FOT. JACEK KULM

Rozmowa z Izabellą Cywińską

DOLE I NIEDOLE – CZYLI DYREKTOROWANIE NON STOP

BARBARA KAZIMIERCZYK: Prowadzi Pani, jako dyrektor i kierownik artystyczny, Teatr Nowy w Poznaniu od dobrych kilku lat. Przedtem była głośna kadencja kaliska, kiedy o małym, powiatowym w końcu mieście zaczęło być nagle w Polsce głośno z powodu jego teatru. Pozwoli Pani, że zacznę stereotypowo: to już w sumie lat?...

IZABELLA CYWIŃSKA: Bez mała dziewięć. Aż mnie samej wierzyć się w to nie chce: kiedy to było, zdawałoby się ledwie wczoraj, a tu już w tej 20-osobowej grupie, która w 1970 przychodziła wraz ze mną i Maćkiem Prusem do Kalisza, dorobiliśmy się trzynaściorga „teatralnych" dzieci. Wliczając w to „odejścia" aktorskie naturalnie, jakich w ciągu ostatnich lat miałam dwa. Nie mówię o tych odejściach, po których nastąpiły powroty. — To prawda nie do wiary, ale trzon zespołu pozostał nie zmieniony do dziś. Tyle, że z biegiem życia po prostu... no, jak by to powiedzieć — zestarzeliśmy się? A może po prostu ustabilizowaliśmy?..

— Niedawno w jednej z dyskusji toczących się wokół spraw naszego teatru, krytycy biorący w niej udział szukali przyczyn dającego się zauważyć ostatnio postępującego procesu „obniżenia lotów" polskich scen. Mówiono wiele gorzkich słów — m.in. pod adresem kierownictw teatrów — o tym, że dyrektorzy pobędą w danym ośrodku rok-dwa, a potem, błysnąwszy jednym sezonem zrobionym „pod" któryś z festiwali, mkną dalej z reguły, „wyżej". — Co na to osoba zainteresowana i, wprawdzie pośrednio, także zaatakowana? Czy placówkę o jako tako określonym profilu, o własnym obliczu artystycznym, da się zrobić w jeden — dwa sezony?

— Uściślijmy na początek pewną rzecz. Otóż ja myślę, że w ciągu tych lat prowadziłam nie dwie, tylko jedną placówkę. I że do dzisiaj prowadzę dalej ten sam teatr. Po prostu zmieniliśmy w jakimś momencie siedzibę, co było naturalną konsekwencją „dojrzewania", „wyrastania" zespołu z warunków, w jakich powstał. Przejście do Poznania okazało się — w tym znaczeniu — miernikiem naszej pracy.

Otóż w owym awansie na pewno miał pewien udział tzw. zbieg okoliczności. Mówię o naszych dalszych poznańskich dziejach, kontynuacji początku. Tak się złożyło, że przyjęto nas w tym mieście znakomicie i tamten pierwszy sezon (czy w ogóle: pierwsze sezony), gdy zaczęliśmy przyjeżdżać np. na Warszawskie Spotkania Teatralne (na gościnnych występach bywaliśmy tu jeszcze za czasów kaliskich), to było chyba nasze apogeum. Program założony w momencie powstania zespołu zaczął nam się sprawdzać aż w 80 procentach. Dziś sprawdza się — powiedzmy... w 50 procentach. Tak, sprawa — może — owego „zestarzenia się", nieuchronnej stabilizacji powiedziałabym: biologicznej.

Wróćmy jeszcze na chwilę do poznańskich początków. Był sens pracować w nowym, wielkomiejskim środowisku, w centrum posiadającym własną telewizję. Funkcjonowanie w zmienionych warunkach otaczających teatr stało się nowym, odmiennym jakościowo zadaniem, w porównaniu do okresu kaliskiego. Chodzi mi o funkcjonowanie na prawach jednego tylko z „konstrukcyjnych" niejako elementów, które współtworzą dzisiaj ogólny pejzaż cywilizacyjny miasta typu Poznania. Weszliśmy, krótko mówiąc, w system kultury masowej typu nowoczesnego, który to system — podoba się to komu czy nie — jest naszą dzisiejszą rzeczywistością. Z owej rzeczywistości musi zdawać sobie sprawę również i teatr, zajmujący w niej miejsca jakże różne od tego, jakie zajmował choćby 15 lat temu...

— Mówi Pani ciągle: my!

— To naturalne i konsekwentne wobec naszych początków. Bo mówię przecież o zespole, który „skrzyknął" się w późnych latach sześćdziesiątych na zasadzie „szaleńczej". A mianowicie — głębokiej wiary w to, że jeżeli teatr jest sztuką zespołową, jeżeli go współtworzą w tym samym stopniu reżyser i aktor, co scenograf i kompozytor, to właśnie my — tych kilkoro czy kilkanaścioro stosunkowo świeżych ludzi po szkole — pokażemy, że taki właśnie teatr można zrobić również i u nas, w Polsce.

„Rodzicielską" parą Kalisza byliśmy Maciek Prus i ja. I oczywiście młodzi przeważnie aktorzy, wkrótce po dyplomie. Ją, cóż, miałam za sobą ledwie cztery lata reżyserowania po różnych teatrach, znałam trochę ludzi, zwłaszcza rówieśników i młodszych. Był to, jak pani pamięta, jeszcze okres absolutnej dominacji reżysera — czas, gdy modne było powiedzenie, że teatr współczesny jest dziełem czy to wybitnych reżyserów, czy nie mniej utalentowanych scenografów, usiłujących na własny sposób łatać aktorskie lub interpretacyjne dziury w spektaklu. Pomyślałam sobie, że może warto zostać dyrektorem teatru, którego zespół — od pierszego solisty (jeszcze ich zresztą wtedy nie mieliśmy) po członków obsługi technicznej i panią suflerkę — czegoś by od tego, co ma robić chciał. Może trochę na przekór panującej wówczas w kraju atmosferze?...

— W jaki sposób zespołowy styl pracy teatru, od dawna już nie kaliskiego, odbija się na codzienności placówki prowadzonej przez dyrektor Cywińską w utelewizyjnionym, „Dwuteatralnym" Poznaniu (nie licząc, naturalnie, teatrów muzycznych)? Na ile, powiedzmy, pomaga Pani w tej pracy już zatwierdzony status dyrektora, o którym tyle się mówiło podczas ostatniego Zjazdu SPATIF — ZASP?

— Odpowiem pani, że gdybym po tych dziewięciu latach, tu, w tym zespole (a mówić o innym byłoby tyleż nierzetelne, co nielogiczne), miała polegać na statusach, znaczyłoby to, że wszystkie — no, większość moich trudów poszła na marne. Że rozumienie — moje i zespołu — zadań, jakie ma spełniać ta dziedzina sztuki, przestało w ogóle współbrzmieć. A skoro tak, to dalsze działanie razem nie ma większego sensu.

Weźmy na przykład sprawę umów — to u nas kwestia w znacznej mierze dżentelmeńska. Nie zatrzymam w zespole nikogo, komu nie odpowiada jego atmosfera, styl pracy. Zresztą nawet bym takiego kogoś zatrzymywać nie chciała. Jeżeli dotąd istniejemy w tym samym, mniej więcej składzie; jeżeli teatr może się poszczycić tym, iż „wychowuje" sobie reżyserów (Nyczak, przedtem Prus) wiążących się z nami na jakiś czas, potem odchodzących dalej, „wyżej" — co jest normalnym prawem sztuki i prawem psychologii tego zawodu — jeżeli wreszcie wychowujemy sobie aktorów, w jakimś stopniu scenografów, to właśnie jest efekt tej podstawowej wspólnoty myślenia na określone, może nie tylko ściśle „artystyczne", tematy.

Chodzi, po pierwsze, o wspólne rozumienie celu, jakim jest za każdym razem konkretny spektakl; w tej optymalnej formie, na jaką nas stać. Ale też chodzi o myślenie na temat teatru w ogóle, a poprzez medium teatru — o świecie takim jakim jest on dziś. Z takiego rozumienia dużych spraw wynikają praktyczne konsekwencje, też wcale nie najmniejsze. Wynikają nie tylko dla kierownictwa, dla tych, co w teatrze „myślą" (myśląc poprzez teatr o świecie). Również dla tych, którzy go „robią" — w bardzo podobnym celu, na własny sposób, wynikający ze środków, jakimi dysponują. Cel jest, powiedziałabym, identyczny.

— Czy można prosić o konkrety?

— W każdym teatrze obowiązuje swego rodzaju „regulamin wewnętrzny", który w zasadzie powinien być zgodny z prawem pracy. Otóż jesteśmy zdania, że ta zgodność w warunkach instytucji artystycznej, jaką teatr powinien starać się być, okazuje się czasem fikcją. Bo co to znaczy, proszę mi powiedzieć, że dyrektor ma prawo strącić aktorowi pół dniówki za — dajmy na to — przyjście do teatru po większej wódce i za grę w stanie, w jakim nie powinna go oglądać publiczność; i w jakim nie powinni z nim mieć na scenie do czynienia koledzy?.. Przecież to jest przede wszystkim ogromna odpowiedzialność moralna. To przestępstwo natury etycznej!... I jeśli aktor sam z siebie tych rzeczy nie rozumie, to o czym my w ogóle mówimy?.. Natomiast jeśli tego rodzaju „regulamin wewnętrzny teatru" jest wspólnym dziełem całego zespołu, a nie tego cerbera-biurokraty, który został postawiony nad ludźmi z mandatu miarodajnych czynników, to wówczas presja — moralna właśnie — jego współautorów jest taka, że biedny delikwent, któremu przytrafi się nieszczęście (wszyscy jesteśmy ludźmi), oddaje, bywa, pół miesięcznej gaży za karę. Jest to kara — będąca zresztą w świetle ustawodawstwa pracy pospolitym przestępstwem — którą słabowolny artysta wyznacza sobie sam. Czy raczej, jaką wyznacza mu jego — znowu nie tylko artystyczne chyba — sumienie. Po prostu nie wypada mu zrobić inaczej. I to jest ów wymierny w symbolicznym konkrecie, choć na pozór drobny dowód czucia się współodpowiedzialnym za całość spraw. To jest to, co

mnie jako dyrektora zwalnia od stania nad ludźmi z biczem w ręku.

— Wróćmy jednak do teatru, który Pani prowadzi non stop przez dziesięć lat.

— No właśnie. Co robić, gdy w określonym mieście zaczyna być aż zbyt wygodnie zespołowi takiemu jak nasz? To był ów refren, który mnie prześladował w minionym sezonie, sezonie trudnym, nie najlepszym. W teatrze trzeba mieć zawsze jakiś spór do pokonania, czuć przeciwnika przed sobą, vis-à-vis, móc się potykać z nim oko w oko.

Sprawa podobna jest w gruncie rzeczy do tej, o jaką pytała pani wcześniej. (Chodziło o to, jak sobie wyobrażam problem kierownika literackiego w teatrze w ogóle). Ideałem jest mieć w owym rzeczniku dramaturgii intelektualnego partnera. Partnera do dyskusji, czyli oponenta — kogoś, z kim można by się pokłócić, no — pospierać o interpretację np. konkretnej sztuki. Z tego rodzaju „kłótni" zawsze się rodzi w teatrze coś wartościowego. Kierownik artystyczny zyskuje jeszcze jedną z niewielu przecież szans zapomnienia o własnej, „wpisanej" w zawód samotności.

— To, co mówię, nie przekreśla bynajmniej jednoczesnego tkwienia w zespole, możliwości zrobienia czegokolwiek jedynie poprzez zespół... Tymczasem typy kierowników literackich, jakie spotyka dziś kierownik artystyczny teatru na swojej drodze — skazanej na kompromisy codzienności — można podzielić z grubsza na dwa: pierwszy to latający wysoko intelektualista, kleryk-teoretyk co się zowie, nie uznający innych potrzeb widowni niż satysfakcje sublimowane, w stylu awangardowe, słowem — nic poniżej Becketta. Typ drugi jest pracowitym polonistą, często z tytułem doktora, widzącym niekiedy znakomicie teatr w jego uwarunkowaniach społecznych, funkcyjno-praktycznych i wszelkich innych, posiadającym przy tym ogromną kulturę, ale... no właśnie. Chodzi o brak owego muru, o jaki musiałby czasem tryknąć głową dyrektor — kierownik artystyczny, z pożytkiem dla teatru i jego widza. Tym cennym murem okazałby się pogląd na daną sprawę jego literackiego pomocnika, pogląd cokolwiek inny od tego, jaki reprezentuje on sam.

— Kierownicy literaccy skarżą się, że w praktyce dzieje się często wręcz odwrotnie — że dyrektorzy nie biorą ich opinii w ogóle pod uwagę... To jednak tylko dygresja. Wracajmy do głównego wątku: do owych wspomnianych przez panią nowych zadań, będących w jakimś momencie dla zespołu koniecznością, ażeby teatr nie stał w miejscu.

— Owszem, mieliśmy kilka propozycji przejścia gdzie indziej. W tym jedną, ze względu na miasto, dość zaszczytną. To potem nie do końca się skleiło, i może dobrze. Pomyślałam: w porządku, zaczniemy z innej beczki. Tak, oczywiście, studio aktorskie przy teatrze, tylko jakie — maksymalnie „autorskie" naturalnie, to byłoby optimum. Z pieczątką firmową: Teatr Nowy. Byłaby to impreza — jak sobie rzecz luźno wyobrażamy, przed zapadnięciem ostatecznych, wiążących rozstrzygnięć — raczej szczupła w sensie „przepustowości": najwyżej dziesięć szkolonych osób. Wychowująca przyszłego aktora według naszego pojmowania teatru i wynikających stąd przemyśleń.

Nasza „metoda" wynikałaby także z refleksji nad możliwymi źródłami tych niedostatków zawodowych z jakimi przychodzi do pracy w teatrze młody człowiek kształcony w Szkole. To z jednej strony. Z drugiej zaś — wynikałaby także z potwierdzanego przez praktykę poglądu na „organiczne" wady studiów przyteatralnych aktualnie istniejących. Studiów, gdzie — z korzyścią dla zajęć praktycznych w teatrze (czego Szkoła dać w takim stopniu nie może) — zaniedbuje się, jak wiadomo, sferę ogólnego wykształcenia humanistycznego przyszłych adeptów sceny. Oczywiście, nie bylibyśmy w żadnym razie uczelnią wyższą. Staralibyśmy się jednak w miarę naszych możliwości położyć nacisk właśnie na humanistykę, rozumianą jako wyrabianie wrażliwości — estetycznej, moralnej i ogólnej — nie zaś jako umiejętność zapamiętywania dat. Nie konkretów — będących ciągle w stadium projektowania — nie zdradzę.

Wpływ tak pomyślnego studia na renesans energii członków zespołu wynikałby chyba z samej natury inicjatywy. Jeżeli chce się być wzorem dla młodszych — a niektórzy koledzy wykładaliby przecież w takim studio, inni by byli asystentami — trzeba po prostu zmobilizować maksimum własnych sił. To by było z pewnością nowe, nie znane nam dotąd zadanie. Ten mur, który warto zaatakować, właśnie w tej chwili.

— Czy studio kształciłoby aktorów wyłącznie na nasze potrzeby? Nie. Ale przecież nasz własny stempel, odciśnięty na tych ludziach, gdzieś tam by przecież trwał. Jeżeli tak „naznaczeni" poszliby dalej w Polskę, w kraj, to czy nie o to trochę dzisiaj chodzi?...

— Z pewnością, w ogólnej sytuacji — nie tylko teatru może — tak. Dziękuję Pani za rozmowę. ■

Rozmawiała: BARBARA KAZIMIERCZYK

INSCENIZACJA „ŁAŹNI" MAJAKOWSKIEGO W POZNANIU, REŻ. L. CYWIŃSKIEJ
FOT. JACEK KULM

Nr. 26