665

Bogusława Latawiec

Cywil za kulisami

Po trzech premierach „Teatru Nowego" odnalazłam w sobie chęć wielką, a nie do opanowania, aby ten teatr i ludzi, którzy go robią, obejrzeć z bliska. Widocznie stało się coś, co nie zdarzało mi się od lat (w Poznaniu) — scena na powrót okazała się tym, czym być powinna — przestrzenią magiczną; na której już nie tylko aktorów oglądamy z ich grą i kostiumami...

miesięcznik społeczno-kulturalny

Przekroczyłam próg nowego gmachu po raz pierwszy nie od strony kas i szatni (próg pilnie strzeżony: — Halo, a pani do kogo? — to z oszklonej budki). Miałam tremę, marzły od niej dłonie, w głowie czułam mętlik (dobrze, że poprzedniego dnia przygotowałam sobie pytania do wywiadu z Cywińską).

Zaraz zresztą rozpoczęło się błądzenie. W każdym nowym budynku muszę zbłądzić. Z podziemi wtargnęłam nagle do garderób: duże pokoje z lustrami, słońce; w wyobraźni widziałam ciemny korytarz z klitkami na parę metrów. Nie mogłam się oprzeć, weszłam do środka (drzwi otwarte). Dziecinny lęk, coś zginie i będzie na mnie. A więc prędko na dół, po drodze jeszcze ściana wyłożona lustrem. Stanęłam przed nim. Ja: *en face* i z boku. Ale to przyglądanie się nie wypadło na moją korzyść. Nieco stropiona, po chwili znalazłam się znowu nie tam, gdzie powinnam: na scenie, popielatej, z której widok na świecącą drewnem widownię. Tu poczułam się jak przybysz z obcej planety. Profanując swym amatorstwem deski sceny, stanęłam na jej środku (w wyobraźni, oczywiście), uniosłam ręce i: „Młodości dodaj mi skrzydła, niech nad martwym wzlecę światem"... Nie do zniesienia! te rzędy patrzących na mnie krzeseł i światła, które nagle zapaliły się z dołu, z boku, z góry. Uciekłam. Weszłam do baru, znad dymiących kaw uniosły się ku mnie „tak patrzące twarze", że nie pytając o nic — zniknęłam. Były jeszcze drzwi obite blachą z napisem: „Urządzenia elektryczne", drzwi oszklone, za którymi stukot maszyny, wreszcie te właściwe z wywieszką: „Nie wchodzić". Gabinet dyrektorki. Tam właśnie należało wejść. Wbrew ostrzeżeniu!

Wejście pierwsze — do gabinetu Izabelli Cywińskiej.

Cywińska na czarno, spodnie, bluzka. Pokój w brązie — rudy dywan i czekoladowe story, meble z szaro-czarnego drewna. Zamiast biurka — stół, pogładziła go dłonią, pieszczotliwie — Taki męski, prawda?

Przywiązuje wagę do przedmiotów. Ma własną mitologię barw. Początkowo nie umiała tutaj pracować, dopiero kiedy wyrzuciła jadowito-zielony dywan i seledynowe „naciapane" zasłony, poczuła się wreszcie „u siebie". Meble zamówiła sama. Herbatę dla nas kazała podać w filiżankach. (— Pijam tylko w filiżankach). Dwie filiżanki z cienkiej porcelany (zamiast nieśmiertelnych szklanek) — to ma wpływ na charakter rozmowy. Telefon terkotał bez przerwy (— Stale mamy awarie), a jednak gabinet zamienił się w pokój

c. d. na s. 16

Izabella Cywińska — Dyrektor Teatru Nowego w Poznaniu

Fot. T. Wójcik

Bogusława Latawiec

Cywil za kulisami

Fot. T. Wójcik

c.d. ze str. 1

prywatny. Zapytałam, czy nie przeszkadza jej w pracy to, że jest kobietą? — Dla aktorów jestem przede wszystkim dyrektorem i reżyserem. Ale kiedyś bywało inaczej. — (Czy powiedziała to z żalem?) A w spotkaniach z władzami?

— Rozmowy „na dywaniku" prowadzę zawsze „z pozycji kobiety", a kobiecie — uśmiecha się — więcej wolno. Mówią o mnie: Cywińska, ta to się w czepku urodziła. — W Kaliszu z gospodarzem miasta zawarła umowę na „słowo honoru". Ona, że zrobi spektakl, o którym będzie się pisało w Polsce, A on dał fundusze.

W pokoju zrobiło się duszno, Cywińska wstała i energicznie (po męsku) pociągnęła za rączkę otwierającą okno. Huk. Nie, nie upadła. Ogromne okno wypadło z zawiasów (spod sufitu) i uderzyło ją w głowę. Zdążyłam pomyśleć: chyba nie w nią, bo gdyby w nią, leżałaby na ziemi, we krwi. Skuliła się, objęła głowę ramionami. Przez dłuższą chwilę stała nieruchoma. Ja — powtarzając „Jezus, Maria, Jezus, Maria" — biegałam wokół niej z mokrym ręcznikiem, wciąż z lękiem czekając na krew. — Myślałam, że już nie żyję — powiedziała, gdy odzyskała mowę. — Widocznie jestem Poznaniowi potrzebna.

Siedziała z okładem na głowie. Ale wywiadu nie odłożyła. Kazała od razu zabić okno. — Tu się takie rzeczy zdarzają, stale coś pęka, trzaska, wszystko niedotarte. — Na premierze też coś trzasnęło — dorzuciłam. Machnęła ręką. — Oby tylko to. W dniu premiery akustyk przejął swoją aparaturę od budowlanych. (Pani wie, jak się odbywa takie „przejmowanie"?). Był wykończony. Nikt poza nim nie zna się na tej piekielnej maszynerii. Jak on to robił, że w końcu naciskał właściwe guziki? — Cywińska była nieprzytomna ze zdenerwowania, jedna z aktorek powiedziała: — Patrzę na ciebie i chce mi się płakać, wyglądasz jakbyś miała sześćdziesiąt pięć lat!

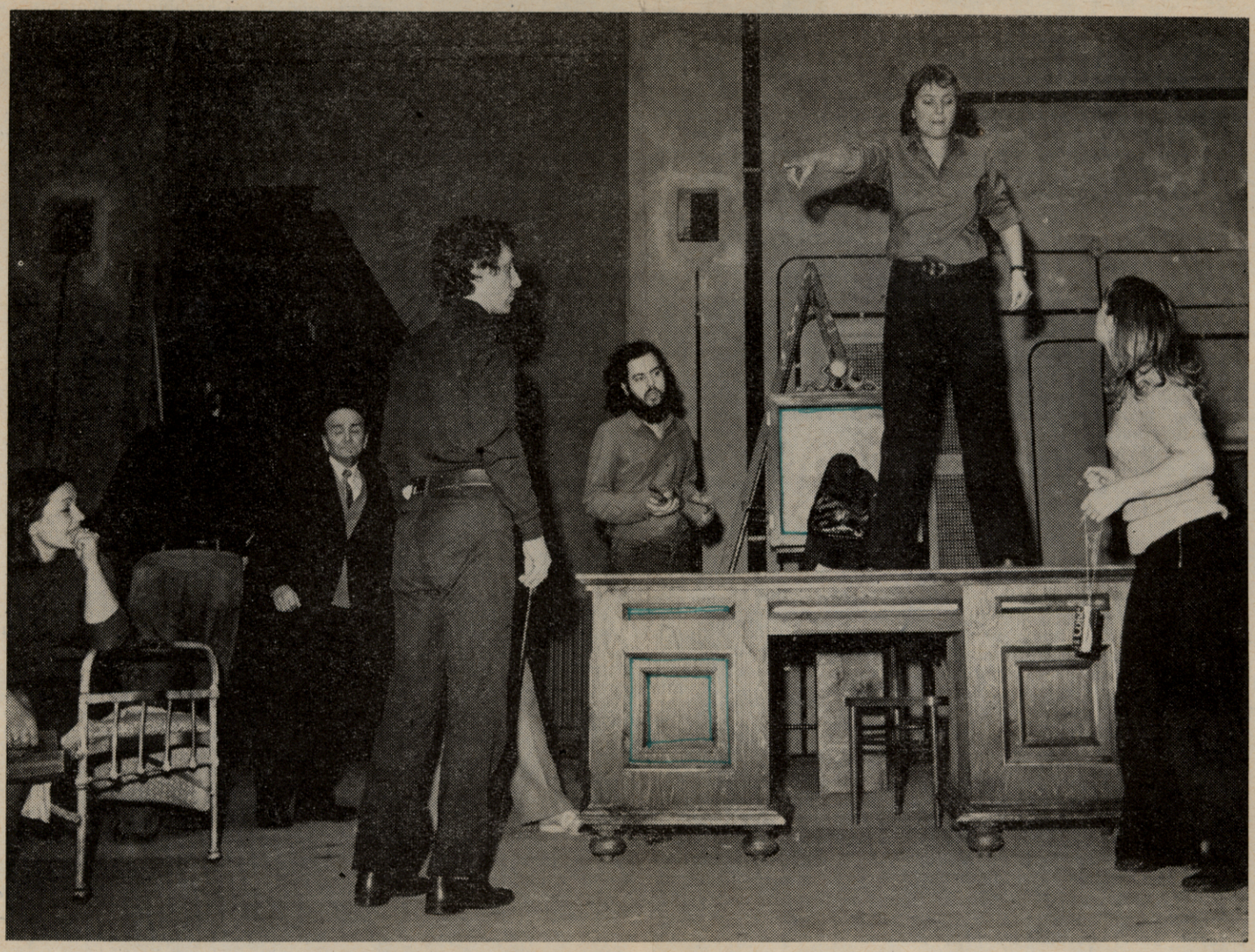
I ja miałam być wkrótce świadkiem awarii. Jednej z wielu. W czasie próby aktorka wybuchnęła. — Czy te światła muszą świecić w oczy? Aż boli! — Asystent reżysera (młody, zabiegany): — Elektryk nic nie może zrobić, bo się guziki zacięły. — Reżyser (o nim później): — Co to znaczy, „zacięły się"? to nic nie znaczy.

Jednak znaczyło, przez dwie godziny aktorzy prażyli się w pełnej iluminacji. Przyznaję, po wypadku z oknem, znając skłonności ludzi teatru do przesądów (przed premierą Kucówna „chrzcząc" scenę odpukała w niemalowane drewno, a parę minut przed zwaleniem się okna Cywińska krzyknęła do fotografa. — Nie witaj się ze mną przez próg!), zaniepokoiłam się, czy nie jest to dla mnie w teatrze zły prognostyk. Pomyślą, że to ja przynoszę pecha. Prawdziwej panice uległam następnego dnia. Pod aktorką zawalił się stojak z deską do prasowania. Boleśnie upadła. Jej koleżanka (ponuro): — Idź do pogotowia, może pękła ci miednica. — Poszkodowana: — Chyba nie mogłabym chodzić? — A tamta: — E, ja kiedyś pół aktu grałam z pękniętą. — W godzinę później aktor spadł ze stołu. Na szczęście nogę złamał tylko stół.

Dzisiaj w trakcie pracy nad reportażem zatelefonowałam do Cywińskiej. — Dyrektorki nie ma. Jest w szpitalu. Miała operację. Nie będzie jej przez dwa tygodnie. Ręka już w porządku, ale swoje musi odleżeć. — A w „Głosie Wielkopolskim" przeczytałam: „Z powodu nagłej choroby aktora spektakl Nowaka »A jak królem, a jak katem będziesz« zostaje odwołany do końca lutego". Wiem, to brzydkie, ale pomyślałam z ulgą: — No, to to już przynajmniej nie przeze mnie.

W e j ś c i e d r u g i e — na próby

O ile wywiad z Cywińską dodał mi otuchy i przekonał, że z ludźmi teatru można znaleźć wspólny język, o tyle pierwsze spotkanie z Meksykaninem Raulem Zermeño, reżyserem „Opery za trzy grosze" Brechta, doprowadziło mnie do wniosku wręcz odwrotnego. Zermeño ukończył reżyserię filmową w Łodzi, wystawił coś dobrego we wrocławskim teatrze (tyle wiem od asystenta reżysera). Jest czarny, z brodą, włosy do ramion, kręcone. Na pierwszej próbie, zrzucił z głowy włóczkową czapkę, włosy się rozsypały; na drugiej cisnął szalik — niedbałym ruchem, w przestrzeń widowni... Wygimnastykowany, nic to dla niego pozycja lotosu; ruchliwy, swarliwy, zagadkowy. — A pani to po co?



To nic ciekawego. — powiedział, kiedy mu mnie przedstawiono. Ale się pogodził. Tyle że nie rozmawia. Ani słowa. Raz próbowałam, drugi raz, nic. Trudno. Siadaliśmy więc zazwyczaj na krańcach tego samego rzędu i patrzyliśmy na grę aktorów, lub ja sama na nich i na niego, kiedy klękał na scenie, aby lepiej widzieć poszczególne ujęcia, biegał:

— Teraz ja jestem kurwy, patrzcie, tak się cofniecie, ja jestem tuzin, cały pęczek ja jestem wy wszystkie razem — lub tłumaczył statystom: — Ludzie jedzą, piją, malują, no już, ludzie jeeedzą...

Często, po udanym epizodzie, siedzieliśmy z identycznymi, zadowolonymi gębami, ale do siebie ani pół zdania. Dziwne to. Wydawałoby się, że takie wspólne przeżywanie ludzkiego wysiłku, który oto dział się przed nami, na scenie, powinno zbliżać. A tu bariera milczenia. Z aktorami też nie poszło łatwiej. Patrzyli na mnie niechętnie, czytałam w ich wzroku: my się tu pocimy, a ta, Bóg wie kto, siedzi, szpieguje, notuje. Wreszcie jedna: — Ty jesteś asystentem reżysera? I co to jest? Nie powinno być obcych na widowni. To dekoncentruje. — Lekkie zamieszanie. Reżyser: — O co chodzi? — spojrzał na mnie, machnął ręką: — Tu w ogóle nikogo nie ma! — Jeśli nie wyszłam, to ze strachu. Przed nim. Krzesło by skrzypnęło, potem drzwi. Do domu wróciłam z migreną.

Następnego dnia: wyjaśnia się, co u nich robię. Aktorzy zaniepokojeni: — Dlaczego na pierwszych próbach? Zrobi z nas pani idiotów! — Jak wytłumaczyć, że interesuje mnie teatr, który dopiero staje się teatrem, i aktor, który zaczyna przymierzać rolę, niejasną jeszcze, ledwo naszkicowaną. Że i ja w swym reportażu nie wykroczę poza szkic; zostanie wiele luk i białych plam. Nie widziałam pracy Cywińskiej z aktorem (a gdy próbowałam się czegoś o niej dowiedzieć, odpowiedziano mi, pojęcia nie mam czemu: — To bardzo niezręczne pytanie!) Oglądałam za to jej rezultaty. Zermeño obserwowałam w żywej, codziennej robocie. Wywiadu z nim nie przeprowadziłam i przeprowadzić nigdy bym się nie zobowiązała. (Na moje nieme pytania odpowie w końcu jego spektakl).

Szansą, według Cywińskiej, dla współczesnego, żywego teatru jest skupienie wokół niego wielu środowisk. Sytuację modelową stanowią francuskie domy kultury. Obserwowała ich działalność. W miasteczku (nie większym od Kalisza) zgromadzono ogromną kadrę, około sześćdziesięciu profesjonalistów z różnych dziedzin kultury. W imprezach uczestniczą dwa pokolenia: młodzież i starcy. Cywińska utworzyła przy teatrze Galerię Nową, rozpoczęła wieczorem Józefa Ratajczaka serię poniedziałków poetyckich, był plakat, rozwieszono go po całym mieście, o Cywińskiej mówi się: „szatan organizacji". W Poznaniu, w którym pisarze zaprzepaścili tradycję „Czwartków literackich", impreza ta znajdzie wielu odbiorców. Marzy się jej kontakt z młodzieżą. Prowadzi zajęcia ze studentami polonistyki. Wprowadza ich na próby. Ilu z nich na dobre zarazi się bakcylem teatru? Na premierach wszystkie stojące i rezerwowe miejsca wypełniała brać studencka.

Tak, musiała opuścić gościnny Kalisz. — Kiedy wystawiono „Szewców", mogłam liczyć jedynie na dziesięć przedstawień. — Pytam o stosunek do krytyków i recenzentów. Nieśmiało podrzucam: na przykład Zbigniew Osiński? — Jest to człowiek ulegający gwałtownym uczuciom. Niewierny. Ma swoją wielką miłość: Swinarskiego i gorącą namiętność: Grotowskiego. Chciałam, aby mój teatr stał się kiedyś choćby przelotną jego miłością. Chociaż — dodaje po chwili — żaden z krytyków nie zjechał mnie dotąd tak, jak on za „Klątwę", nota bene w „Nurcie". — Osiński, mówię, ma swoją wizję teatru, swój program, swoją wiarę. A pani?

Czy chce się realizować w samej praktyce teatralnej, w serii kolejnych spektakli, czy marzy się jej też jakaś ogólniejsza doktryna? Kiedy ukończyła szkołę reżyserską w Warszawie, była przekonana, że jest „skończonym zerem". Szkoła odebrała wiarę w siebie. Przez dwa lata nie wiedziała nawet, czy zajmuje się tym, co ją interesuje. Robiła, co kazali. Czas na refleksję przyszedł później. Sztuka teatralna, jej zdaniem, musi być zanurzona w aktualność. Aby żyć, powinna żywić się współczesnością. Zależało mi na uściśleniu tych terminów. W domu przeglądałam różne prace teatrologiczne. Najlepiej tę sprawę wyjaśnił mi krótki szkic Lotmana (o teatrze i teatralności). W czasie następnej rozmowy (po próbie, na widowni, w pośpiechu w trakcie ustalania terminu zebrania organizacyjno-informacyjnego; Cywińska — Tylko niech oni znowu nie zaczną się kłócić, czy lepiej, kiedy w bufecie jest „Ulung" czy „Yunan", opowiedziałam jej o Lotmanie, zwracając uwagę na fragment, w którym pisze: „Ciążenie ku scenie zawodowej bywa odczuwane jako odejście z kręgu umowności, nieszczerze żyjącego »świata« do krainy autentyczności i bezpośredniości uczuć". Czy to nie jest — spytałam — ta istotna szansa dla teatru, dla Pani teatru szansa, której nie zrealizuje film ani telewizja? Żywiołowe, zbiorowe przeżywanie siebie; w świecie pozorów, masek, umowności widz chce, aby teatr odsłaniał prawdę. Cywińska: — To jest mądry człowiek, ten Rosjanin.

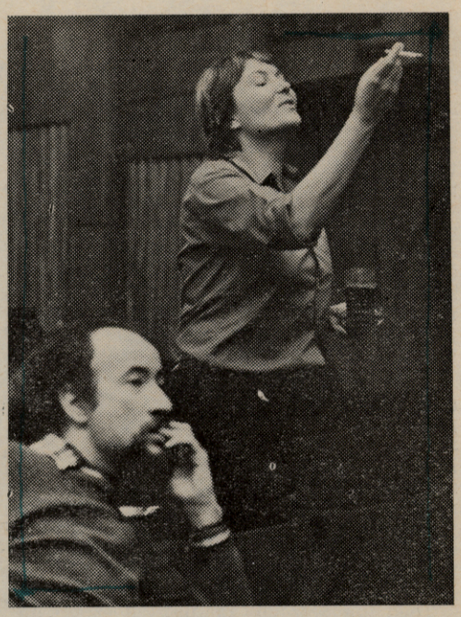
Przypomniało mi się, jak obserwowałam reakcję widowni w „Gigantach z Gór" Pirandella, śledzącej powolny, wyrafinowany dyskurs na temat miejsca sztuki w zmerkantylizowanym, technokratycznym świecie; zrodził on poczucie autentycznej solidarności z zaatakowanymi przez Gigantów wartościami ducha i wyobraźni. I choć niejeden z nas często wybierał to, co mieli do zaoferowania właśnie Giganci — dobra materialne, siłę, technikę — większość długo nie milknącymi oklaskami podkreślała swoją uczuciową przynależność do słabej i wiecznie zagrożonej sztuki. Po spektaklu podszedł do Cywińskiej kontestujący poeta i z oburzeniem oświadczył. — Do niczego jest ta dzisiejsza młodzież, na widowni tylu Gigantów, a oni pozwalają im oglądać sztukę!

Duży wpływ wywarł na nią Grotowski. Zwłaszcza jego teoria. Chce, tak jak i on, pokazać człowieka z tym, co w jego naturze najobrzydliwsze i najpiękniejsze. Interesuje ją nie tyle człowiek w ogóle, co konkretna jednostka — aktor, z którym pracuje; chce zdobyć prawdę o nim, nawet wbrew niemu samemu. Obnaża jego osobowość. Przywiązuje się do ludzi. Chce pracować z zespołem, który sama stworzyła.

Ale czy każda rola może być właściwym instrumentem do uchwycenia owej prawdy o osobowości, co robić, gdy trzeba zagrać wbrew sobie i czy zawsze wtedy aktor jest skazany na niepowodzenie?

Z zapartym tchem śledziłam na próbach walkę jednej z aktorek z własną, — aby pozostać w kręgu dużych słów — osobowością, która nie chciała ulec, nakłonić się do wymogów roli. Aktorka jest młoda, ma niewiele doświadczenia i bezsprzeczny talent. Jej upór był godny podziwu. W sztuce Nowaka gra z dużym powodzeniem młodziutką, zakochaną dziewczynę. Wzrusza świeżością. W „Operze za trzy grosze" przyszło jej grać prostytutkę. Na pierwszej próbie jest zagubiona, biega za reżyserem: — No ale jak, jak mam to zrobić? — Ale powiedz, proszę, jak? — Mam wbiec i co? — Czy tak mam wbiec? — szarpie go za rękaw, jest mała, podskakuje. Zermeño nie zwraca na nią uwagi, opędza się niecierpliwie, co najwyżej powie: — Zrób j a k i ś gest. — Ale co to znaczy j a k i ś g e s t"? — protestuje w panice, rozglądając się wokoło, jakby od koleżanek spodziewała się pomocy. Następnego dnia przychodzi już przygotowana. Uwierzyła, że pomoże strój. Wprowadziła kilka korekt do ubioru. Mini i grube, zielone pończochy (w obwarzankach). W scenach najbardziej wymownych zadziera spódnicę. (Wygląda wtedy jak grzeczna dziewczynka, która wchodzi do wody.) Spod spódniczki — rąbek białych fig. Koleżanki, nic jej nie tłumacząc, opuszczają spódnicę, ale ona oburzona, zadziera ją znowu: — Tak ma być! — Pod koniec dopiero pełna zniechęcenia mówi do reżysera: — Myślisz, że ja tak naprawdę chodzę? — i na środku sceny ściąga zielone pończochy, a potem wkłada je raz jeszcze, ale już porządnie.

Pytam dalej: jak przebiega praca reżysera z aktorami, jej kolejne etapy. Fa-



scynacje. Zaufanie. Dyscyplina. Co przeżywa reżyser, gdy spektakl zaczyna się wyłaniać z miazgi, twardnieć, nabierać kształtów?

Cywińska chętnie mówi o tych sprawach. Po dyskusjach i próbach czytanych oddaje sztukę w ręce aktorom i często idzie za ich pomysłami. Aż do końca. W pracy z zespołem stale szuka nowych, mobilizujących ich inicjatywę — pomysłów. W czasie prób nad „Domem kobiet" pozostawiła wykonawcom zupełną swobodę. Pozwalała im wchodzić na scenę, kiedy tylko odczuli potrzebę. Mogli mówić kwestie z różnych aktów. Praca nad spektaklem przekształciła się w pasjonującą grę. Na scenie przez cały czas było wielu ludzi, scenografia pozwalała na to. Miejsce naczelne zajmowała trumna spleciona ze sztucznych kwiatów. Kobiety przez cały czas zwijały je. Nastrój panował upiorny. Jedna z bardzo utalentowanych aktorek, Róża, bywała na próbach podniecona, rozdygotana, płacząca! Grała pięknie. Później okazało się, że grała po prostu siebie, opuszczoną nagle przez chłopca. Cywińska skłaniała ją do jeszcze silniejszej identyfikacji z postacią. Skończyło się to dla dziewczyny tragicznie. Atakiem schizofrenii. W „Gigantach z gór" występuje wiele postaci, o których autor nic nie powiedział. Opisał tylko kostiumy. Cywińska dała aktorom tydzień, aby odnaleźli odpowiedź na pytanie, dlaczego uciekli od świata. Jedna z aktorek, grająca Wróblicę, (dziewczyna z parasolką), wymyśliła (studiując kostium), że przeżyła nieszczęśliwą miłość, ale — mimo lęku przed światem — nie pozbawiło ją to ciekawości życia. Odpowiedź była dla widza czytelna. Choć dziewczyna na scenie prawie nic nie mówi.

Na próbach z zaciekawieniem śledziłam poszczególne fazy świętej walki: zespołu z reżyserem i reżysera z zespołem. Były momenty, że grupa aktorów jako żywo przypominała mi tak zwaną „trudną klasę", która dostała nowego nauczyciela. Cokolwiek robił, rodziło protest. Zermeño nie uniknął potknięć. Z perspektywy swojej praktyki nauczycielskiej obserwowałam go w napięciu: zwycięży czy przegra. Próba rozpoczęła się z czterominutowym opóźnieniem. Reżyser: — Ja nie robię do drugiej, ale zaczynam o dziesiątej, proszę się nie spóźniać. — Ale kto się spóźnił? — Zermeño: — Wszyscy. — Oj źle, pomyślałam, jeden zero dla aktorów, nigdy się nie atakuje całego kolektywu.

Zermeño rozmieszcza aktorów według szkicu scenograficznego. Pozwalają manipulować sobą, głowami, rękami, jakby pozowali do fotografii. — A co z muzyką? — Reżyser: Nie liczysz się z muzyką tylko z sobą. — Aktor grający Narratora: — Którędy mam wejść? — Narrator prowadzi spektakl, sam musisz wiedzieć, z której strony chcesz wbiec. Wyskocz, ale nie z tekstem i nie na ciszy. Sam to sobie zorganizuj.

Tego pierwszego zdania: „Jeszcze nie umilkły dzwony koronacyjne a Mackie już siedział wśród prostytutek w Turnbridge..." i ciągu dalszego dochodzącego już z drabiny, z tyłu sceny, kiedy to światło miało zapłonąć, a nieruchome postacie ożyć: „Prostytutki zdradziły go. Jest pierwszego lutego godzina szesnasta" — nie zapomnę chyba nigdy. Narrator powtarzał je na różne sposoby, wchodził krokiem tanecznym, wskakiwał, na środku sceny obracał się, pochylał się nad prostytutkami, to znowu lekceważąc je, od razu szturmem zdobywał drabinę, giął się w biodrach, lub nagle nieruchomiał. Wybierał gesty i tembr głosu, wyraz twarzy... Kiedy mu się nie udawało, mówił ze smutkiem: — To ze wstydu, no naprawdę ze wstydu. — Nagle z grupy malowniczo upozowanych prostytutek pytanie:

— Ale co to właściwie jest?

— Jak to co, burdel — odpowiada niechętnie reżyser.

— Ale co ty chcesz powiedzieć o sztuce?

Zermeño, który jeszcze myślami przy Naratorze, nie zauważył, że wszyscy zamarli w oczekiwaniu. — No, co w ogóle — życiowy burdel — uciął ostro i znowu do Narratora, który zatrzymał się z uniesionymi dłońmi. Na scenie szepty, niezadowolenie, i już znacznie ostrzej: — Ale co to w ogóle jest? — Zermeño zły, przerywają robotę, a czas leci. — Pomału się dowiecie. Mechanicznie podchodzicie do sprawy. Będzie to, co zrobicie. Nie można tak z góry. Znałem takich, co mieli genialne pomysły, ale się potem nie sprawdziły. Kurtyny nie ma i to jest dla was ważne! — Nie są przekonani. Nie wierzą, że nie ma koncepcji całości. Dwie aktorki komentują szeptem wydarzenie. Zermeño: — Słucham? — Nie reagują, więc on jeszcze raz: — Słucham? — Aktorka: — Rozmawiamy o sztuce. — Reżyser: — Teraz ja mówię! — A: — To już nie wolno rozmawiać nawet o sztuce? — Dziewczyna zaczerwieniła się, obrażona i żeby się zemścić: — Co to właściwie jest? — R.: — Wiesz co to jest burdel? — A.: — Wiem. — R: — A co to jest malarstwo klasyczne? — A.: — Tak (??) — R.: — To wystarczy.

Przyznam, że odpowiedź zaszokowała mnie nie mniej niż zespół. Brecht i malarstwo klasyczne? (Podobnie zdumiony był jeden z widzów po spektaklu Nowaka. Wypytywał wszystkich, dlaczego Cywińska tak dziwnie widzi chłopa polskiego. Chłop, który stale je jabłka?) Do sporu o koncepcję przedstawienia już nie powrócono. Wolno rodziła się atmosfera pracy. Tu Zermeño czuł się pewnie. Zwyciężał jako praktyk! Aktorzy coraz częściej zwracali się do niego, w skupieniu słuchali uwag. Były trafne. Potrafili to docenić. Już nie krzyczał, nagle stał się wyjątkowo cierpliwy i tolerancyjny.

Cywińska: — nie zawsze efekt końcowy jest lepszy niż gra na próbach. Bywa i odwrotnie. Łabonarska miała kiedyś taką genialną scenę w czasie pracy nad „Nocami i dniami". Wszyscy: obsługa techniczna, koledzy, Cywińska — płakali. Ale to się już nie powtórzyło. Na spektaklach była zawsze nieco słabsza. Często w trakcie pracy pojawia się na scenie coś takiego, czego reżyser nie przewidział. Aktor przerasta jego najśmielsze oczekiwania.

— Nie czuję się wtedy kreatorem, zwycięzcą — powie Cywińska — jestem onieśmielona. Pracuję „w ludziach" i to ich talent, umiejętności są przyczyną sukcesu. Ja organizuję tylko, pobudzam, porządkuję — to wszystko.

Reżyser nie może sobie pozwolić na pracę intuicyjną, od razu musi wszystko, co się dzieje na scenie, zracjonalizować. Musi posiadać świadomość cudu i klęski.

Scena zbiorowa. Dom schadzek. Prostytutki przed przybyciem gości. Reżyser: — No już, wymyślcie coś, róbcie coś, hałasujcie. — Wystarczył moment: jedna maluje paznokcie, później suszy, dmucha, druga myje włosy, jeszcze inna przyszywa koleżance guzik do bluzki. Zermeño obserwuje, wybiera. Niektóre pomysły aprobuje od razu. Innych — jakby nie dostrzegał. W tekście sztuki pan Peachum mówi do żony: „Znowu piłaś i nie widzisz na oczy" — to wystarczyło aktorce, aby wpaść na pomysł, że w biurku trzyma schowaną przed mężem butelkę alkoholu. Pociąga z niej w momentach silniejszych przeżyć. Zermeño: — To jest dobre! — Aktorzy obrastają przedmiotami, stwarzają je, ogrywają tak, jakby bez nich prawdziwe człowieczeństwo było niemożliwe; dopiero w kontakcie z nimi zdobywają dla siebie przestrzeń życia. Powoli zrastają się z bohaterami. Przez pół próby aktorka K. mówiła o sobie „pani Peachum" — Pani Peachum zrobi to a to, albo pani Peachum przejdzie tędy — aż nagle: — Dobrze, to ja zrzucę tę deskę, a...

Na scenie jest deska do prasowania. Trzeba znaleźć żelazko z „duszą". Wreszcie jest, ozdobna staroć, od razu staje się *duszą* kilku epizodów. To właśnie o nie oparzy się wściekły na żonę pan Peachum i wyjawi straszną nowinę, że ich córka kocha mordercę. Gra zaskoczenie i ból coraz sugestywniej. Gdy oparzył się po raz trzeci, syknął głośno, aż podskoczyłam. W ciągu dwóch godzin pracy scena w domu na Turnbridge stawała się coraz realniejsza. Świat fikcji ożył. Nagłe pytanie rzucone przez jednego z aktorów do pani Peachum:

— Kupić ci coś?

— Tak, pół kilo wątroby cielęcej — w pierwszej chwili zabrzmiało dla mnie jak jeszcze jedna kwestia dramatu. Dopiero po chwili uświadomiłam sobie, że za światłami teatru ranek dawno zamienił się w porę obiadową, a aktor ma po prostu „chody" u rzeźnika.

Ja do Cywińskiej: — Czy istnieje według Pani jakiś odrębny język ludzi teatru?

— O, nasz slang teatralny! Wy tu w Poznaniu, myślę o polonistach, też macie swój slang. Czytałam jedną rozprawę i aż się spociłam. W teatrze posługujemy się językiem wyrazistym, skrótami. Zwłaszcza wtedy, gdy reżyser zna aktora, jego teatralną przeszłość. Czasem szturchnę kogoś łokciem i on już wie, o co mi chodzi. Dla obcych język ten brzmi może zbyt brutalnie... „biologicznie", ale nam to pomaga, możemy wprost, bez owijania w bawełnę nazywać skomplikowane stany i sprawy.

Kiedy dziewczyna grająca prostytutkę wskoczyła okrakiem na Mackie, usłyszałam ponure proroctwo: — Jak ją znam, zaraz go kopnie. — Mackie bardzo się tym przejął. Ćwiczono skok długo. Aż ktoś się zniecierpliwił i: — No dobra, już dosyć, nie stój jak chór na weselu. — O egzotyce slangu aktorskiego niech świadczy inny przykład. Przed próbą do Zermeño podchodzi niemłoda już pani. — Panie reżyserze, ja zawsze mam dolne pozycje. Nie można by tego zmienić? — R.: — A potrafi pani siedzieć w lotosie? — A.: Tak, tylko krótko. — Siada po turecku. R.: — Nie to nie lotos. — Sam robi lotos. Aktorka przerażona: — Tego nie potrafię. — R.: A tak? — i przysiada w innej, równie skomplikowanej pozie. A.: — Spróbuję — (siada z wyraźnym wysiłkiem) — A długo tak będę siedziała? — R.: — Długo nie długo. Ile będzie trzeba.

Czy Cywińska ma stałego scenografa? Jak wygląda współpraca? Okazuje się, że to dla niej problem wagi szczególnej. Jest wzrokowcem. — Moje koncepcje — powie — idą od sceny. Najlepiej pracowało mi się z Zośką Wierchowicz. Kobiety porozumiewają się prościej. — Jeździła do niej do Warszawy, ma taką niezwykłą willę, obrośniętą winogradem. Siedziały tam przez kilka dni, jadły, spały i gadały. Pozwalały się rozpędzić wyobraźni. Z Wiśniakiem, choć on świetnie projektuje kostiumy, współpraca układała się ciężej. Była z nim dwa tygodnie w górach. O wszystkim rozmawiali tylko nie o dekoracjach do „Gigantów". Po południu wyszli na spacer. Wysoka, gęsta trawa, a w środku ogromny walec do ubijania dróg, z datą 1870. Wtedy powiedziała. — O właśnie takim Giganci unicestwili artystów.

— Eureka — krzyknął i (jak pamiętamy) w zakończeniu sztuki wjeżdża na scenę walec, niszcząc artystów i ich baśń. Albo: zerwała garść trawy, przybliżyła ją do warg: — Ludzie Kotrona tak kochali naturę, ziemię, trawę. — Trawa też wkroczyła na scenę. — Ale to jest sztuczna trawa — Cywińska jest niezadowolona — powinna być prawdziwa. Niewykonalne. W Nowaku są szczęśliwsze rozwiązania, autentyczna woda, ziemia, jabłka. Dom z „Gigantów" też jest nieprawdziwy. — Uwiarygodnili go dopiero przez operację światłami. Wszystkiemu winna jest zbyt płytka scena. Choć Cywińska i tak o trzy rzędy kazała zmniejszyć widownię. Muzyka specjalnie napisana dla „Gigantów" nie podobała się jej. W końcu nagrano tykania zegarów na różnych prędkościach w stacji automatycznej.

Praca Zermeño z zespołem przypominała mi metodę, którą swego czasu zastosował wobec mnie nauczyciel jazdy z kursu samochodowego. Powiedział: — Tu jest sprzęgło, hamulec, gaz, drążek zmiany biegów, ster, kierunkowskaz, jedziemy!

Zermeño do pana Peachum: — Otwórz kasę pancerną. (Aktor rozgrywa całą pantomimiczną scenę.) R.: Tak, dobrze, ale pamiętaj, najpierw odsuń Pietę. — Aktor tyłem do widowni, z rękoma uniesionymi, nieruchomieje. — Jaką Pietę? — R.: — Michała Anioła. — A.: — Aha. — Posłusznie odwraca się do kasy. Unosi ramiona i po sekundzie: — Chwileczkę, nie rozumiem, co ma Pieta do kasy. — I dopiero teraz R. Zermeño: — Kasa jest za obrazem. — Interesowało mnie, jak aktorzy przeżywają swoje kostiumy. Opracowuje się je poza nimi, a na okres spektaklu muszą się stać ich drugą skórą. Aktorka K. grała matkę Hamleta. Dobrze się czuła w roli. Do czasu kiedy włożyła kostium. Najpiękniejszy jaki kiedykolwiek dla niej zrobiono: złota, ciężka szata. Ale razem z nią wszystko przepadło. W sukni był odsłonięty brzuch. — Nie miałam już co grać. Wszystko było na wierzchu, cała moja niemoralność.

W najbliższym czasie Cywińska wybierze dla siebie sztukę. Najważniejsza jest pierwsza lektura. Dobrze, gdy w trakcie czytania ładunek myślowy utworu przekształci się w obraz. Czasem wystarczą tylko dwa obrazy. Resztę zrobią aktorzy. — W „Śmierci Tarielkina" widziałam jedną scenę, ale za to bardzo ostro, scenę na cmentarzu. Ona zadecydowała o wyborze tekstu. — Zdarza się, że myśli o tekście, który czytała masę lat temu. Nosi go w głowie. Szuka tych swoich dwóch obrazów. Potem dopiero czyta utwór ponownie i sprawdza czy jej koncepcje do niego „przystają".

— Boję się niewolniczej wierności wobec autora. Od lat myślę o „Matce Joannie od Aniołów". Zrobiłabym adaptację. Przeczytam opowiadanie za dwa tygodnie. Na razie — i Cywińska dotyka tyłu głowy — noszę je o tu, w drugiej części czaszki...

W y j ś c i e

Wiem, że wkraczając za kulisy — wstąpiłam w szeroką rzekę. Walczą we mnie dwa sprzeczne uczucia. Być tu długo, prześledzić wszystkie etapy pracy nad Brechtem lub od razu, z dnia na dzień, przerwać obserwację, i opisać to p i e r w s z e, nieukształtowane, intensywne.

Kiedy powiedziałam, że przyjdę jeszcze tylko jeden raz na próbę, Zermeño (o dziwo) odezwał się: — Jak to, przecież teraz dopiero wszystko się zacznie!

Bogusława Latawiec