgoszczy nie kolidowała z obowiązkami etatowymi. Nie zgodził się i wyraził to w dość wulgarnych słowach, traktując mnie jak własność teatru. Bardzo mnie to zdenerwowało. Spotkałem się z Łysakiem, powiedziałem, że Szczerski nie pozostawia mi wyboru, chce mnie zwolnić. Dlatego będę zmuszony zrezygnować z roli w Bydgoszczy, mimo że bardzo mi na niej zależy, jeżeli on nie weźmie mnie na etat. Następnego dnia zadzwonił i powiedział, że się zgadza.

Szczerski tak właśnie traktował ludzi. Teatr uważał za swój prywatny folwark. Tam wszystko, co dobre, emancypacyjne, wynikało z ludzi. Sama instytucja teatru repertuarowego jest

średniowieczna, skostniała, hierarchiczna, okropna – głową muru nie przebijesz. Pan dyrektor podejmuje decyzje, które na tablicy wywiesza pani sekretarka. Musieliśmy nieustannie obchodzić ten system. Wspaniale jest teraz wracać do Kielc i widzieć, jak pod nową dyrekcją Michała Kotańskiego teatr odżywa, a ludzie przestali się bać.

### **Czy doświadczyłeś w Teatrze Polskim w Bydgoszczy jakichś sytuacji opresyjnych?**

To ciekawe, że nawet w tak wyemancypowanym zespole też się zdarzały sytuacje przemocowe, nieczyste, doprowadzające do łez, frustracji. Najczęściej wynikały z hierarchii i warunków narzuconych przez osoby, które przyjechały realizować spektakl.

### **Na czym one polegały?**

Chodziło generalnie o siłowe narzucanie koncepcji spektaklu i brak dialogu. Nie wejść do czyjejś głowy, by zobaczyć jego/jej wizję. Musi mi ją opowiedzieć, przekonać mnie do niej, bym mógł ją zrealizować na scenie. Potrzebuję spotkania, chcę poznać człowieka, z którym pracuję – wiedzieć, czego słucha, co ogląda, czym się fascynuje. Jeśli jest rozczeniowy, chce mnie użyć i jeszcze cały czas krytykuje, robię się spięty, wycofany i nie jestem w stanie pracować twórczo i efektywnie. Nikt wtedy nie jest zadowolony – ani reżyser/reżyserka, ani ja.

### **I co wtedy? Obrażacie się na siebie?**

Obrażanie się na aktora to jedna z „najwspanialszych” metod reżyserów i reżyserek. Nie ma niczego bardziej osłabiającego niż sytuacja, kiedy reżyser/reżyserka myśli, że celowo źle grasz, bo chcesz mu/jej zrobić na złość. Czy naprawdę może mi zależeć na tym, by wkurzyć reżysera/reżyserkę na próbach? W konsekwencji takich kuriozalnych oskarżeń pojawiają się, na przykład, groźby, że moja scena zostanie wyrzucona ze spektaklu. To systemy niewolnicze.

### **Czy mogłeś odmówić współpracy np. ze względu na wcześniejsze doświadczenia z daną osobą?**

Nie zdarzyła mi się taka sytuacja. Najczęściej miałem szczęście spotykać się z ludźmi, którzy chcieli, abym na scenie prezentował również własne spojrzenie na zaproponowany przez nich problem. To, co robię w spektaklach, to nie jest kreacja, rola, lecz autorska wypowiedź. Nie odpuszczam łatwo, lubię trudne i niewygodne dla mnie sytuacje. Zdarzyło mi się więc grać na bazie tego, że jakiś temat mnie nie interesuje lub wręcz mnie wkurza. Nigdy zresztą nie zrezygnowałem z roli, jeśli nie musiałem tego zrobić ze względów terminowych. Była innego typu sytuacja, która ostatecznie rozwiązała się bardzo dobrze. To był sezon, w którym wszedłem w większość premier Teatru Polskiego. Ledwo skończyłem jedną rzecz, więc na pierwszej próbie kolejnej produkcji – *Bóg w dom* – powiedziałem, że wątpię w to, czy zdołam zaangażować się w pracę. Czułem się przeciążony – fizycznie i psychicznie. Patrzyłem na dwadzieścia stron skomplikowanego monologu

i byłem przerażony. Zaproponowałem, że oddam komuś ten tekst na rzecz mniejszej roli. Twórcy spektaklu – Kasia Szyngiera, Mirosław Wlekły, Grzegorz Niziołek – potraktowali to jako atak na ich półroczną pracę riserczową i scenariuszową. Uznałem, że to nie fair. Powiedziałem, że nie uważam ich pracy za niepotrzebną czy nieinteresującą; mówię o sobie, bo widzę, ile pracy nas czeka i wiem, w jakim jestem stanie. Ostatecznie zostałem wysłuchany, a te nasze pierwsze napięcia zbudowały rodzaj zażyłości i zaufania na kolejnym etapie. To było dla mnie bardzo pochlebne, że kiedy przeszła pierwsza uraza, nadal zależało im na pracy ze mną. Chyba pierwszy raz mogłem tak wyraźnie narzucić swoje warunki. Miałem indywidualny tok prób, mnóstwo wolnego czasu na naukę tekstu. Zadanie nadal nie było łatwe, ale dałem radę. Poczulem wtedy po raz pierwszy, że mam jakąś wartość. Pomyślałem, że skoro twórcom tak bardzo zależy na konkretnych aktorach, to nasze relacje muszą ulec przewartościowaniu. Może ta sytuacja nie zmieniła całego świata, ale mój własny – na pewno.

### **Dyrekcja była tu mediatorem?**

Tak. Paweł powiedział, że mam prawo czuć się wyczerpany. Zaproponował jednak, abym przemyślał swoją decyzję.

### **Dlaczego tak szybko odpuściliście walkę o ten teatr?**

Zorientowaliśmy się, że sprawa jest ustawiona. Koronny argument przeciwko dyrekcji Wodzińskiego i Frąckowiaka – brak publiczności – był bzdurą. Piotrek Wawer, który był przewodniczącym związków zawodowych, po zapoznaniu się ze statystykami stwierdził, że frekwencja niewiele się zmieniła na przestrzeni lat. Były takie spektakle, na które nie przychodziły tłumy, ale zawsze te trudniejsze pod jakimś względem produkcje przygotowywaliśmy na małą scenę. Nie uważam też, żeby decyzje repertuarowe Wodzińskiego były radykalne. Nie wiem, skąd się wzięła ta nagonka na nasz teatr. Zwłaszcza że ani prezydent miasta, ani urzędniczka, która zajmuje się kulturą, nie pojawili się na żadnej premierze.

Te wszystkie okoliczności sprawiły, że postanowiliśmy przekierować naszą energię w rozkręcenie nowego miejsca w Warszawie.

### **Pod koniec dyrekcji Wodzińskiego i Frąckowiaka w Bydgoszczy toczyły się rozmowy na temat waszego przyszłego funkcjonowania. Brałeś w nich udział?**

Tak, oczywiście. Ale trudno uruchomić wyobraźnię, kiedy jest tak dużo niewiadomych. Wtedy trzeba dostosowywać się do tego, co jest realne. Mimo że chcieliśmy odejść od tradycyjnej instytucji, musieliśmy znaleźć jakąś ramę organizacyjną. Rozpatrywaliśmy możliwość założenia spółdzielni czy spółki, ale takie formy powodowały problemy prawne i finansowe. Najlepszym rozwiązaniem okazało się Biennale Warszawa, ale teraz sytuacja zaczęła się komplikować, bo miasto wycofało część funduszy. Wiem też, że Teatr 21 nie dostał żadnego wsparcia, mimo kilkuletnich rozmów z miastem na temat utworzenia Centrum Sztuki Włączającej Downtown. Nie

ma więc możliwości, by kontynuować to przedsięwzięcie. Wielka szkoda. Plany Biennale Warszawa również stoją pod znakiem zapytania. Jedyne co nas pociesza w tej chwili, to liczne zaproszenia z Polski i zagranicą – *Rewolucja...* okazała się nośnym spektaklem.

#### **Jaki status mają aktorzy w Biennale Warszawa?**

Jesteśmy zatrudniani na umowy zlecenie, ale nigdy dotąd nie zaproponowano mi tak wysokich stawek za pracę. Mam poczucie, że moja sytuacja jest czysta. Paweł nie wymagał od nas nigdy, abyśmy go pytali o zgodę na inne prace, ja też nie stawiałem go na pozycji wyroczni. To działa na zasadzie wzajemnego informowania się o planach. Wszyscy sobie zdawali sprawę z tego, że odchodząc z Bydgoszczy, decydujemy się na ostrą walkę o przetrwanie. Skoro jednak zadeklarowałem, że chcę być częścią tej niestabilnej instytucji, to muszę ponieść konsekwencje. Na przykład takie, że częstotliwość produkowania spektakli jest dużo mniejsza niż w teatrze. Nie biorę też udziału we wszystkich inicjatywach Biennale.

#### **Co dla ciebie oznacza odchodzenie od instytucjonalizacji?**

Dla mnie najbardziej fair i jednocześnie najtrudniejsze jest właśnie to, że jestem zatrudniony na umowę zlecenie. To generuje zupełnie inne warunki pracy – nie jestem niewolnikiem, który ma podpisaną umowę i zależy od okoliczności informującego go, co teraz będzie robił, w czym grał. Zatrudnia się mnie celowo, jestem zaproszony do współpracy i traktowany jak osoba, która ma się jakoś ustosunkować do podejmowanego w spektaklu problemu. W teatrze raczej ze mnie korzystano. Paweł nie przyszedł do nas i nie powiedział, że robimy teraz *Globalną wojnę domową*, tylko zapytał, kto chce pracować nad tym projektem.

#### **W spektaklach Biennale Warszawa poruszacie bardzo aktualne, polityczne tematy. Jak wspominałeś, aktorzy nie grają ról, lecz raczej prezentują różne, w tym własne, opinie i poglądy. Jak pracujecie?**

Te spektakle wymagają bardzo starannego riserczu. W przypadku *Globalnej wojny domowej* Pawła Wodziańskiego był on bardzo trudny ze względu na ogromną skalę problemu populizmu, który stanowił nasz punkt wyjścia. Próbowaliśmy zrobić przekrój różnych populistycznych retoryk, stosując porządek chronologiczny – zaczynamy więc od Milтона Friedmana, a kończymy na Donaldzie Trumpie. Chcieliśmy pokazać, jak z biegiem lat zmienia się język polityków, dostosowując się do preferencji odbiorców. Cały czas jednak jest to takie samo pierdolenie bazujące na tym, że większość osób jest skazana na pracę w systemie kapitalistycznym, z którego tylko garstka czerpie ogromne profity. Tak w największym skrócie. Paweł dał nam bardzo duży przekrój monologów i zachęcał do tego, abyśmy wybierali te, które nas zainteresują. Mimo poczucia niezgody z cytowanymi przez nas ludźmi i głoszonymi przez nich hasłami, musieliśmy wejść w ich świat, retorykę, medium, zrozumieć tych, którzy za nimi podążają. Mnie pociągły typy, które negują ten

porządek, dlatego z propozycji Pawła wybrałem tory ekstremistyczne. Mówię monolog człowieka, który uważa, że rozwiązaniem wszystkich problemów jest śmierć rasy ludzkiej. Jest to, poniekąd, prawda i ja też się czasami budzę z takim nastawieniem do świata. Paweł nas zachęcał, żeby bawić się mediami, jakimi posługują się ci ludzie. Mój bohater mocno siedział w sieci, we vlogach... Szukaliśmy więc właśnie w tym obszarze – przyglądając się, jak Internet otworzył pole dla fundamentalistów.

#### **Mnie najbardziej zainteresował wątek anarchistycznej partii szczęśliwych bezrobotnych.**

Nam ich manifest wydał się absurdalny. Komuś się chciało zakładać taką partię, budować jej struktury. A co by było, gdyby ludzie ich posłuchali, przestali robić cokolwiek i umarli z głodu, leżąc na chodniku? To jest chyba równie niebezpieczne, jak idea zastrzelenia wszystkich ludzi w imię sprzeciwu wobec świata.

#### **To, że oni założyli partię i aktywnie działali, jest dla mnie jednak dowodem na to, że odmowa przymusu produktywności mierzonej kryteriami kapitalistycznymi nie oznacza absolutnej bierności i niemocy.**

Coś w tym jest. Jako aktorzy też cały czas musimy być produktywni. Jeśli na próbie nie poddam żadnego pomysłu, którym reżyser się zachwyci, przyzwyczajony pracować w grupie, która jest bardzo kreatywna, zaczynam mieć lęki, że nie mam już nic do powiedzenia, nie jestem dobrym aktorem. A przecież można mieć po prostu gorszy dzień. Tyle że idea zrzuć z siebie tego przymusu jest jednak utopijna.

Tematy, które teraz poruszamy w spektaklach, niestety, bardzo często mnie prowadzą do jakiegoś momentu utopijnego, niemożliwego. Przeraża mnie to, że za mojego życia dokonała się taka wielka zmiana cywilizacyjna i polityczna; to, że robię teraz spektakle, które pokazują wady czy koszty demokracji i kapitalizmu, jeszcze stosunkowo niedawno tak w Polsce pożądanym. Widzę już nie tylko wynaturzenia systemu, ale ich realne efekty.

#### **Powstanie *Modern Slavery* poprzedziło śledztwo. Czy aktorzy też w nim uczestniczyli?**

Wstępną, największą, żmudną, bibliotekarską robotę wykonał Bartek Frąckowiak i Natalia Sielewicz. To oni szukali akt spraw sądowych powiązanych z tematem współczesnego niewolnictwa i czytali je. Oczywiście, tematów było dużo, okazało się, że ten problem dotyczy bardzo wielu gałęzi produkcji. W czasie późniejszego, wspólnego już grzebania w przyniesionych przez nich materiałach, postanowiliśmy skoncentrować się na sprawie Mirosława K. i warszawskich restauracji, które korzystały z niewolniczej pracy ukraińskich imigrantów oraz na historii włoskich obozów pracy dla Polaków.

#### **Na czym polegało wasze śledztwo?**

Byliśmy zasypani aktami, dowodami. Chcieliśmy więc poszukać jakichś emocji, doświadczeń. Wychodziliśmy w miasto. Dowiedzieliśmy się, że głównym punktem

przerzutowym nielegalnych pracowników jest Dworzec Zachodni w Warszawie. Tam jest bardzo dużo Ukraińców, często oszukanych przez biura pracy. Martyna Peszko chodziła tam z ukrytą kamerą. Węszenie tam okazało się dość niebezpieczne... Swój materiał starałem się zebrać w knajpach. Nie powiem, żebym był całkiem zadowolony z rezultatów... Mieliśmy niewielu świadków. Proces sądowy i śledztwo w sprawie tych restauracji nadal trwały, dlatego o niektórych rzeczach nie mogliśmy mówić, nie mogliśmy też z niektórymi osobami rozmawiać. Zabrakło nam konkretów, by nadać temu osobistą, indywidualną perspektywę.

**Niedawno, również w ramach współpracy z Biennale Warszawa, zrealizowałeś spektakl z Teatrem 21 – *Rewolucja, której nie było*.**

Kiedy się dowiedziałem, że dojdzie do tej współpracy, od razu głośno sygnalizowałem, że chciałbym w niej uczestniczyć. Okazało się, że Justyna Sobczyk nie ignoruje takich głosów, bo jednak nie każdy z naszego środowiska chce pracować z aktorami z zespołem Downa, choć nie każdy umie się do tego przyznać.

**Dlaczego tak ci zależało na tej współpracy?**

To była reakcja na mój osobisty kryzys dotyczący politycznej nośności teatru. W Teatrze 21 zobaczyłem nową furtkę, nową drogę, której nigdy dotąd nie próbowałem. Poza tym, to jest zespół świetnie dopełniających się ludzi pracujących dla idei – z własnej woli i potrzeby, zarabiając naprawdę niewiele.

**Czy trudno ci było wejść do tak zgranej grupy?**

Nie musiałem wchodzić w zespół, po prostu przyszedłem na pierwszą próbę i zostałem włączony. Zresztą było więcej

nowych osób – Beata Bandurska czy zespół Pokusa. To ja miałem więcej problemów, oporów i lęków niż aktorzy Teatru 21. Nie pracowałem wcześniej z osobami z zespołem Downa, jako aktor zawodowy i pełnosprawny byłem w mniejszości. Teresa Foks rozumie wszystko, ale komunikuje się po swojemu. Na początku byłem przerażony tym, że jej nie rozumiem. Ona z kolei była wyluzowana – po prostu robiła swoje. Teraz sobie normalnie dyskutujemy. Potrzebowałem czasu i grupa mi go dała. Czułem się „zaopiekowany”.

**Martyna Peszko mówiła w radiu, że nigdy wcześniej nie czuła się tak podmiotowo traktowana, jak właśnie podczas prób do *Rewolucji*... Czy też miałaś takie wrażenie?**

Na pewno czułem się traktowany podmiotowo. Ale nie wiem, czy pracując z Pawłem Wodzińskim nad *Globalną wojną domową*, byłem traktowany mniej podmiotowo. Praca była inna, Paweł więcej kwestii przemyślał przed próbami, ale nie robiłbym takiego rozróżnienia. Pole, które Justyny – Sobczyk, Wielgus oraz Lipko-Konieczna – nam zostawiły, było ogromne. Kiedy miałem wątpliwości, rozmawialiśmy o nich. Czułem, że moje zdanie, również na temat całego spektaklu, jest brane pod uwagę. Justyna Sobczyk chciała, żebyśmy się dzielili swoim doświadczeniem, pytała nas o zdanie na temat poszczególnych scen, nawet jeśli sama była z nich zadowolona. Kiedy widziała, że rozmawiamy na boku – mówiła, żebyśmy przenieśli naszą dyskusję na forum. Ale w pracy z Pawłem Wodzińskim też wszystko mogę powiedzieć. Rozpatrywanie, kto mi zagwarantował więcej podmiotowości, nie ma sensu. To aktorzy muszą się wykazać inicjatywą. Okazuje się, że kiedy walczę o podmiotowość, to nie napotykam na opór. Przeciwnie, niekiedy reżyserzy się dziwią, że aktorzy wypowiadają głośno swoje zdanie, czasem o scenach, w których ich nie ma.



**Wspomniałeś, że jeśli nie zgadzasz się z treścią spektaklu – swój opór wpisujesz w obręb roli. Z jaką reakcją reżyserów i reżyserek spotykała się ta metoda kontestacji?**

Dobrym przykładem są tu *Żony stanu...* Ten spektakl mnie od początku najeżył. Powiedziałem Wiktorowi, że moja rola została napisana dokładnie tak samo, jak postać Suchego Faktu, którą grałem w Kielcach w *Joannie Szalonej...* W obu przypadkach co kilka scen komentowałem przebieg akcji. Wiktor powiedział, żebym tak wymyślił postać, by była inna. Myślę, że ostatecznie udało mi się to osiągnąć. Przyczynił się do tego z pewnością mój bunt na trzeciej próbie generalnej. Powiedziałem wtedy, że nie wyjdę na scenę na jutrzejszej premierze, jeśli spektakl będzie wyglądać tak jak teraz. Wkurzyła mnie scena, w której Roland Nowak i Marcin Zawodziński bez spodni, w podwiązках, wynosili na scenę wannę; był to znak zmiany ich statusu z wodzowskiego na służalczy. Moja postać miała demonstrować, jak rozmaite formy i realizacje przyjmuje męskość, zachęcać do odwagi w przełamywaniu stereotypów. Nie mogłem się zgodzić na tak groteskowy i stereotypowy obraz zniewieściałości i podległości, podszyty nieoczywistym podtekstem homoseksualnym. Odebrałem to bardzo osobiście, zwłaszcza że świetnie się z Wiktozem znamy i często w żartach wzajemnie piętnujemy – zarówno mój homoseksualizm, jak jego heteroseksualizm. Na próbie generalnej, zamiast wypowiedzieć moją kwestię, zapytałem, gdzie jest Wiktor, bo nie rozumiem tej sceny i chcę, żeby mi ją wytłumaczył. Paweł Wodziński dławiał się ze śmiechu, myślał, że to zostało wyreżyserowane. A ja byłem naprawdę wkurwiony. Charakter i rozwój mojej postaci oraz otwartość Wiktora Rubina na takie sytuacje tworzyły, oczywiście, bardzo sprzyjające warunki do buntu i autorskiej wypowiedzi, która ostatecznie została włączona do spektaklu.

**Czy na kolejnych spektaklach powtarzałeś słowa, które wypowiedziałeś wtedy na próbie?**

*Żony stanu...* były bardzo często grane. Z czasem impet emocjonalny wyhamował, reakcja nie była już spontaniczna. Gest się zużył. Dlatego zacząłem improwizować. Bardzo mi zależało na tym, by trzymać się realnej sytuacji, szukać tego, co mnie w danym momencie dotyka oraz dokonać jakiejś formy *coming out*. Często reakcje siedzących na widowni mężczyzn na scenę wyjścia chłopaków w podwiązках były dziwne, więc odnosiłem się do nich. W Kaliszu na Festiwalu Sztuki Aktorskiej powiedziałem natomiast, że lubię ssać kutasy i nikomu nic do tego. Na ostatnim pokazie nie wiedziałem, co powiedzieć. Jedyne, co mogłem zrobić, to podzielić się z widownią żalem, że żegnamy się ze spektaklem. Czułem, że ten moment w spektaklu to przestrzeń wolności, którą sobie wywalczyłem, ale też przebyłem dzięki temu jakąś wewnętrzną drogę.

**Lubisz pracować metodą improwizacji?**

Tak, to moja ulubiona metoda pracy.

**Jak improwizujesz?**

Opcje są różne i zależą od reżyserów/reżyserek. Zdarzało mi się pracować z ludźmi, którzy chcą, by aktorzy improwizowali, ale ponieważ zwykle bazują na tekście i na bardzo sztywnej formie, nie znają żadnych zasad. To spory problem. Podczas improwizacji trzeba być bardzo czujnym i jasno określać granice. Trzeba zachować ostrożność, bo wchodzi się w bardzo prywatne rejestry. W *Skąpcu* Eweliny Marciniak graliśmy z Julką Wyszynską rozwodrzone rodzeństwo, które bardzo siebie nie lubi, ale stwarza pozory wzajemnego wsparcia. Nie było w spektaklu sceny na temat ich relacji, choć musiała być ona czytelna. Pożądanego efektu wypracowaliśmy za pomocą improwizacji, w czasie których strasznie się wyzywaliśmy. Przyjaźnimy się, byliśmy wtedy zatrudnieni w jednym teatrze, więc improwizując, czerpaliśmy również z własnych relacji. Potrzebne były zaufanie, cierpliwość i dystans. Wyobraź sobie, co by się mogło stać, gdyby reżyserka nieumiejętnie pokierowała taką sytuacją, pozwoliła nam na zbyt dużo, nie wiedziała, kiedy przerwać.

W czasie pracy nad *Henriettą Lacks* tworzyliśmy sceny, z których czasem zostawał tylko ślad. Chodziło o stworzenie sytuacji, które nas wypełnią kontekstami, emocjami... Można powiedzieć, że to jest w sumie dość stara szkoła. Ania Smolar dała nam czas na poszukiwanie postaci. Każdy z nas znalazł jakiś motyw przewodni. Były też improwizacje na temat naszego stosunku do postaci. Ania mnie zatrzymywała i pytała, co George Gey teraz czuje. W ten sposób powstał monolog o tym, jakie prawo do swojego raka miała Henrietta Lacks. Podczas tej pracy dotarło do nas, że nie znamy żadnego przełomowego odkrycia naukowego, które nie wiązałoby się z przekroczeniem podstawowych zasad etycznych. A w tym kontekście istotne wydaje się pytanie Geya, czy chcę swojego raka zachować dla siebie, czy wolę oddać do badań, skoro może się przyczynić do rozwoju medycyny. Gey chciał być jak Henrietta Lacks, pragnął, by jego komórki zapewniły mu nieśmiertelność. To dla mnie bardzo osobisty temat. Wizja śmierci jako końca świadomości mnie przeraża. W tym kontekście bardzo ważne były warsztaty z piętnastoma kobietami chorymi na raka. Spędziliśmy sześć godzin słuchając ich opowieści. Chodziło o to, abyśmy przestali traktować raka jak temat tabu. Z tych rozmów dało się wyczuć, że osoby otaczające chorych boją się cokolwiek powiedzieć, bo martwią się, że to źle zabrzmie. Zrozumieliśmy, że najczęściej wcale nie chodzi o osobę chorą, tylko o nas. To otoczenie powoduje, że choroba nabiera mocy performatywnej, staje się osobnym bytem, wynaturzeniem, wyrokiem.

Improwizowałem też podczas pracy z Szymonem Kaczmarkiem – najpierw w dyplomie, potem w *Jądrze ciemności* w Kielcach. U niego metoda wynikała z relacji, jakie tworzył na próbach. To wspinały reżyser, robi świetne spektakle, bardzo ciekawie myśli, fantastycznie pracuje z aktorem. Ma cechy, które dla mnie są w pracy najważniejsze: szuka spotkania z człowiekiem, nie ocenia wyborów i postaw, nie krytykuje, wszystko stara się zrozumieć. Zostawia dużo wolności i otwiera dostęp do siebie, pomagając w ten sposób dobrze ukierunkować

swoje emocje i zmieścić je w jego poetyce. Podążaliśmy za naszymi intuicjami, nie wiedząc, dokąd nas to zaprowadzi.

Ostatnim moim doświadczeniem improwizacji była praca nad *Rewolucją, której nie było* Teatru 21 i Biennale Warszawa. Na początku Justyna Sobczyk wiedziała, że chce robić spektakl o czterdziestodniowym proteście opiekunów i matek osób z niepełnosprawnościami w sejmie. Dostaliśmy od protestujących skrzynie wypełnione przedmiotami otrzymanymi od wspierających ich ludzi: pluszaki, listy, pocztówki, transparenty. Wiedzieliśmy też, że będziemy mieć muzykę na żywo. To były jedyne punkty wyjścia. Nie mieliśmy scenariusza. Dopiero później Justyna Lipko-Konieczna zebrała, spisała i uformowała nasze improwizacje. Pracę zaczęliśmy od rozmowy na temat, czym jest rewolucja, z czym nam się kojarzy. Część aktorów z Teatru 21 nie wiedziała, co oznacza to słowo. Rozmawialiśmy też dużo o motywach i znaczeniu protestu w sejmie tak, by każdy mógł sobie go wyobrazić i przenieść na swoje doświadczenie. Chcieliśmy, żeby aktorzy Teatru 21 zaczęli mówić o swoich potrzebach. I to się udało. Barbara Lityńska, na przykład, zaczęła w pewnym momencie przynosić na próby swoje wiersze. Po bardzo intensywnej próbie, na której czytaliśmy kartki wsparcia, Barbara postanowiła napisać poemat, który teraz odczytuje na końcu pierwszej części spektaklu. Przyniosła też inne wiersze o tym, co to dla niej znaczy mieć zespół Downa. Powiedziała też, że chciałaby, żeby każdy z nas odczytał jeden z nich, a potem typowała tych reprezentantów. Z tej spontanicznej inicjatywy Barbary powstała scena, w której Barbara mówi, że jest poetką rewolucyjną i prosi, by przeczytać jej wiersze. Improwizowaliśmy też, zastanawiając się nad tym, co to znaczy „buntować się”. Bardzo ważne były też improwizacje ruchowe prowadzone przez Justynę Wielgus. Ciało staje się środkiem wyrazu, ale też symbolem rewolucyjnym. Często zaczynaliśmy próby od rozmowy, jak się dzisiaj czujemy, jakie mamy przemyślenia. W tym czasie miałem bardzo dużo snów, więc opowiadałem o nich, a Justyna Sobczyk wyciągała z nich czasem temat do improwizacji. Mieliśmy też improwizację na temat „Jak można wejść do sejmu”. Protestujące osoby zostały przemycone do sejmu, nikt nie wiedział, że chcą strajkować – tylko dwie matki wiedziały, że tam zostaną. Zastanawialiśmy się więc, jak one tam weszły – z dziećmi, wózkami, torbami... Z tych improwizacji wyszła scena, w której każdy po kolei próbuje dostać się do sejmu. Jestem strażnikiem, więc konfrontuję się ze wszystkimi, a przecież co aktor, to wyobraźnia. A niektórzy pozostali w fazie improwizacji. Magda Świątkowska sobie wymyśliła, że będzie jakąś postacią z show-biznesu, ale za każdym razem wybiera kogoś innego. Mam trudne zadanie, bo większości tych celebrytów nie znam. Dopiero reakcja publiczności pomaga mi się zorientować, z jakim typem postaci mam do czynienia.

**W pierwszej części tego spektaklu przyjmujesz role strażników, kontrolerów... Dlaczego? Jaką pozycję chciałeś zająć w czasie prób? Miałeś przecież inną perspektywę niż osoby z zespołem Downa.**

Nie miałem żadnych założeń. Byłem i jestem bardzo przejęty tematem. Każdy dzień prób był dla mnie nową dawką informacji – chłonałem je i byłem coraz bardziej przerażony, a zarazem zbuntowany. To się jednak nie przekładało na próby, na których musiałem działać zadaniowo. Podczas improwizacji o wejściu do sejmu od razu było wiadomo, że na straży nie stanie nikt z Teatru 21 ani Martyna Peszko czy Beata Bandurska. Mówię też bardzo długi monolog, który Justyna Lipko-Konieczna skomponowała z wypowiedzi hejtujących protest. W drugiej części jest inaczej. Pierwszą moją rolą jest fizjoterapeuta. Pod koniec spektaklu znikam za kulisami i pomagam aktorom się przebierać. Zresztą w całym spektaklu mam też rolę wspomagającą: czasami trzeba pomóc komuś się przemieścić, bo nie widzi dobrze. Czuję się w tej roli fantastycznie. Jestem bardzo dumny z tego spektaklu.

**Czy robisz risercz w domu, poza próbami? Czy, na przykład, grając Rasputina, czytałeś o nim?**

Tak, risercz jest bardzo ważny, tylko nie zawsze musi być akademicki. To może być równie dobrze risercz głupich filmów na YouTube. Z *Rasputinem* jest o tyle ciekawie, że cokolwiek byś nie przeczytała, wszystko jest niespójne, kontrastowe... Wiktor dał mi książkę o nim, przeczytałem ją, a potem znalazłem dwie kolejne. W każdej były inne, sprzeczne informacje. Ta sytuacja pomogła mi luźniej potraktować tło historyczne. Oglądałem wtedy *Miasteczko Twin Peaks* i dużo rozmawiałem o tym z Wiktorem. W tym serialu wszyscy są dziwni, mają nietypową wrażliwość, inaczej reagują na zwykłe sprawy, każdy wydaje się osobną planetą. Te postaci, ich dziwność, były moją najważniejszą inspiracją. Nie sądzę jednak, żeby Lynch myślał o Rasputinie, tworząc *Miasteczko Twin Peaks*, ani nie oczekuję, że widz dostrzeże taką analogię.

Lubię tworzyć trochę przerysowane formy, przepoczwarzać się – nauczyć się nowego rodzaju chodzenia, mówienia, zmienić wygląd. Fascynują mnie peruki, charakteryzacja. Moim marzeniem jest zagrać w farsie. Od wielu lat namawiam Weronikę Szczawińską, żeby wyreżyserowała farsę.

**Co masz na myśli, mówiąc „farsa”?**

Chodzi mi o formę. Treść może być bardzo poważna. Myślę o farsie jako o polu, w którym można sobie na więcej pozwolić, operować mocnymi formami, silnymi znakami. Tematy, które ostatnio poruszam w teatrze, są na tyle mocne, kontrowersyjne, ważne, że nie trzeba o nich opowiadać w dosłowny sposób, ale należy użyć mocnej formy. Tak jak w scenie „twoja stara” w *Henriettcie Lacks*, kiedy pada seria inwektyw rozpoczynających się od sformułowania „twoja stara”. Ta scena mówi bardzo dużo.

**Mam wrażenie, że jesteś bardzo wymagający w stosunku do widzów. Kilka lat temu, kiedy pokazywaliście w Kaliszu *Afrykę*, w pierwszym rzędzie zasnęła starsza pani...  
...i chrapała...**

...podszedłeś do niej i zacząłeś krzyżeć. Obudziła się przerażona. Miałam wrażenie, że ten gest był obroną nie tyle spektaklu, ile sprawy, której on dotyczył. Byłam też na premierze *Rasputina*. Wasze propozycje interakcji odebrałam jako podstępny prowokację. Uznałam, że bierność jest tu najlepszą reakcją, jeśli nie chcę reprodukcji gestów przemocy i nienawiści. Miałam jednak wrażenie, że ty – nie tyle jako postać, ile jako aktor – wkurzasz się na nas, jesteś nami rozczarowany, że nie jesteśmy wystarczająco odważni, by, na przykład, publicznie zniszczyć portret jakiegoś polityka.

Pamiętam tę sytuację z Kalisza trochę inaczej. Zauważyłem, że pani siedząca w pierwszym rzędzie zasnęła i chrapała. Mieliśmy w Kaliszu ogromny problem z przestrzenią, która okazała się tak mała, że wręcz czułem zapach, oddechy, ciepło widzów. Miałem wtedy monolog skierowany bezpośrednio do nich. Byłbym idiotą, gdybym udawał, że nie dostrzegam, że ktoś, do kogo mówię, chrapie. Nie krzychałem. Stałem przed tą panią i zamilkłem. Czekałem tak, do momentu, w którym ktoś, kto siedział obok, trącił ją łokciem, podniosła głowę, zobaczyła mnie i powiedziała „Jezus Maria, przepraszam”. Wtedy się uśmiechnąłem, tłum naokoło ryknął śmiechem, miałem czas, żeby odejść i wrócić do monologu, który, faktycznie, był agresywny.

Ale tak – mam problem z widzami. Nie rozumiem, dlaczego ktoś, kto siedzi dwa metry od aktora, nie jest w stanie empatycznie, po ludzku domyślić się, że widzimy i słyszymy, jeżeli rozmawia przez telefon, pisze esemesa, komentuje naszą grę. Widzowie też lubią grać: że nie rozumieją, że im się nie podoba... Na takie zachowania reaguję agresją, nazywam je i piętnuję – mówię o tym, że komuś zadzwonił telefon; wszyscy to przecież słyszeli, po co więc udawać, że nic się nie stało. Mam tak ogromną potrzebę nazwania sytuacji wprost, bo uważam, że generalnie jako społeczeństwo za dużo udajemy: że w naszym kraju jest dobrze, że nie jesteśmy homofobiczni, albo przeciwnie – że homofobiczni jesteśmy. Widz jest dla mnie bardzo ważny, chcę nawiązać z nim dialog, cenię jego uwagę i mocne reakcje – ale w temacie spektaklu. Prawie zawsze solidnie, od samego rana przygotowuję się do przedstawienia – fizycznie i psychicznie. Wykonuję ciężką pracę, do której podchodzę poważnie, bardzo mi zależy na przekazaniu myśli. Chciałbym więc, żeby widz też był przygotowany, żeby miał świadomość, że idzie na sztukę żywą.

Co do *Rasputina*, chyba masz rację. Wiktor też zapytał mnie po którymś z pokazów, być może premierowym, dlaczego tak się wkurzam na widzów. Powiedział, że kiedy ich oceniam, to wytraca się energia i gubi temat. Musiałem wtedy zapamiętać, że, na przykład, scena z niszczeniem portretu polityka/polityczki przez kogoś z publiczności nie jest o mnie, tylko o widzach. Zapomniałem też o tym, że tutaj każdy wybór jest dobry, bo mówi coś o tej konkretnej grupie ludzi, która dziś przyszła do teatru. Dlatego zmieniłem swoje zachowanie. Teraz nie oceniam.

#### Często widzowie wchodzą w te interakcje?

Tak, i to jak! Często nawet nie chcą oferowanej przez nas zapłaty za gest zniszczenia zdjęcia, tylko motywują swój wybór, opowiadając dość osobiste historie. Zdarzają się takie międzyludzkie spotkania, kiedy ktoś wychodzi na scenę, patrzymy sobie w oczy i nawiązujemy kontakt, albo gdy ktoś z widowni krzyczy, że z czymś się nie zgadza. Nie chodzi o to, abyśmy mieli te same poglądy. Może nas łączyć jakaś generalna niezgoda, na przykład na to, by nas skłócano.

Bywają jednak również prostackie reakcje, na przykład w scenie, w której się rozbieram.

#### To kojarzy mi się z sytuacją Marty Ścisłowicz w *Carycy Katarzynie*, kiedy widzowie nie szczędzili jej komentarzy na temat jej nagiego ciała. Często zdarzają się takie reakcje?

Nie, nieczęsto. Bardzo ciekawią mnie jednak różnice w reakcjach publiczności na nagość kobiety i nagość mężczyzny. Myślę, że można by zrobić na ten temat badania. Widziałem, jak ludzie reagowali na Martę – pamiętam, że mężczyźni dotykali jej, jakby mieli do tego prawo. Z kolei ja, w tym samym teatrze, na tej samej scenie, wzbudzam konsternację i bezradność mężczyzn. Kobiety natomiast komentują, chichoczą, wychodzą. Podobne reakcje obserwowałem na spektaklu *Sons of Sissy*, prezentowanym w czasie festiwalu Ciało/Umysł, kiedy czterech nagich mężczyzn wykonywało różne działania. W takich sytuacjach tracę wiarę w ludzi, jest mi zwyczajnie smutno.

#### Ten śmiech może być strategią obronną wobec sytuacji, na którą nie ma kulturowo wypracowanej reakcji. Tylko męska dominacja wobec nagiego kobiecego ciała ma mocny kulturowy wzorzec. Poza tym reakcje obronne prowokuje chyba brak w tej scenie jakiejś wyraźnej ramy estetycznej czy erotycznej. Nie jesteśmy wychowani w kulturze akceptacji tak bezpośredniej nagości.

Masz rację, ale to nie tłumaczy podobnych zachowań. Bo jednak, kiedy dorosła kobieta chichocze na widok nagiego mężczyzny na scenie, to świadczy o jej głębokiej niedojrzałości.

#### Ciekawe, że teraz pojawia się kolejna relacja oparta na pewnym rodzaju obustronnej przemocy – między aktorem a widzami.

Coś w tym jest, bo uwielbiam interakcje z publicznością, ale tylko z perspektywy aktora. To jest trochę perwersyjne, bo jako widz na pewno nie skorzystałbym z tego typu zaproszenia, jakie pojawia się w *Rasputinie*. Rozumiem potencjalny lęk, że zostanę w coś wmanewrowany. Grając, lubię czuć ten strach publiczności. Z drugiej strony brak zaangażowania i empatii ze strony widzów, ich głupawe komentarze osobiście mnie dotykają. ■

Rozmowa odbyła się w październiku 2018 roku i została uzupełniona w styczniu 2019 roku.