

Alr 2-3/1996

Teatr czyli badanie rzeczywistości

Z Anną Augustynowicz rozmawia Marta Poniatowska

**Dlaczego wybrała Pani do realizacji akur-
rat "Młodą śmierć"?**

**Czy to była Pani decyzja, czy może pro-
pozycja wyszła od autora – o ile mi wiadomo szukał on reżysera i teatru, który
by wystawił jego sztukę?...**

To była moja decyzja. Staram się czytać na bieżąco wszystkie nowe rzeczy. Znalazłam w *Dialogu* ten tekst i pomyślałam, że jest w nim coś takiego, o czym warto porozmawiać. Teatr taki jak mój, który generalnie nie ma pieniędzy na robienie eksperymentów, a tak moim zdaniem należało do tego tekstu podejść, musi liczyć na pomoc finansową Ministerstwa Kultury, które pokryło nam część kosztów tego przedstawienia (dostaliśmy 40% zaliczki z kosztorysu przedstawionego na Festiwal Polskiej Dramaturgii Współczesnej). Powstanie przedstawienia w tym kształcie ułatwiła mi moja znajomość z Davidem Perkinsem, który zgodził się współpracować w dziedzinie video i techno – efektów. David jest Amerykaninem, dysponuje więc dobrym sprzętem video. Jak Pani widziała na przedstawieniu, część scen filmowych robiliśmy sami – mieliśmy tutaj takie małe atelier – on właśnie nakręcił wszystkie te fragmenty i zrobił montaż. Poza tym David dysponuje swoimi materiałami filmowymi – nie wchodzi więc w grę problemy praw autorskich. Sceny sfilmowane przez nas zostały zmontowane z amerykańskimi animacjami.

Kto dokonywał wyboru materiału?

Robiliśmy to wspólnie. Przeglądaliśmy filmy i szukaliśmy odpowiednich fragmentów, które miały się układać w jakąś całość dramaturgiczną.

Jeżeli chodzi o sam pomysł na wystawienie, to bardzo uderzyła mnie w tekście Nawrockiego jego straszliwa surowość. Bohaterowie *Młodej Śmierci* są wrzuceni w przestrzeń, w której nie ma żadnych punktów odniesienia. Didaskalia, które pisze Grzegorz Nawrocki, są tak realistyczne, że trudno wyobrazić to sobie

na scenie – że na przykład chłopiec 7 razy uderza kobietę młotkiem w głowę. Myślę, że byłoby to po prostu śmieszne i nie do udowodnienia, scena już nie wytrzyma tego typu zabiegów.

Pomysł na to, żeby połączyć plan filmowy z planem żywym, z planem sceny, jest związany z pewnym syndromem współczesności. Właściwie wszyscy mamy w domu telewizory. Bardzo mnie irytuje gdy przy obiedzie "odbywa się" serial – tutaj taki pseudokontakt, a tak na prawdę człowiek gapi się w telewizor. Często też zdarza się nam gościć u znajomych i tam – jako jeszcze jedna osoba dramatu w tej grupie "chodzi telewizor".

Czyli jest to jakby czynny instrument mówiący i nadający pewien rytm. Te impulsy telewizora, czy w ogóle impuls ekranu niezależnie przechodzi gdzieś na ludzi. Ostatnio oglądałam w jakimś muzycznym programie w telewizji satelitarnej teledysk – patrzyłam jak szybko odbywał się montaż: ponieważ cała muzyka jest w rytmie na raz, klatka jest też na raz – taka rytmiczna młócka. Dla mnie teatr jest pewnego rodzaju rytmem, który dzieje się między ludźmi. I w tej pustej przestrzeni, bez zawieszenia, właśnie ekran i impuls muzyczny wyznacza w istocie przestrzeń.

**Stąd wzięły się na scenie te białe linie
będące jakby rzutem ekranu na rzeczy-
wistość?**

Jest to po prostu kub wyjęty z przestrzeni, gdzie ekran wyznacza pole gry. Celowo przeprowadzamy tutaj pewną zabawę na temat naszego obcowania z mediami. To jest puls dzisiejszej rzeczywistości – ekran telewizyjny i ekran kinowy, muzyka techno i dyskoteka. Młodzi ludzie naprawdę żyją w tym rytmie. Ale nie można powiedzieć, że tylko oni – ja też jestem już nie najmłodsza, ale też mi się to gdzieś udziela – ten puls zaczyna powszechnie obowiązywać.

W tej realizacji trzeba było poszukać przede wszystkim przestrzeni – nie ma jej tu przecież pomiędzy ludźmi. W klasycznym rozumieniu

dramatu, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni, jeśli np. bohater morduje ojca, to autor daje możliwość dywagacji na temat jego konstrukcji psychicznej, aspektu moralnego, itd. W sztuce Nawrockiego – nic nie ma na ten temat. Tu się po prostu: morduje – koniec, wieszają dziewczynę, bo wszy miała – koniec, zabija mamusię młotkiem – koniec. Po prostu nie ma w tym tekście materiału psychologicznego, to nie jest jeszcze gotowy dramat. Pierwszy raz się zetknęłam z tego rodzaju dialogiem. Zawsze do takich tekstów podchodzę jak do zadania z matematyki – chodzi o to, żeby znaleźć sposób na jego rozwiązanie. Warto, bo to jest sztuka o czymś, ma w sobie temat do rozmowy z publicznością. Tylko teraz: jak to ugrzyć, żeby nie zafałszować – żeby wyznaczyć przestrzeń wiarygodną. Dlatego właśnie zrezygnowałam ze scenografii jako takiej i spróbowaliśmy budować te sytuacje w relacji z ekranem. To było dość trudne ponieważ, z jednej strony trzeba trzymać temperaturę ekranu – tu kluczowa wydaje się sprawa dobrego nagrania scen aktorskich, z drugiej zaś konieczne jest, żeby aktor za każdym razem wchodził w to z odpowiednimi emocjami. To dość trudne dla aktorów – byli mocno niespokojni przy tej naszej pracy.

My właściwie jeszcze do końca kleiliśmy, wycinaliśmy, zmienialiśmy ścieżkę dźwiękową.

Coraz częściej spotykamy się z próbą budowania atmosfery osaczenia przez media oraz z pokazywaniem rzeczywistości pełnej przemocy. Narastająca "przemoc w sztuce" jest odzwierciedleniem przemocy w życiu. Dobrym tego przykładem jest fenomen takich "kultowych" filmów jak: "Pulp fiction", "Urodzeni mordercy", "Człowiek pogryzł psa", czy niedawna poznańska premiera "Roberto Zucco". Jak Pani myśli, czy popularność takiej konwencji jest zwiastunem nowych tendencji w myśleniu o współczesności a przede wszystkim o teatrze?

Jestem reżyserem i nie zajmuję się teoretyzowaniem na temat nowych kierunków w teatrze. Jeżeli takie zjawiska w miejscach tak odległych się zdarzają, to pewnie coś w tym jest. Osobiście szczególnie cenię sobie "Urodzonych morderców" – uważam, że Oliver Stone przeprowadził w nim bardzo inteligentną grę. Oglądałam ten film, patrzyłam na widownię w kinie i cza-

sami byłam przerażona, z czego oni się śmieją w niektórych momentach.

Obserwuję także moje córki, które mają 16, 17 lat – one były fankami Depeche Mode, teraz słuchają także techno. Rośnie młodzież o zupełnie innych odczuciach, horyzontach. Nie chciałabym tutaj stawiać takiej tezy, że jest to przedstawienie zbuntowanych młodych – o tym, że taki jest świat. I taki jest świat. W teatrze próbuję zbadać kawałek jakiejś rzeczywistości i uznałam, że tekst Nawrockiego się do tego nadaje. Chodzi mi o przestrzeń, skonstruowaną z pulsu obrazu i dźwięku – i o to, w jaki sposób wpływa ona na naszą psychikę. A moje inspiracje – przede wszystkim "Pulp fiction", "Urodzeni mordercy" – to jest już rafinada, zabawa na innym poziomie.

Czy mi się udało? Ludzie bardzo różnie do tego podchodzą – są tak skrajne opinie. Ale wynika z nich, że robi to wrażenie.

Czy pracując z aktorami i budując pewne typy ról nie bała się Pani przerysowań prowadzących nawet do karykatury?

Trzeba było coś wybrać – to jest jednak zabawa stereotypem. Aktorzy są jednak ludźmi po szkole i nie robię z nimi psychodramy, nie udaję, że to nastolatki.

Choć takie wrażenie było w przedstawieniu zupełnie usprawiedliwione...

Tak myślę. Bo oni są młodzi – w sensie energetycznym to jednak bardzo młodzi ludzie. Nie podejmowaliśmy próby stworzenia konkretnych typów – że to ma być Mic-Mac, albo skin. Musieliśmy przyjąć coś, co wyznacza pewne schematy dyskoteki – tylko schematem można się bawić. W tej chwili tych stylistyk jest wśród młodzieży strasznie dużo. Nie szukaliśmy jednego konkretnego odniesienia do tych właśnie zachowań. Była to raczej próba odnalezienia się po swojemu w rytmie ich świata. Tym co napędza bohaterów jest rytm i każdy aktor musi się zająć problemem dopasowania do niego na swój własny sposób. Oni muszą tutaj czuć się energetycznie razem.

Muszę przyznać, że jedna rzecz mi bardzo w tym przedstawieniu przeszkadzała. Myślę, że problem tkwi w aktorstwie, ale chyba także w budowaniu sytuacji dialogu. Rozumiem, że nie

chodziło o motywację psychologiczną, ale często w momentach, które powinny mieć siłę, w grze aktorów brakowało prawdy emocjonalnej. Na przykład, kiedy Robert wychodzi z dyskoteki, tłumacząc się znajomym, powtarza kilkakrotnie: "Sprawę mam". W tym momencie nie jest ani postacią stereotypową, ani postacią uotywowaną psychologicznie. Jest po prostu nieprzekonywujący. Podobnie nieprawdźwiwie brzmią słowa Policjantki w scenie przesłuchania.

Mówiliśmy już o tym, że w dramacie brakuje wyjściowego materiału psychologicznego – autor tego nie daje. Nie ma też 100% słuchu na prawdziwy język – kwestie bohaterów są raczej gazetowe. I w tym tkwi pewna trudność. Zresztą jeśli chodzi o rolę Mateusza – to jest jego dyplom. Aktor został rzucony trochę na głęboką wodę. W każdym razie jego zadaniem było jak najbardziej naturalnie znaleźć się w sytuacji, kontekście i powiedzieć ten tekst.

Aktorka grająca Policjantkę, która celowo została przeze mnie "podwójnie" obsadzona – gra również Matkę – miała też trudne zadanie. Cały ten monolog Policjantki jest napisany trochę po schemacie. Poza tym to jest najdłuższa scena i jako jedyna ma pewne obciążenia psychologiczne. Jest to więc troszeczkę różne od całej materii, w której się poruszamy. Dlatego właśnie poprzestawiałam kolejność – dałam to na początek – gdyż uważam, że najmniej dzieje się właśnie w tej etiudzie. Chodziło mi o pewien rytm, żeby to szło jednak do góry – bo ludzie się przyzwyczajają do pewnej techniki i spadek tempa powodowałby znużenie. A tutaj jest jeszcze szansa, że oni spróbują ogarnąć tę scenę.

Czy może Pani określić linię programową Pani teatru – jakie są kryteria doboru repertuaru?

Bardzo mi zależy, żeby w tym teatrze miały miejsce realizacje dramatów współczesnych tzn. wszelkie nowaliki, wszystko co jest nowe i istotne – stąd cała nasza seria prapremier. Mamy całą scenę w Malarni, gdzie możemy eksperymentować. Interesuje mnie również współczesne czytanie klasyki. Wszystko, żeby tylko nie był to teatr lektur szkolnych. Tak próbuję dobierać repertuar i realizatorów.

Czy popiera Pani politykę teatrów, polegającą na sprowadzaniu do udziału w realizacjach tzw. "nazwisk"?

Dla mnie bardzo ważny jest zespół. Obecnie mam grupę ludzi, z którymi pracuję już 4 lata i mogę powiedzieć, że wspólnie dopracowaliśmy się własnego, teatralnego języka. Prowadzę teatr zespołowy, a nie teatr gwiazdorski – każdy ma tu swoje miejsce, każdy jest istotny. Mnie jako reżysera nie interesuje zaproszenie pani Krystyny Jandy do głównej roli – chociaż uważam, że to jest bardzo ciekawa aktorka. Ale wiem, że ona w rytmie swoich zajęć nie znajdzie czasu, żeby tu przyjechać na te minimum 6 tygodni i spędzić je z nami. Dla mnie zespół aktorski i w ogóle realizatorzy – czy to jest kompozytor, czy to jest scenograf – na te 6 tygodni prób, pracy and spektaklem wiążą się ze sobą jak ślubami zakonnymi. Nie można, przysiąc z doskoku, próbować powiedzieć przez tydzień, bo ma się jeszcze dziesięć innych zajęć. Chodzi mi przede wszystkim o to, żeby ci ludzie umieli grać ze sobą – to jest taka prosta sprawa: uczenie się słuchania siebie nawzajem.

Powiedziała Pani, że stara się być na bieżąco i śledzić to, co się dzieje we współczesnej dramaturgii. Jak Pani to ocenia? Czy są obecnie jakieś ważne nazwiska? I jak Pani dociera do tych tekstów?

Bardzo różnie. Przede wszystkim niezbędna jest lektura "Dialogu", który publikuje to, co się rzeczywiście interesującego w dramaturgii dzieje. Poza tym na przykład wróciłam ze Szwecji i przywiozłam sporo tekstów. Bardzo chciałabym zrobić któryś z dramatów Larsa Norena – to jest dramaturg zupełnie nie znany w Polsce (Skandynawowie to jakby odrębna moja pasja). Moje dwie realizacje Larssona też wzięły się stąd, że przez Mariusza Kalinowskiego, który jest tłumaczem, poznałam właśnie Stiga Larssona. Do pierwszej wzięliśmy tekst z "Dialogu", ale "Siostry i bracia" dostaliśmy już specjalnie dla naszego teatru. "Bez Czułości" Clare McIntyre również przeczytałam w "Dialogu", a teraz tłumaczka ma dla nas kolejne jej teksty.

Mam też specjalny biuletyn z Danii. Szczecin leży przecież w sąsiedztwie krajów nadbałtyckich – my mamy z nimi wiele wspólnego kulturowo. A w tej chwili jest przecież możliwość śledzenia na bieżąco tego, co się dzieje – zawsze można pojechać, zobaczyć. Jest dużo rzeczy, które chciałabym zrobić, naprawdę

mnóstwo znakomitych tekstów – pozostaje tylko sprawa zdobycia pieniędzy.

A co z polskimi dramatami?

Myślę, że też nie jest źle. Na bardzo ciekawy tekst trafiłam niedawno w „Dialogu” – szczerze mówiąc wahałam się, czy robić „Młodą Śmierć”, czy właśnie tekst Lidii Amejko „Męka Pańska w butelce”. Jeśli jest pewien kryzys w dramtopisarstwie, to jest to kryzys języka. Ludzie dziś inaczej mówią – językiem emocjonalnym, bardzo rwanym – a inaczej wciąż piszą autorzy. Jak ktoś próbuje operować pełnymi,

składanymi zdaniami, to często okazuje się to nie do wypowiedzenia na scenie, brzmi bardzo fałszywie. Coś się z naszym językiem porobiło i na tym polega problem, że rzadko komu uda się uchwycić ten właśnie język, jakim się ludzie porozumiewają naprawdę i przedstawić za jego pomocą jakąś konstrukcję psychologiczną. Sporo też dramatów przynoszą do teatru sami autorzy. Tylko niestety często myślą schematem: chcieliby napisać dramat, ale brakuje im słuchu na ludzi. Bo nie istnieje coś takiego jak słuch na teatr. Jest słuch na rzeczywistość. Wystawić można wszystko. To tylko kwestia techniki.