



1

LUDZIE

1 / Anna Augustynowicz i Grzegorz Falkowski,
laureaci Nagród „Teatru” /s. 26/

A jak Augustynowicz

Teatr nie jest „jak gdyby” i życie nie jest „jak gdyby”.
Alfabet laureatki Nagrody Swinarskiego.

A jak Aktorzy

Reżyser nie istnieje bez aktora. Można powiedzieć, że to właśnie aktor jest twórcą, a reżyser współtwórcą tego, co pojawia się na scenie. Nie deprecjonuję swojego zawodu – tak właśnie jest. Reżyser nie może użyć aktora wbrew jego woli. Malarz, jeśli zechce, może zniszczyć obraz, który stworzył, reżyserowi nie uda się wymazać nawet tego, co włożył w aktorów od pierwszej próby. Staram się jednak tak prowadzić próby, żeby aktor umiał sobie sam postawić zadanie. Trudno mi idzie z aktorami, którzy zaniedbali zdolność słyszenia. Już to gdzieś mówiłam – z teatrem jest jak z jazzem: feeling i timing. Staram się tak pracować, żeby zespół do premiery zapragnął przyjemności grania ze sobą. Radości koncertu. Zdarza się, że przy precyzowaniu timingu aktorzy wytracają feeling. Często jest to skutkiem braku treningu własnego instrumentu. Nie pracuję w systemie laboratoryjnym, ale dużo czasu poświęcam budowaniu warsztatu. Cóż jednak z perfekcyjnego języka, jeśli nie byłoby o czym rozmawiać? Wymagam od aktorów świadomości gry. Żeby tekst zaczął się otwierać, powstaje konieczność czytania rzeczywistości wokół nas. Nasze rozmowy służą temu, żeby aktor mógł samodzielnie sprecyzować temat do grania, w końcu to on wychodzi na scenę i staje z publicznością twarzą w twarz.

B jak Braun

Marek Braun nauczył mnie myślenia przestrzenią sprowadzoną do ideogramu. Oprócz tego, że zajmuje się scenografią, jest architektem wnętrz. Być może dlatego właśnie ma cierpliwość do mojego poszukiwania „mechaniki przestrzeni”, do słuchania wywodów na temat „teorii wektorowej”, o której mam mgliste pojęcie. Pojęcie ideogramu najkrócej nazwał przy pomocy krzesła: cztery nogi, siedzisko i rysunek oparcia – szkic. Widz wypełni je kolorem i miękkością tkaniny, jeśli zechce je „tapicerować”. Pragnienie dotyku odkryje fakturę drewna. Braun nie ma potrzeby malowania na scenie obrazów. Buduje dla aktorów tor przeszkód, który będzie im służył do wydobywania rytmu postaci. Przestrzeń fizyczna sceny stanowi podstawę dla przestrzeni muzycznej. Jacek Wierchowski, który słyszy scenografię Brauna, jest znakomitym partnerem: muzyka staje się dopełnieniem widzenia przestrzeni, jej nieodłączną częścią. Ideałem byłoby osiągnąć to, co Wyspiański nazywa „patrzeniem poprzez obraz”, żeby widzowi dać do tego narzędzie. Marek Braun z właściwym sobie poczuciem humoru mówi: „żeby z brzytwy została sama ostrość”. Nie potrafię pewnie nazwać tego procesu, który zachodzi między nami podczas pracy, ale w teatrze istotą jest sens przedstawienia, a nie to, jak je przygotowujemy. Zdarza się nam grać tymi samymi znakami: w *Wiśniowym sadzie* Łopachin nosi płaszcz

Superiusza z *Pieszka* – nie z powodu oszczędności – przez potrzebę zdefiniowania nowych Superiuszy. *Wątroba*, *Męczennicy*, *Zemsta* (druga realizacja tego tytułu) – te trzy, bardzo podobnie zbudowane scenografie – odnoszą się do jednej w zasadzie przestrzeni duchowej – rozmawiają z określoną „architekturą ludzkich wnętrz”. To takie zabawy między nami.

I coś jeszcze jest ważne w naszej współpracy. Balans... „U was niet balansa” – taką uwagę często dawał jeden z dyrygentów w Filharmonii, w której Jacek Wierchowski gra na instrumentach perkusyjnych. Ta uwaga na co dzień weszła do naszego języka. Zarówno scenografia, muzyka, jak i kostiumy, światło muszą uzyskać balans. Posłużyć grze, w której bierze udział publiczność. Scena jest otwarta wobec publiczności, do której aktorzy bezpośrednio się odwołują. Aktorzy świetnie wyczuwają, jak ważny jest balans w zespole, że energia teatru przenosi się poprzez wiązania, które między nimi powstają w większym stopniu niż przez każdego z nich osobno.

D jak Dębica

Realizacja *Ślubu* pozwoliła mi na nowo przyjrzeć się urodzie miejsca mojego urodzenia, które jest zadziwiająco blisko miejsca akcji *Kłótni* Wyspiańskiego. Pasjonujący jest pejzaż wewnętrzny bohaterów tu właśnie usytuowanej sceny. Razem z Henrykiem w jego Małoszyczach pytam o fenomen tego miejsca. Równolegle z Andrzejem Lederem snuję swoje rozważania o „polskim imaginarium”, o własnym udziale w tym, co powiatowe, parafialne, co wspólne. Sięgnęłam ponownie do *Zemsty*: z Fredrą mieszkamy przez miedzę! Badanie naszego narodowego charakteru dotkliwie upewnia mnie, że nie jestem znikąd!

Czy mam swoje kremówki z Dębicy? „...słodkie aż mdli”. Miałam szczęśliwe dzieciństwo: rodziców, dziadków Augustynowiczów, troje młodszego rodzeństwa, lalki i misie. Nie byłam dzieckiem łatwym. Mama za karę recytowała mi *Ojca zadżumionych*, w nagrodę – bajki Brzechwy. Przy turkocie maszyny do szycia na okrągło śpiewała *Tamtego roku w Portofino...*, jakby zapętlila się płyta, przez całe moje dzieciństwo. Była tu, nie była tam. Chciała zostać baleriną. Ja postanowiłam, że nie będę tu, że pójdę tam...

D jak Dzieci

Wyspiański z właściwą sobie ironią określa teatr: „jak gdyby rzeczywistość”. Teatr nie jest „jak gdyby” i życie nie jest „jak gdyby”. Mój mąż, z zawodu chirurg, nauczył mnie oddzielać przestrzeń zawodową od przestrzeni rodzinnej. To trudne, ale okazało się możliwe. Mam troje dzieci. Nie spędzały dzieciństwa w teatrze, ale oglądały moje przedstawienia.



foto: Marta Ankersztajn

Niektóre może zbyt wcześnie w stosunku do ich emocjonalnego rozwoju. Teatr stał się pasją syna, córki wybrały inne obszary zainteresowań, w których spełniają swoje marzenia.

F jak Falkowski

Grzegorz ma rzadką zdolność łączenia i rozdzielania kapłaństwa od błazeństwa. Z jednego i z drugiego potrafi zakpić. Nie wstydzi się także swojej zwykłej ludzkiej duszy, dlatego – jest autentyczny, widz mu wierzy. Nie boi się formy ani nie potrzebuje jej się trzymać. Gra ironią, zdolność zachowania dystansu – tak do formy, jak i do siebie samego – nie sprawia mu problemu. Udział w rzeczywistości, która dzieje się na zewnątrz teatru, utrzymuje go w poczuciu wewnętrznej sprzeczności. W Szkole mówiliśmy, że aktor musi „być w dramacie”, że „bierze na siebie krzyż”, ale nie może pokazywać cierpienia z powodu dźwigania tego ciężaru. To szczególna kondycja warunkująca zdolność zagrania Henryka czy Konrada. Najintensywniej z Grzegorzem pracowaliśmy przy *Wyzwoleniu*. Myślę, że przede wszystkim to pozwoliło nam spotkać się ponownie przy *Ślubie*. Mamy dużo wspólnych lektur, które pozwalają nam porządkować rozmowę o rzeczywistości, w której uczestniczymy.

Utożsamiam się z każdą postacią przedstawienia, żeby „nie rozdać kart”, żeby mogły wygrywać swoje wartości. Henryk jest świadomą projekcją roli reżysera w teatrze. Moją projekcją – na wszelki wypadek – gdybym chciała się zradyzalizować.

G jak Golo

Profesor Goliński nie był nauczycielem-mentorem, przestrzegał nas swoją postawą przed pragnieniem bycia adorowanym przez aktorów, przed pokusą zaistnienia jako guru dla własnych wyznawców. On po

prostu był, patrzył, rozmawiał z nami – często używając dosadnych słów, które miały swoją wagę. Czytał nas doskonale i trafiał w każdy słaby punkt: kłamstwa, słabości, autokreacji. Żeby „nie zgrzeszyć grzechem zaniedbania”, obnażał prawdę o nas samych, ale nie niszczył. Czuliśmy, że chce zbudować każdego z nas, żebyśmy umieli innym powiedzieć prawdę o nich. Miał specyficzne poczucie humoru: ironizował, że „światopogląd zmienia dwa razy w tygodniu” i że „czasem trzeba się pod czymś podpisać”. W ten sposób przestrzegał przed głoszeniem ideologii w teatrze. Bardzo doceniał odwagę mówienia „w sprawie”. „Sprawa, sprawa rzecz ciekawa...”. Zupełnie jak dziś. Odwoływał się czasem do radzieckiej gazetki „Krokodil”, analizował okładkę, na której proletariusz przygnieciony butem imperialisty napawa się własnym bólem. Wbijał szpilę na okoliczność „umiłowania” naszego własnego męczeństwa. Z przykładów i anegdot można by złożyć książkę o Jerzym Golińskim. Myślę jednak, że tego by sobie nie życzył. Przypuszczam, że gdyby żył, moje wypowiedzi umiałby podsumować odpowiednią puentą. Czasem bardzo mi tego brakuje, skończył się wraz z jego odejściem czas brania. Podświadomie na każdej próbie podaję dalej to, czego mnie nauczył i czasem się pod czymś podpisuję.

I jak Inni mistrzowie

Mam wrażenie, że człowiek w dużej mierze składa się z energii zapośredniczonych od ludzi, których w życiu spotyka. Z językiem krakowskiej Szkoły Teatralnej spotkałam się po raz pierwszy na próbach *Listopada* Rzewuskiego w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Kończyłam uniwersytet, pisząc o pracy reżysera z aktorem pod opieką profesora Jana Michalika. Okazało się podczas egzaminów wstępnych



Ślub, reż. Anna Augustynowicz, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu / Teatr Współczesny w Szczecinie [2016]

do Szkoły, że mam kłopot z ustawieniem prostej sceny. Musiałam dla siebie zakwestionować swoją „wiedzę”. Kiedy znalazłam się wśród przyjętych, poprosiłam Jana Peszka o możliwość uczestniczenia w zajęciach z elementarnych zadań aktorskich. Byłam cywilem. Silne seminaria z praktykującymi reżyserami: Jerzym Golińskim, Krystianem Lupą, Mikołajem Grabowskim, Bogdanem Hussakowskim, Janem Maciejowskim, Jerzym Zegalskim, Kazimierzem Kutzem, pozwalały doświadczać różnych języków w obrębie zjawiska, które z perspektywy czasu mogę świadomie nazwać Szkołą. Jej zasada obowiązująca brzmiała: jedyną metodą jest brak metody. Każdy z nas otrzymywał otwartą perspektywę dla własnych poszukiwań. Tę samą zasadę zastosowałam, kiedy związałam się z Teatrem Współczesnym odpowiedzialnością za jego program artystyczny – teatr „bez motta”. W doborze reżyserów dla zespołu teatru kieruję się ćwiczeniem, które Krystian Lupa przeprowadził z nami w pierwszym semestrze: czytanie przestrzeni zapisanej przez kolegę. Pisaliśmy teksty, a Krystian, według własnego słyszenia każdego z nas, prosił o wymienienie się tymi tekstami: trzeba było wyprowadzić w rozmowie, a potem na scenie świat kolegi. Ćwiczenie Krystiana Lupy służyło zdolności odkrywania artysty w drugim człowieku. Na naszych miniaturowych próbach pisarskich pokazywał nam teatr, jaki nosimy w sobie, i to, jak obudzić swoją wyobraźnię, żeby się nie bać otchłani, która zamknięta jest w każdym, jak ją otworzyć i ujawnić na scenie. Uczył nas czytania siebie i siebie nawzajem, zanim zabierzemy się do odległych przestrzeni autorów, obciążonych tradycją wystawiania ich utworów. Jak ujrzeć przestrzeń drugiego człowieka i nadać jej język, który tej przestrzeni nie zniszczy. Jego afirmujący stosunek do wrażliwości i wyobraźni drugiego pozwolił mi w pracy tzw. dyrektora

artystycznego dopuszczać do głosu innych reżyserów, przestać myśleć, jak ja bym to zrobiła, lecz iść tropem cudzej myśli, wrażliwości, języka. Prowadząc rozmowy z reżyserami, staram się więc czytać ich świat i łączyć z energią aktorów w naszym zespole, staram się usłyszeć, czy relacja jest możliwa. Oczywiście popełniam błędy, za które płacę, nazwijmy to eufemistycznie, dyskomfortem własnym. Myślenie przestrzeni między ludźmi, które proponował Krystian Lupa, bardzo zaczęło mnie ciekawić podczas asystentury przy *Marzycielach* Musila, których reżyserował w Kameralnym. Harmonia powoływanych przez niego przestrzeni jest dla mnie czymś niedościgłym: można z niej czerpać, ale nie wolno naśladować. Mam na ten temat kilka doświadczeń sama z sobą i moimi młodszymi kolegami.

K jak Ksiądz Profesor

Józef Tischner w naszej Szkole stawiał pion. Z Piotrem Cieplakiem jego seminaria z filozofii dramatu nazywaliśmy katechezami. W 1985 roku przedstawiał nam porównanie systemu instytucji Kościoła katolickiego z systemem totalitarnym. Objaśniał, co dzieje się w planie ludzkiego dramatu, kiedy z religii czyni się ideologię, a z obowiązującego ustroju religię. Jakiś czas później dostałam od niego w prezencie *Nieszczęsny dar wolności* i *Spowiedź rewolucjonisty*. Była tam spisana treść jego wykładów. *Filozofia dramatu...* stanowi moim zdaniem ważny podręcznik w dziedzinie reżyserii, który powstał w naszej Szkole. Przyglądam się, jak porozchodziły się drogi jego uczniów. Jak każdy inaczej czyta swojego Tischnera. „Józeeeeek!” – rozlega się w Malarni wołanie w finale *Skoczni w Jerozolimie* Pawła Kamzy, kiedy aktorzy w butach narciarskich wychodzą do krzesanego po betonie. Józef Tischner, gdyby jeszcze raz się urodził,



foto: Piotr Nylkowski

chciałby być skoczkiem narciarskim. Jego mistrz w narciarstwie, Staszek Marusarz, którego na tytułowej skoczni spotyka jako „ciało chwalebne”, dodaje mu odwagi w lęku przed skokiem w ciemność. Swym wołaniem budzi, mówiąc po wypiańsku, do zmartwychwstania, na Sąd Ostateczny, który podobno rozpocznie się w Dolinie Jozafata, gdzie tymczasem oczekując na ten moment, leżą obok siebie spokojnie, ale na osobnych cmentarzach, żydzi, chrześcijanie i muzułmanie. Rzadko mam lzy w oczach podczas przedstawień – szczególnie w swoim teatrze, ale po tej scenie tak.

L jak Literatura

Utwór literacki traktuję jak zakodowany list, który autor pisze do mnie osobiście. Po jego przeczytaniu na ogół przeczuwam, po co pisze ten list, czego oczekuje ode mnie właśnie teraz. Kody zapisane w listach, i to, co mogę w nich przeczytać, stanowią dla mnie dość intymną przestrzeń spotkania. Intymności nie wolno zdradzać, ale trzeba do niej dopuszczać, kiedy istnieje wewnętrzna konieczność dzielenia się z innymi sprawą zakodowaną w tym liście. Sytuacja dopuszczenia do tajemnicy osób, które mogą mi pomóc w rozkodowaniu zapisu, czasem jest konieczna, ale i tak do końca nie jest możliwe podzielenie się tym, co pozostaje w człowieku na skutek działania przeczytanego tekstu. W dramacie, literaturze pisanej dla sceny tkwi niezwykle potencjał kodów, które znajdują swoje rozwiązania w zależności od czasu, w jakim je czytamy. Moją możliwością czytania utworu dramatycznego jest słyszenie rytmu, brzmienia osób zapisanych w dramacie. Tekst traktuję jak abstrakcyjną partyturę muzyczną, chociaż sam w sobie odnosi się przecież do semantyki. Szukam narzędzi, żeby tekst podać dalej. Żeby

w wyobraźni widza wywołać jedynie jemu – widzowi właściwy sens tego tekstu, żeby sam odkrył tajemnicę listu i zechciał pomyśleć, dlaczego dzieli się nim, w tym właśnie czasie.

Reżyseria zaczyna się dla mnie z chwilą czytania tekstu. Muszę poniechać tego tekstu, który pisze się w mojej głowie, odwrócić zasadę Ingardena. Nie miewam wizji. Na etapie pracy nad utworem zwykle pojawia się we mnie intuicja czy przeczucie gry zakodowanej przez autora w przestrzeni wewnątrz-tekstowej. Jestem słuchowcem, więc słyszę instrumenty, których potrzebuję. W swoim zespole nie mam kłopotów ze słyszeniem obsady. Często, przygotowując się do pracy z nowym zespołem, wchodzą mi brzmienia aktorów, z którymi już pracowałam. Dlatego proszę o pomoc w zrobieniu obsady kogoś, do kogo mam zaufanie, kto wie, jakiego instrumentu potrzebuję, a zna dobrze zespół, z którym mam podjąć pracę. Tworzenie obsady to trudne zagadnienie. Często przez nieuwagę można wyrządzić krzywdę. Zdolność balansu zespołu, czyli zdolność słyszenia siebie nawzajem, jest dla mnie najważniejsza.

Wprowadzamy tekst w ruch, w dynamikę bycia aktora z tekstem, którym powinien komunikować się z partnerem tak, jakby to był jego własny język. W czasie procesu analizy i badania rytmu zaczyna otwierać się „mechanika” dramatu. Przestrzeń gry przestaje być intuicją. Można zacząć pisać tekst na scenie. Są sztuki, które otwierają się wcześniej, inne bliżej końca pracy. Zespół, z którym pracuję najczęściej: Marek Braun, Wanda Kowalska, Jacek Wierchowski, Krzysztof Sendke, cały czas pracuje równocześnie ze mną i z aktorami, nawet jeśli nie uczestniczy we wszystkich próbach. Na koniec eliminujemy rzeczy zbędne, nieraz pojawiają się zupełnie nowe potrzeby. W zespole, z którym pracuję, nie

ma sporu o racje poszczególnych twórców. Jedyną racją jest racja sceny. Sens tego, co się w jej przestrzeni pojawia.

M jak Młodzi, zdolniejsi

Nie miałam poczucia, że byłam w tej grupie. Wyszłam ze Szkoły z przekonaniem, że w teatrze reżyser za wszystko sam ponosi odpowiedzialność, że – jak mówił profesor Goliński – nie ma „druh za druha lekko wskocz”, że pracujemy „na własny szczer”. Z Piotrem Cieplakiem przeszliśmy przez Szkołę, którą Piotr sam określa przestrzenią „prycza w pryczę”. Myślę, że nazywa istotę tego, co nas łączy. Ludzie, którzy tworzyli Szkołę w tym czasie (1985–1989), traktowali nas z pełną powagą, stworzyli kapitalną bazę intelektualną, warsztatową, pokazywali, czym jest wolność artysty, i często nie było to przyjemne. Odkrywali autentyczność, która jest możliwa w każdym z nas. Nikt nam niczego nie obiecywał. Golo zwykł mówić: reżyserii można uczyć, ale nie można nauczyć. Po skończeniu Szkoły każdy poszedł szukać swojej drogi. Myślę, że z perspektywy czasu mogę odkryć więcej tego, co nas łączy, ale z szacunku dla tego, co nas połączyło, nie chcę tego nazywać. W naszej Szkole nazywaliśmy to „uprawianiem zbowidu”.

A jak patrzę dzisiaj na młodą reżyserię? Ciekawość młodych ludzi, ich rozumienia świata, myślenia o teatrze, to pierwszy impuls do zaproszenia, do udostępnienia warsztatu pracy w Teatrze Współczesnym. Myślę, że cały czas wśród aktorów jest potrzeba pozyskiwania energii, poszukiwania nowych narzędzi dla teatru. Nawet jak zespół czuje się rozczerowany spotkaniem z młodymi twórcami, tłumaczę, że każdy w swoim czasie ma potrzebę własnego czytania Szekspira, nawet jak jest to Szekspir przepisywany. Aktorzy w naszym teatrze są bardzo otwarci i świetnie wchodzi w propozycje, czasem – wydawałoby się – niemożliwe do realizacji. Wyczuwają jednak bardzo prędko, czy mają do czynienia z wrażliwością i odkrywaniem świata, czy ze zwykłą hucpą, ale to wycucie tak naprawdę nie ma związku z wiekiem metrykalnym reżysera. Młodość ma tylko większy potencjał uwodzenia. Ponieważ pracujemy w teatrze repertuarowym, jest potrzeba zabezpieczenia takiego treningu aktora, żeby oprócz nowego języka, często pisanego dla tegoż właśnie aktora, dostosowanego do jego instrumentu, dawać mu trening pozwalający poruszać się swobodnie w klasycznym materiale literackim. Do tego młodzi reżyserzy garną się jakby mniej. Są w moim odczuciu lepiej przygotowani teoretycznie niż nasze pokolenie, mają większą niż my w ich wieku świadomość medium, przy pomocy którego postanowili się publicznie wyrażać, ale czasem myślę, że często sięgają po nowe technologie, ponieważ wtedy łatwiej i szybciej osiągają efekt. Zdarza się jednak, że nie wychodzą poza technologię. Ile głów, tyle teatrów. Piotr Ratajczak, autor projektu „Inwazja barbarzyńców” w naszym teatrze (w projekcie wzięło udział wielu uznanych dziś, czynnie pracujących reżyserów), użył celnego określenia dotyczącego zużywania się formy czy estetyki modnej i obowiązującej: „teatr z meblami albo bez mebli”. Ostatni projekt „Pikseloza”, zwrócony w kierunku „przebudźcowania” rzeczywistości, przyniósł jeszcze inne doświadczenia: chwilę trzeba poczekać, kto z najmłodszych artystów wejdzie mocno w teatr, podejmie nowe tematy i znajdzie dla nich sobie tylko właściwy język. Dziś możemy żartować z „teatru z mediami albo bez mediów”. Ale ani meble, ani media nie stanowią o tym, czy stanie się sztuka.

N jak Nagroda im. Konrada Swinarskiego

Czy ma dla mnie znaczenie fakt, że jestem pierwszą kobietą reżyserem, która otrzymała tę nagrodę? W moim teatralnym biurze zawiesiłam

kopię obrazu Maxa Ernsta *Madonna dająca klapsa dzieciątku* – w sprawie nimbu własnej kobiecości, potencjalnej aureoli i żeby „nie pochyłać się nad dzieciątkiem”. Reżyseria jest czymś niezależnym od płci, podobnie jak potencjał aktora: to ludzka kondycja. Imponuje mi poczucie humoru na temat płci Doris Lessing w opowieści *Szczelina*. Krytycy „życzliwie” określili tę książkę przyczynkiem do brakującego ogniwa. Podobnie jak u Lessing myślenie odnajduję w ostatnim filmie Sofii Coppoli *Na pokuszenie*, z którego chciałam wyjść po godzinie, ale dobrze, że nie wyszłam. Lessing i Coppola odwołują się w swoich obrazach do potężnej siły ludzkiej seksualności, która wywołuje wojny albo przynosi pokój. Daje życie, ale także zadaje śmierć.

Być może wkrótce nastąpi odwrotność epoki elżbietańskiej i teatr będą tworzyły kobiety? Tak, teatr chyba pojawia się w miejscu brakującego ogniwa!

À propos patrona nagrody. Na żywo w Starym Teatrze oglądałam *Dziady*, uczestniczyłam w próbie telewizyjnej rejestracji *Wyzwolenia*. *Dziady* były dla mnie jakimś osobistym dotknięciem. Biorę poprawkę, że na bilet czekałam trzy miesiące i że miałam wtedy piętnaście lat. Potem wielokrotnie przeglądałam zapis spektaklu – do dziś robi na mnie wrażenie. Podziwiam niezwykle gest Swinarskiego wobec literackiego tekstu. Taniec Wiktora Sadeckiego z pierzyną pozwolił mi w pracy nad *Weselem* odkryć sens piór, które w naszym przedstawieniu sypały się z poduszki Isi, oraz istotę śnienia przez lata, z pokolenia na pokolenie, tych samych snów. Do zapisu *Wyzwolenia* sięgnęłam, przygotowując się do pracy nad dramatem. Dotarło do mnie, jak w czasie, w którym Swinarski tworzył, trzeba było zmagać się z ideologią obowiązującą w systemie, w którym żył. W roku 2003 powstał we mnie dość surowy osąd interpretacji Swinarskiego. Dziś myślę, że odpowiedź ideologią na ideologię grozi uwolnieniem szaleństwa. Gdyby przyjrzeć się na nowo czytaniu *Wyzwolenia* przez Swinarskiego, otworzyłyby się jeszcze inne przestrzenie dramatu, przybliżające interpretację Swinarskiego do naszej współczesności w sposób, o którym w 2003 roku nawet nam się nie śniło. Wyspiański bywa niebezpieczny.

P jak Publiczność

Widza trzeba traktować jak siebie samego. Nie mogę przyjaźnić się ze wszystkimi, bo wtedy nie przyjaźniłabym się z nikim. Z kimś się spotykamy, z kimś mijamy. Najważniejsze są dla mnie trudne przyjaźnie: wtedy człowiek dowiaduje się o sobie najwięcej – podobnie jest z przedstawieniami. Nie wiem przecież, kto wejdzie w relację ze sceną, czy będzie to miłość od pierwszego wejrzenia, czy właściwie trud spotkania. Dobrze myślę o publiczności w swoim teatrze. Dzięki niej mogłam z zespołem Teatru Współczesnego przez ćwierć wieku przejść drogę, której nie pokonałabym, szukając warsztatu pracy w innych teatrach. Nie pracuję dla wspólnoty. Teatr staje się we wrażliwości każdego z widzów indywidualnie. Podejmuję rozmowę z każdym z widzów osobno. Kiedy słyszę podczas przedstawienia reakcję w kilku miejscach na widowni, rozumiem, że parę osób wchodzi w energię sceny. Kiedy w tym samym czasie reagują wszyscy, ujawnia się wspólnota. W takich razach czasami zdarza się sztuka.

S jak Styl

Czy przejmuję się uwagami na temat stylu moich inscenizacji, ich ascezy, czerni etc.? Bardzo poważnie traktuję te uwagi. Dała mi do myślenia szczególnie jedna, że w teatrze Augustynowicz aktorzy stoją pod ścianą i grają samą świadomość. To, co najbardziej ciekawi mnie

w teatrze, to aktor jako byt intencjonalny. Dramat staje się między bytami intencjonalnymi – między ludźmi, których potrzebuję wyjąć z obrazu świata, żeby im się dokładnie przyjrzeć. Mam jakiś rodzaj nadwrażliwości od nadmiaru bodźców, którymi zaśmiecana jest rzeczywistość. Badam z aktorami rytm, w którym staje się postać. Obraz jest konsekwencją rytmu. I tak zawsze jest jakiś obraz. Ciekawią mnie wiązania między ludźmi, którym wystarczy jakiś drobiazg, przedmiot, schodek, żeby związać się z fizycznością sceny, czasem trochę światła, niewielki ruch. Człowiek w przezroczystej niemal przestrzeni jest dostępny dla mnie – widza, ponieważ nie przeszkadza mu nadmiar impulsów płynących z pełnego obrazu. Podobnie traktuję kostium, który powinien być dla aktora. Aktor używa siebie postaci poprzez własne wnętrze: poprzez to, jak jest gotów przymierzyć cudzą duszę, obcą energię uznać za własną, żeby grać i jednocześnie być „przytomnym grze”. Ciekawi mnie jego wdzięk, który jest przejawem duszy. „Wygląd zewnętrzny” zawsze można dorobić, wdzięk – przejaw ludzkiej duszy – jest albo nie. Czasem jednak wystarczy jakiś drobiazg dołożony do roboczego ubioru, w którym aktor przychodzi na próby. Staram się jak najmniej przeszkadzać aktorowi ingerencją kostiumu, pomysłami inscenizacyjnych rozwiązań. Teatr w istocie staje się w wyobraźni widza, któremu wystarczy czasem impuls do jej pobudzenia. To jest obszar dla jego współtwórczości.

Profesor Goliński zwykł mówić: jak masz swój styl, idź na emeryturę. Często się zastanawiam, czy już nie czas.

Ale ciągle obiecuję sobie zrobić Moliера w stylowym kostiumie, malowanych dekoracjach, w świetle świec. Naprawdę.

Sz jak Szczecin

Nie wybierałam tego miejsca, to ono mnie wybrało. Ludzie tworzą miejsca, zostałam z nimi. Szczecin jest świetny dla teatru: otwarci ludzie z różnych stron kraju, urodzili dzieci, jedne zostają, inne wyjeżdżają. Szczecin jest rozległy, zbudowany na planie gwiazdy, wieje wiatr, przewietrza! Dynamika miasta pozwala znaleźć anonimowość: nie ma centrum, ale wiele rozproszonych kameralnych przestrzeni. To wszystko powoduje, że łatwiej niż w metropoliach uzyskać skupienie, koncentrację, która pozwala oddać się pracy. Nie szukałam najlepszego miejsca do życia, ono mi się przydarzyło i nie potrafię ocenić, czy jest najlepsze, ale to prawda, że jego położenie ma jedną zaletę: z boku lepiej widać. Wierzę, że teatr w tym miejscu ma ogromny potencjał. Może się stać poważnym ośrodkiem twórczym właśnie z racji bycia na uboczu, co gwarantuje dystans widzenia, pewną intymność, kameralność. Gdy uda się wreszcie zbudować nowy budynek Teatru Współczesnego, będzie więcej miejsca dla różnorodności poszukiwań artystycznych, do badania kondycji dramatycznej człowieka, tropów współczesnego dramatu, ale również dla warsztatów służących indywidualnemu rozwojowi aktora i treningowi zespołowemu. Wiele osób ciekawi nasz teatr, wiele zespołów chce współpracować. Takie miejsce jest potrzebne. Mnie udało się uruchomić Malarnię, która odpowiadała na nasze potrzeby, zbudowała swoją publiczność. Ciągłe jest przestrzenią roboczą. Teraz jesteśmy w „stadium przetrwalnikowym”. Wierzę jednak, że wszystko pójdzie w dobrą stronę, mamy takie obietnice, i że powstanie potrzebne miejsce dla aktorów, którzy nie wybiorą metropolii, będą chcieli tutaj pracować. Oglądam festiwale szkół teatralnych, potem odbieram telefony od absolwentów, których nie mogę przyjąć. Tyle dobra się marnuje, a przecież z nimi mogłyby dorastać kolejne pokolenia szczecińskiej publiczności.

Ruch jest konieczny w teatrze. Ja wyjeżdżam ze Szczecina pracować w innych teatrach, bo potrzebuję nowej energii. Jestem zmuszona, stając przed nowymi aktorami, do precyzowania sposobu komunikacji. Uczę się nowych ludzi, dowiaduję się o sobie, łapię perspektywę. Bardzo ważne są także koprodukcje. Aktorzy dzielą się doświadczeniami, konfrontują z inną publicznością, sporo z nimi jeżdżę, rozmawiamy, potrzebują tego co ja. Dobrze mieć dom, ale nie wolno się w nim zasiedzieć, żeby nie zamienił się w przestrzeń kryjówki.

Ś jak Ślub

Jeśli skorzystać z porównania lustra, to *Ślub* przenosi nas na jego drugą stronę. Ale to nie kraina czarów. To nasza rzeczywistość, rodziwy pejzaż wewnętrzny, nasze polskie imaginarium – ujrzenie siebie samych od zewnątrz. Nie zgadzam się z tą rzeczywistością, *Ślub* powstał z niezgody na nią. W trzecim chyba tomie *Dzienników* Gombrowicz pisze: „Narody świata: czy wciąż wam się zdaje, że Hitler był li tylko Niemcem?”. Niepokojąco pobrząkuje paradygmat romantyczny w naszym społeczeństwie. *Ślub* jest traktatem filozoficznym na ten temat, nazwany tragedią świadomości. Od jakiegoś czasu mam poczucie, że robię jedno i to samo przedstawienie. Żeby odpowiedzieć na pytanie, skąd to poczucie – musiałabym dokonać autokomentarza przedstawień, które robiłam. Nie podejmę się tego zadania, ponieważ – odwołując się do słów profesora Golińskiego – „reżyser świadczy dziełem”. Widać w każdym przedstawieniu tyle, ile moja „kondycja” jest w stanie powołać na scenie w czasie, w którym praca konfrontuje się z publicznością. Kiedyś mój młodszy kolega zaproponował mi, żebym „związała sobie jedną rękę” i spróbowała reżyserować inaczej, niż to robię. Zastanowiłam się nad tym, co powiedział i pomyślałam, że nawet bez ręki, w danej chwili człowiek może zrobić to, co może, na co pozwoli mu jego potencjał. Prościej: co Hania chciała, a co Hani wyszło.

Nie planowałam specjalnie realizacji *Ślubu*, powstała w tzw. międzyczasie i trafiła w czas. Zaczynamy widzieć – znowu wchodzimy w ojcowe buty: jedni na zachód, drudzy na wschód. Mam nadzieję, że nie spełni się przepowiednia Superiusza: „Przyjdzie dzień, chłopcze, że urządzisz sobie własną wojenkę”. Świadomość może otworzyć perspektywę, a od psychoanalizy też podobno można się uzależnić.

W jak Współczesny

Szukając przekładu dla nazwania charakteru naszego teatru, wybraliśmy „Contemporary” – nie „Modern”. W tej nazwie zawiera się też obrona przed programową deklaracją: pozwala teatrowi być, jaki chce być. Daje wolność i czas na refleksję: o czym jest współczesność?

Nie myślałam nigdy, że tak długo zostanę w Teatrze Współczesnym. Nie mam też natury dyrektorki. Każdy, kto wchodzi w tę przestrzeń, staje się częścią naszego teatru, on do mnie nie należy, to ja należę do teatru. Może mam psi instynkt, że wiążą mnie ludzie, nie miejsca. Nawet jak nas ograniczają „siły i środki naszej sceny”, to ciągle mam nadzieję, że ktoś to wszystko poprowadzi dalej, mocniej, głębiej.

Z jak Zamiary

„Chce mi się czegoś, czego być nie może” – żeby pozwolić sobie na kaprys książeczki Cayambe. Tymczasem przygotowuję się do pracy nad utworem Artura Pałygi *Rewizor. Będzie wojna!* ze studentami dyplomowego roku Akademii Teatralnej w Warszawie. ■