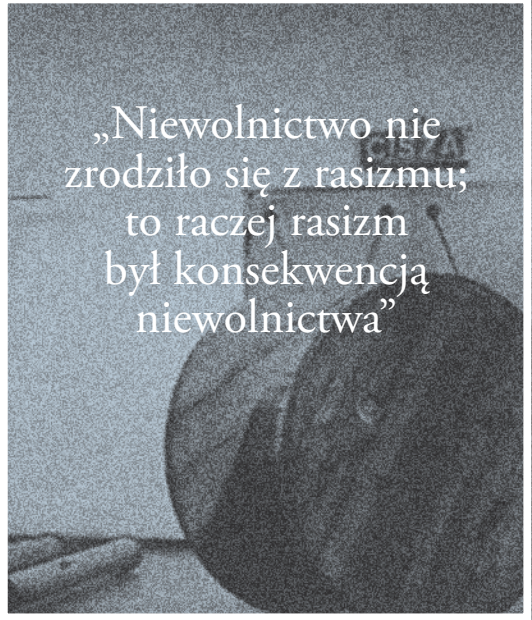


Agnieszka Jakimiak
Afryka
reżyseria
Bartek Frąckowiak
dramaturgia
Agnieszka Jakimiak
scenografia, kostiumy
Anna Maria Karczmarska
muzyka
Krzysztof Kaliski
reżyseria światła
Agata Skwarczyńska
asystent reżysera
Paweł Gilewski

występują:
Klara Bielawka (gościnnie),
Szymon Czacki (gościnnie),
Maciej Pesta,
Sonia Roszczuk (debiut aktorski),
Jakub Ulewicz,
Anita Sokołowska



„Niewolnictwo nie
zrodziło się z rasizmu;
to raczej rasizm
był konsekwencją
niewolnictwa”

Susan Buck-Morss Hegel, Haiti i historia uniwersalna przeł. Katarzyna Bojarska fragmenty

SUSAN BUCK-MORSS

AFRYKA

Oto doskonały przykład wyparcia: im bardziej rosła liczba afrykańskich niewolników, a co za tym idzie, im bardziej nieszczęlna (a więc fikcyjna) okazywała się granica między żyjącymi z niewolnictwa koloniami a odrzucającą niewolnictwo Europą, tym bardziej rygorystyczne stawały się prawa wprowadzane w celu jej wzmocnienia. Zatem im częściej dochodziło do incydentów w koloniach oraz inicjowanych przez niewolników buntów, które jawnie dowodziły ich pragnienia wolności, tym bardziej Europejczycy okazywali się podatni na teorie głoszące, że losem czarnoskórych jest niewola. „Niewolnictwo nie zrodziło się z rasizmu; to raczej rasizm był konsekwencją niewolnictwa”, pisał Eric Williams w 1944 roku, a najnowsze badania to potwierdzają. Starając się odseparować wolną Europę od praktyk w koloniach, Europejczycy konstruowali konceptualne bariery, wprowadzając przestrzenne rozróżnienie między krajem a koloniami, rasistowskie wyróżnienie specyfiki murzyńskiego niewolnictwa oraz prawne różnice w zakresie ochrony osoby. Wiele w tym względzie można się dowiedzieć z protokołów rozpraw sądowych, ponieważ afrykańscy niewolnicy przebywający w Europie wykorzystywali antyczną ideę wolności, by podważyć legalność własnego zniewolenia, weryfikując przy tym zwyczajowo akceptowane zarówno we Francji, jak i w Anglii przekonanie, że wolność przysługuje każdemu, kto postawił stopę na francuskiej czy angielskiej ziemi. Poszczególne przypadki różniły się między sobą, ale wniosek zawsze był podobny: umiłowanie wolności wymaga dyskryminacji rasowej. „Niewolnik” i „Murzyn” (nègre) zaczęli występować w dyskursie jako synonimy.

Frantz Fanon Wyklęty lud ziemi przeł. Hanna Tygielska fragmenty

FRANTZ FANON

Wyzwolenie narodowe, odrodzenie narodowe, zwrócenie państwa narodowi, *Commonwealth*; jakiegokolwiek przyjąć określenia, jakiegokolwiek nazwę, dekolonizacja zawsze jest zjawiskiem gwałtownym. Na każdym poziomie: kontaktów interpersonalnych, nowego nazewnictwa klubów sportowych, składu spotkań towarzyskich, policji, rad nadzorczych banków państwowych i prywatnych – dekolonizacja polega po prostu na zastąpieniu jednego „gatunku” ludzi – innym. Bez stadium przejściowego; substytucja jest całkowita, pełna, absolutna. Oczywiście można w tym miejscu wspomnieć o pojawieniu się nowego narodu, organizowaniu nowego państwa, jego stosunków politycznych, orientacji politycznej i ekonomicznej. Postanowiliśmy jednak zająć się wyłącznie ową tabulą rasą, która nieodmiennie jest punktem wyjścia dekolonizacji. Jej wyjątkowe znaczenie polega na tym, że od pierwszej chwili ustanawia minimum rewindykacyjne skolonizowanego. Gwarancją powodzenia jest tu gruntowna zmiana krajobrazu społecznego. Ogromne znaczenie tej zmiany tkwi w tym, że jest ona chciana, żądana, wymagana. Poczucie jej konieczności nie wykrywane, ale gwałtowne i uporczywe, istnieje w świadomości i w życiu skolonizowanych – i kobiet, i mężczyzn. Ewentualność tej przebudowy żyje również, jako perspektywa budzącej grozę przyszłości, w świadomości innego „gatunku” kobiet i mężczyzn: kolonizatorów.

Dekolonizacja, mająca zmienić porządek świata, niesie z sobą zapowiedź całkowitego chaosu. Nie bywa przy tym wynikiem

4

AFRYKA

zabiegu magicznego, naturalnego wstrząsu czy obopólnego porozumienia. Dekolonizacja jest, jak wiadomo, procesem historycznym, a zatem może być zrozumiała, może być czytelna i jasna dla siebie samej tylko wtedy, gdy jednocześnie wyodrębni się ruch tworzący historię, który nadaje jej kształt i treść. Dekolonizacja to zetknięcie dwóch z natury wrogich sobie sił, a ich odmiennosc wywodzi się z substancji, którą rodzi i którą się żywi kolonializm. Ich pierwsza konfrontacja dokonała się pod znakiem przemocy; ich współistnienie – a raczej wyzysk kolonizowanego przez kolonizatora – przebiegało z udziałem karabinów i armat. Kolonizator i kolonizowany to starzy znajomi. Kolonizator słusznie mawia, że „ich” zna. Przecież sam ich stworzył i w dalszym ciągu stwarza. Kolonizator czerpie swoje racje, to znaczy swoje dobra, z systemu kolonialnego.

Dekolonizacja nigdy nie przechodzi niepostrzeżona, gdyż dotyczy istoty ludzkiej i gruntownie ją modyfikuje; zmienia biernych widzów, przygniecionych własną nieistotnością, w głównych aktorów, przybierających niemal monumentalne pozy w świetle jupiterów Historii. Nadaje ludzkiej istocie czysty rytm, który niosą nowi ludzie, nowy język, nowe człowieczeństwo. Dekolonizacja to stwarzanie nowego człowieka. Nie odbywa się ono jednak na mocy siły nadprzyrodzonej: skolonizowana „rzecz” staje się człowiekiem w tym samym procesie, w którym się wyzwala.

W dekolonizacji zawiera się żądanie pełnego ponownego rozpatrzenia sytuacji, jaką stwarza kolonializm. Określa ją doskonale zdanie: „ostatni będą pierwszymi”. Dekolonizacja jest weryfikacją tego zdania. I może właśnie dlatego dekolonizacja opisywana jest zawsze dekolonizacją udaną.

Natomiast dekolonizacja obnażona i bez zasłon to bliskość pocisków i ociekających krwią noży. Ostatni mogą stać się pierwszymi tylko na drodze decydującej, morderczej konfrontacji obu protagonistów. Zasada, wedle której ostatni mają stanąć na czele, jednym skokiem (zbyt gwałtownym, jak sądzą niektórzy) przebywając słynne szczeble drabiny społecznej, może zatryumfować

FRANTZ FANON

AFRYKA

5

tylko wtedy, gdy zastosuje się wszystkie możliwe środki, oczywiście z przemocą włącznie.

Taki program zmiany układów w społeczeństwie – bez względu na stopień jego rozwoju – można realizować jedynie wtedy, gdy od początku, to znaczy od chwili sformułowania owego programu, jest się całkowicie zdecydowanym zniweczyć wszelkie przeszkody, jakie staną na drodze. Mieszkaniec kolonii, który podejmuje się zrealizować ów program, być jego siłą napędową, od wieków był przyzwyczajony do przemocy. Od urodzenia zaś nie ma wątpliwości, że ów świat, ciasny i najeżony zakazami, może zostać przebudowany tylko przemocą.

Susan Buck-Morss Hegel, Haiti i historia uniwersalna przeł. Katarzyna Bojarska fragmenty

Historia uniwersalna angażuje się w wyzwolenie dwojakiego rodzaju: wyzwolenie zjawisk historycznych i naszej własnej wyobraźni. Uwalniając przeszłość, uwalniamy siebie samych. Mury naszej wyobraźni muszą zostać rozebrane, cegła po cegle, a my musimy sami podciąć nasze kulturowe korzenie, określające znaczenie przeszłości w sposób, który czyni nas niewolnikami teraźniejszości. Istniejemy poza kulturowymi granicami, których tak chętnie bronią politycy. Walka o uwolnienie faktów spod dyktatu zbiorowych opowieści, w których są one silnie obsadzone, polega na obnażeniu i poszerzeniu porowatości globalnego pola społecznego, gdzie doświadczenie jednostkowe jest nie tyle hybrydyczne, ile po prostu ludzkie. Tylko wyzwolenie spod jarzma zbiorowych tożsamości umożliwi postępek w historii. Nie oznacza to, że globalny handel sprzyja wzajemnemu rozumieniu, pokojowi czy uniwersalności (wiąże się przecież bezpośrednio ze sprzedażą broni, rozpętywaniem wojen, degradacją, a także przesiedlaniem ludzi pracujących). Chodzi raczej o to, że „ryzyko” globalnego handlu (wykorzystywanego zarówno przez imperialistów, jak i przez antyimperialistów) polega na strachu przed spadnięciem z kulturowej krawędzi własnego świata i utratą samorozumienia. Pewnego dnia ten lęk może okazać się równie dziecinny i prymitywny jak przywiązanie do wiary w to, że ziemia jest płaska.

Tylko władza domaga się od historii jednoznaczności. Nigdy nie znajdziemy ostatecznej odpowiedzi na pytanie o intencje aktorów historycznych. Nawet gdybyśmy mogli ją poznać, nie byłaby

to przecież prawda historii. Nie chodzi o to, że prawd jest wiele, czy że prawda to wielki zbiór kolektywnych tożsamości i fragmentarycznych perspektyw. Prawda jest pojedyncza, ale stanowi efekt globalnego procesu nieustannego dociekania, ponieważ nadbudowuje się na niepewnym gruncie teraźniejszości. Historia się wymyka, zmierzając w miejsca, które nam, ludziom, nawet się nie śniły. Postuluję tu politykę neutralności badań naukowych, ale nie bezstronności. Nie interesują mnie rozwiązania w rodzaju „prawda leży pośrodku”; proponuję raczej przyjęcie postawy radykalnej neutralności, która podkreśla porowatość przestrzeni między wrogimi stronami, przestrzeni z całą pewnością kontestowanej i niepewnej, ale na tyle wolnej, by na horyzoncie widniała idea człowieczeństwa.

Między jednolitością a nieokreślonością znaczenia historycznego jest miejsce na dialektyczne spotkanie z przeszłością. Poszerzając granice naszej moralnej wyobraźni, musimy dostrzec przestrzeń historyczną, zanim poddamy ją analizie. Wzajemne uznanie przeszłości i teraźniejszości, mogące uwolnić nas od powracającego cyklu relacji ofiara–oprawca, pojawi się tylko wówczas, gdy przeszłość, którą mamy uznać, znajdzie się na mapie historycznej. Owa przeszłość jest już zresztą na obrazku, nawet jeśli znajduje się na niewłaściwym miejscu. Aby ją uwolnić, trzeba rozpocząć wykopaliska nie tyle w poprzek granic narodowych, ile zawieszając je. Najwspanialsze zdobycze znajdują się na krawędziach kultury. Tu widać uniwersalne człowieczeństwo.

Tak sformułowany projekt się nie wyczerpuje. Badaczom pozostaje zadanie nieskończonego splatania wątków. I jeśli żaden z nich nie ma dominować, wówczas ich więzi będą lateralne, addytywne, synkretyczne, a nie syntetyczne. Projekt historii uniwersalnej nie ma końca. Zaczyna się wciąż na nowo, gdzie indziej.

Manthia Diawara Sonimage w Mozambiku przeł. Agnieszka Jakimiak fragmenty

Jean-Luc Godard i Jean Rouch spotkali się w Mozambiku w 1978 roku. Rouch był tam już od 1977 roku wraz z kamerą Super 8. Godard przyjechał z kamerą video, żeby sprawdzić, jakie obrazy można wytworzyć z jej pomocą. Mozambik – kraj, który walczył o wyzwolenie i któremu udało się wygrać tę walkę – jako autonomiczne i niepodległe państwo poszukiwał możliwości stworzenia własnej kultury telewizyjnej. Lecz polityka kulturalna była również polityką kontroli, wprowadzaną w życie od góry do dołu. Teoretyczne zacięcie Godarda mogło w pewnym stopniu współgrać z tą sytuacją, w której zarazem wymagana była jej wnikliwa analiza.

Początkowo i Godard, i Rouch poszukiwali autonomii obrazów. Choć obaj dążyli do stworzenia takich obrazów, które mogłyby uchronić niezależny kraj przed tym, co wydarzyło się w telewizji we Francji, Wielkiej Brytanii czy Ameryce Środkowej, podejścia reżyserów różniły się diametralnie. Strategia Roucha była nieomal dziecinna – poruszając się po samym dole, nie był w stanie zaspokoić oczekiwań rządu. Rouch po przybyciu do kraju najchętniej pracowałby z ludźmi w fabrykach mleka, browarach, na straganach, wytwarzał niezliczoną ilość obrazów każdego dnia i pozostawał w nadziei, że ten poziom produkcji w końcu zaspokoi oczekiwania władz i zapewni pożądane przez nie obrazy.

Godard wybrał się do Mozambiku z innym zamiarem – chciał podjąć kwestię kreatywności. Jak wytwarzamy obrazy w tym kraju? Jak wytwarzamy obrazy, które stają się takie same jak obrazy

wytwarzane we Francji lub Ameryce Środkowej, obrazy, którymi wkrótce będziemy bombardowani także w Mozambiku?

W tym samym czasie do Mozambiku powrócił Ruy Guerra, który po rewolucji został mianowany dyrektorem Narodowego Instytutu Filmowego. Guerra przybył z taśmami 16- i 32-milimetroowymi. Guerra urodził się w Mozambiku, ale sławę zyskał w Brazylii jako przedstawiciel „Cinema Novo” – nurtu filmowego związanego z takimi postawami jak intelektualizm i walka o równość społeczną i porównywanego do francuskiej Nowej Fali. Reżyser długo pozostawał na emigracji; Mozambik był dla niego szansą na zrobienie czegoś dla własnego państwa i narodu.

W tym samym czasie w Mozambiku znalazło się zatem trzech filmowców, których celem było wytworzenie nowej wizualności dla niepodległego kraju – kraju radykalnie marksistowskiego.

Rouch codziennie tworzył materiał filmowy z pracownikami browarów i mleczarzami, montował go i prezentował bohaterom filmów, którzy na bieżąco komentowali to, co widzieli. Pokazy odbywały się codziennie, jakość kolejnych odcinków była coraz gorsza, ale zgodnie z założeniami Roucha film miał pełnić użytkową funkcję, przypominać pocztówkę, którą po przeczytaniu wyrzuca się do kosza. Problem pojawił się, kiedy Rouchowi zaczęły podobać się tworzone filmy. Chciał je kolekcjonować.

Pomysł Godarda opierał się na radykalnej konceptualizacji procesu tworzenia kina. Perspektywy filmowca, producentki, reżysera miały znaleźć odzwierciedlenie w filmie w taki sposób, żeby sam film opowiadał o procesie własnej produkcji. Takie założenie teoretyczne wymagało stworzenia autonomicznego obrazu, który rzucałby wyzwanie wszystkim obrazom nadciągającym z Europy do Afryki. Godard i Anna-Marie Miéville, finansowani przez francuską firmę Sonimage, mieli spędzić w Mozambiku dwa lata. Trudności rozpoczęły się w pierwszej połowie pierwszego roku. Twórcy nie byli w stanie wytworzyć obrazów, na których im zależało, przez restrykcje, które sami sobie narzucili. Intuicja Godarda była słuszna –

wystarczy spojrzeć na współczesną Nigerię lub Mali, gdzie żadne obrazy nie są wytwarzane przez Afrykańczyków, wszystkie pochodzą z zewnątrz.

Z materialistycznej perspektywy, która jest mi bliska, projekt Godarda poniósł klęskę. Godard zerwał współpracę z Ruyem Guerra i mieszkańcami Mozambiku. W tym sensie można mówić o porażce, ale w założeniach Godarda mieściło się nie tylko stworzenie materiału filmowego. Chciał sprowokować do przemyślenia kategorii obrazu i skłonić Mozambijczyków do zadania sobie pytania: czego chcemy, kiedy mamy telewizję? Jeśli zadamy to pytanie dziś mieszkańcom Mozambiku – w momencie, kiedy mają francuską i amerykańską telewizję – szybko dojdziemy do wniosku, że zapomnieli o tej podstawowej kwestii. Z tego względu pytanie o porażkę należałoby odwrócić. Kto właściwie poniósł klęskę? Po co Godard był w Mozambiku?

W Afryce chcemy zadać kilka pytań, dotyczących naszej obecności w gęstej sieci powiązań ekonomicznych, społecznych i historycznych, które doprowadziły i doprowadzają do umocnienia procesów kolonizacyjnych. Chcemy zatrzymać się na chwilę i przejrzeć się w innej perspektywie rozumienia tożsamości. Tożsamość w Afryce nie jest trwałą konstelacją, stworzoną przez doświadczenia historyczne i definiowaną przez zastane elementy pola symbolicznego, które określają daną narodowość. Tożsamość w Afryce to nie-pojęcie, to puste znaczące, które służy za uzasadnienie mechanizmów opresji i wyzysku.

Pytanie o tożsamość jest pytaniem o to, jak doszło do tego, że posługujemy się tymi słowami:

Powiedzmy, że
nauki płyną od Adama Smitha
nauki płyną od Milтона Friedmana
nauki płyną od Rockefellera
nauki nazywają się gromadzenie bogactw
Powiedzmy, że
są oparte na podstawie moralnej,
na silnych moralnych pryncypiach
na prawie moralnym,
które nigdy nie pozwoli,

aby leniwi lub chciwi
oskarżyli nas o bezwzględność
lub nieuczciwość
lub niegodziwość.
Powiedzmy, że kapitalizm jest skutecznym systemem,
Że system gospodarki wolnorynkowej jest najlepszym z systemów,
Jedynym systemem, który gwarantuje wolność,
Jedynym, który gwarantuje równość,
Że ekonomii trzeba ufać,
Że nikomu poza kapitalizmem ufać nie warto.
To biznesmen powinien stać na straży
Moralności i produktywności
Prawdziwie wolnego społeczeństwa.

To także pytanie o to, dlaczego tworząc spektakl krytykujący kapitalizm, wchodzimy w relację z bankiem.
Oraz o to, czy i jak możemy użyć instytucji do zakwestionowania jej fundamentów i zmiany jej tożsamości.

Afryka

należy

do

przyszłości

nie ma jednej
Afryki, **nigdy nie**
można mówić
o całej Afryce i naraz
o Afryce

BARTOSZ FRĄCKOWIAK reżyser teatralny, dramaturg, kurator-producent. Absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim i międzyuczelnianych studiów w Akademii 'Artes Liberales'. Doktorant w Katedrze Teatru, Dramatu i Widowisk UAM. Jako reżyser debiutował w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku spektaklem „Książd H., czyli Anioły w Amsterdamie” na podstawie tekstów M. Pankowskiego w 2009 roku; jako dramaturg „Tramwajem zwanym pożądaniem” w reż. Wiktora Rubina w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2006 roku. Od 2010 r. pełnił funkcję prezesa zarządu i dyrektora programowego HOB0 Art Foundation, fundacji działającej na rzecz rozwoju sztuk performatywnych i wizualnych, realizującej koprodukcje teatralne i performatywne (m.in. „Komornicką. Biografię pozorną” z TPB Bydgoszcz, „Katastronautów” w reż. I. Gańczarczyk z Nowym Teatrem w Warszawie, „Wykłady performatywne” z Fundacją Bęc Zmiana) oraz projekty z obszaru edukacji kulturalnej i artystycznej, promującej znoszenie granic między sztuką a nauką w imię zasady łączenia kreacji z badaniem.

Reżyser przedstawień: m.in. „Komornickiej. Biografii pozornej” (2012); „W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych” W. Szczawińskiej i B. Frąckowiaka w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (2011); wykładu performatywnego „Sztuka bycia postacią” (2012). Obecnie reżyseruje w Teatrze Polskim w Bydgoszczy „Afrykę” Agnieszki Jakimiak (premiera: 17 października 2014 r.). Kurator m.in. „Wykładów performatywnych”, wspólnego projektu HOB0 Art Foundation i Fundacji Bęc Zmiana (2012).
Dramaturg spektakli w reż. Igi Gańczarczyk, Agnieszki Olsten, Moniki Pęcikiewicz, Wiktora Rubina i Weroniki Szczawińskiej.
Publikował w różnych pismach teatralnych i społeczno-kulturalnych („Dialog”, „Didaskalia”, „Krytyka Polityczna”, „Teatr”).

PAWEŁ GILEWSKI aktor Teatru Polskiego w Bydgoszczy, występował w spektaklach Pawła Wodzińskiego, Marcina Libera, Pawła Łysaka. Asystent reżysera przy „Afryce”.

AGNIESZKA JAKIMIAK ur. 1987, dramaturżka, krytyczka filmowa i eseistka, absolwentka MISH UW, studentka dramaturgii na Wydziale Reżyserii PWST w Krakowie, autorka scenariuszy do spektakli Weroniki Szczawińskiej (m.in. „Geniusz w golfie”, „Jak być kochaną”), współpracowała m.in. z Bartkiem Frąckowiakiem i Oliverem Frljiciem.

ANNA MARIA KARZMARSKA ur. 1981, artystka wizualna, scenografka, kostiumografka, performerka; współpracowała m.in. z Krzysztofem Garbaczewskim („Odyseja”), Michałem Borczuchem, Radosławem Rychcikiem („Dziady”) i Bartkiem Frąckowiakiem („W pustyni i w puszczy”).

KRZYSZTOF KALISKI ur. 1981, autor muzyki teatralnej, gitarzysta, twórca projektów dźwiękowych, kurator, pracował z Weroniką Szczawińską (m.in. „Artyści prowincjonalni”, „Geniusz w golfie”), Bartkiem Frąckowiakiem, Pawłem Wodzińskim, Moniką Pęcikiewicz, Iwoną Pasińską i Marcinem Liberem, twórca muzyki do filmu „Heavy mental” Sebastiana Butnego.

AGATA SKWARCZYŃSKA scenografka, autorka kostiumów, reżyserka światła, współpracowała m. in. z Wojtkiem Farugą, Pawłem Wodzińskim, Igą Gańczarczyk w teatrach w Bydgoszczy, Opolu i Wałbrzychu.

KLARA BIELAWKA ur. 1984, aktorka, performerka, absolwentka PWST w Krakowie; w Teatrze Dramatycznym występowała w spektaklach Pawła Miśkiewicza, Macieja Podstawnego, współpracuje z Anną Baumgart (m.in. film „Świeże wiśnie”) i z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim („W imię Jakuba S.”, serial teatralny „Kłątwa”).

SZYMON CZACKI ur. 1981, aktor teatralny i filmowy, absolwent PWST w Krakowie, związany z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, pracował m.in. w Teatrze Narodowym w Warszawie, Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, wystąpił w spektaklach w reżyserii m.in. Barbary Wysockiej, Weroniki Szczawińskiej, Michała Zadary, Pawła Świątko i w filmie „Małe stłuczki” Ireneusza Grzyba i Oli Gowin.

MACIEJ PESTA ur. 1983, aktor, absolwent PWSFTviT w Łodzi i Studium Aktorskiego w Olsztynie, występował w Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach, obecnie w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, pracował m.in. z Wiktorem Rubinem, Radkiem Rychcikiem, Marcinem Liberem.

JAKUB ULEWICZ ur. 1967, aktor, absolwent PWST w Krakowie (1989), pracował w teatrach Poznania, Kalisza i Bydgoszczy, m.in. z Weroniką Szczawińską, Wiktorem Rubinem, Mają Kleczewską, Marcinem Liberem.

ANITA SOKOŁOWSKA ur. 1976, aktorka teatralna i telewizyjna, ukończyła PWSFTviT w Łodzi, współpracowała m.in. z Kazimierzem Dejmkim, Maciejem Prusem, Pawłem Łysakiem, Wiktorem Rubinem, Bartkiem Frąckowiakiem, szerokiej publiczności znana z seriali „Na dobre i na złe”, „Przyjaciółki”, wiceprezeska fundacji HOB0 Art Foundation.

SONIA ROSZCZUK ur. 1987, absolwentka PWST we Wrocławiu (2014); pracowała z Moniką Strzępką, Łukaszem Kosem, Michałem Kmiecikiem, wystąpiła w filmach Wojtki Smarzowskiego, Borysa Lankosza, Waldemara Krzystka, Bartka Kaczmarka, Teresy Czepiec, brała udział w warsztatach z Grzegorzem Jarzyną w TR Warszawa. „Afryka” jest jej debiutem aktorskim na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy.

Sonia Roszczuk

wywiad

WYWIAD

„Afryka” jest Twoim debiutem scenicznym, ale w szkole spotkałaś się z takimi reżyserami i reżyserkami jak Monika Strzępka i Łukasz Kos. Czy praca nad spektaklem w Tearze Polskim różniła się od Twoich poprzednich doświadczeń scenicznych?

Sonia Roszczuk: Myślę, że każdy nowy projekt teatralny jest nowym doświadczeniem, inną formą pracy. Pracuję się nad nowym, często skrajnie odmiennym tematycznie materiałem, z innymi ludźmi którzy mają inną wrażliwość teatralną i którzy mają różne metody pracy z aktorem. Spotkanie z Moniką i Łukaszem było dla nas kluczowe, bo pierwszy raz pracowaliśmy w szkole z ludźmi, którzy traktowali nas jak aktorów, a nie tylko studentów i przyszli do nas z zamiarem zrobienia spektakli, a nie szkolnych produkcji. Praca nad Afryką w TPB jest dla mnie czymś bardzo ważnym i nowym z prostego powodu – pierwszy raz gram teatrze, w zespole. Stres i ekscytacja są ogromne.

AFRYKA

W Teatrze Polskim w Bydgoszczy bierzesz udział w spektaklu, który jest poświęcony między innymi zależnościom politycznym i ekonomicznym między Europą a Afryką, strategiom postkolonialnym, kolonializmowi analizowanemu na poziomie realnym i fantazmatycznym. Czy mogłabyś w kilku słowach opowiedzieć o tej pracy?

SR: Na pewno jest to nowum pod względem samego tematu. Nie tylko w ramach pracy teatralnej, ale w polu podejmowanej dyskusji – zarówno publicznej, jak tej, która odbywa się w trakcie prób i rozszerza na prywatne rozmowy. Obejrzelśmy dużo materiałów dokumentalnych, sami też robiliśmy research. Zdałam sobie sprawę, że wiem niewiele, że zbyt mało mnie to interesowało, że moja wrażliwość nie obejmowała szerszych, globalnych spraw. Moja świadomość okazała się świadomością nawet nie europejską, ale głównie polską, czyli zatrzymywała się w okolicach czubka mojego nosa. W ramach samej pracy stworzyliśmy swojego rodzaju laboratorium, w którym badaliśmy szerzej pojmowane zależności.

Prowokujemy pewne zachowania, wyśmiewamy pewne postawy, zadajemy pytania, które czasem pozostają bez odpowiedzi, sprawdzamy, jakie są granice nie tylko między kontynentami, ale też w polu myślenia o Afryce.

dyrektor Paweł Wodziński
z-ca dyrektora Bartosz Frąckowiak

Teatr Polski
im. Hieronima Konieczki
Al. Mickiewicza 2
85-071 Bydgoszcz