

Paszporty **POLITYKI**



Nałogowiec

Rozmowa z Anną Augustynowicz,

reżyserką, dyrektorem artystycznym Teatru Współczesnego w Szczecinie, laureatką Paszportu „Polityki”

Gdyby pani nie była reżyserem, to kim by pani była?

Nie wiem, czy mogłabym nie być reżyserem. Tak to przynajmniej dzisiaj widzę. Reżyseria to jest nałóg, a ja w ogóle mam naturę nałogowca.

Wchodziła pani do teatru jako „cywil”, „bibliotekarz” (kiedyś się tak mówiło o teoretykach próbujących scenicznej praktyki). Przed reżyserią skończyła pani krakowską teatrologię.

Po olimpiadzie polonistycznej skorzystałam po prostu z wolnego wstępu na studia. Teatrologia – to dla mnie tak ładnie brzmiało.

Rozczarowała się pani?

Nie, skąd. Spotkałam wiele mądrych osób, nauczyłam się choćby robić sobie bibliografię, obczytywać się do każdej kolejnej realizacji. Równocześnie jednak studia te spowodowały, że do reżyserii podchodziłam z pewnym obciążeniem. Na uniwersytecie, na seminariach, egzaminach sprawdzianowi podlega wiedza. Nie wypada nie wiedzieć. Tymczasem w szkole teatralnej uczono nas podejścia do każdej sztuki, każdej sceny, każdego człowieka na świeżo, z pokorą, bez gotowych, z góry przygotowanych odpowiedzi. „Nie rób zą docenta”, słyszało się bardzo często.

Czy nie była to przypadkiem nauka pewnych, cokolwiek oszukańczych metod? „Proszę państwa – mówi reżyser na pierwszej próbie – niczego gotowego nie wiem, będziemy teraz wspólnie szukać najlepszej interpretacji”, podczas gdy tak naprawdę dokładnie wie, jak powinno wyglądać przedstawienie?

Taka odgrywana skromność ma krótkie nogi; aktorzy doskonale wyczują kokieterię, jeśli to tylko kokieteria. Aktorzy potrzebują lidera, przewodnika, który nie mądrzy się, który we wspólnej rozmowie, we wspólnych próbach wyłuskuje sens poszczególnych scen, wiedząc z grubsza, dokąd chce dojść, ale nie mając gotowych recept na wszystko. Ja nie umiem wymyślić przedstawienia od początku do końca przy biurku. Ze słuchania żywych ludzi na próbach biorę zawsze bardzo wiele. Nigdy na przykład podczas szkicowania sytuacji nie mam gotowych finałów. One wynikają z przebiegu prób. Finał „Iwony, księżniczki Burgunda”, którą ro-



WOJCIECH DRUSZCZ

Anna Augustynowicz, od 1992 r. dyrektor artystyczny szczecińskiego Teatru Współczesnego, dostała Paszport „Polityki” za przedstawienia odważne, mądre, dotykające bolesnych miejsc naszej epoki. Mówi ze sceny o sprawach przykrych, bulwersujących, o tragicznych stronach życia społecznego („Młoda śmierć” Grzegorza Nawrockiego, spektakl o morderstwach dokonywanych przez nastolatków), opowiada o złych skłonnościach w człowieku, o ciemnych stronach jego duszy (choćby w „Naczelnym” szwedzkiego pisarza Stiga Larssona, którego wprowadziła na polskie sceny); o pustce i monotonii codziennego życia („Bez czułości” Clary McIntyre, też polska premiera), o fałszywych rytuałach („Magnifikat” Włodzimierza Szurca). Jej teatr jest współczesny – nie tylko z nazwy.

biłam w zeszłym roku w swoim teatrze w Szczecinie, powstał gdzieś na tydzień przed premierą.

Ten finał, gdzie cały dwór jest nagi? Nie miała pani tego wymyślonego wcześniej?

Ze scenografem Waldemarem Zawodzińskim zastanawialiśmy się, w co ich ubrać do tej sceny, kiedy to dwór swym majestatem, swą formą zabija Iwonę. Pomysły były różne. W pewnej chwili zaświatało nam, że skoro oni są już tak napompowani, nadęci majestatem, to mocniejszy od najwymyślniejszych kostiumów będzie tłok nagich ciał. Efekt drastyczny – a nikt z aktorów nie zaprotestował. Na tyle podprowadziliśmy się wzajemnie na próbach, że dokładnie rozumieli sens tej sceny. I nikt, jak sądzę, nie uważał, że wymyśliłam sobie efekt: a teraz proszę państwa, rozbierzemy się do goła, a publiczność oszaleje z zachwytu.

Wróćmy do pani początków. Po teatrologii studiowała pani reżyserię...

A między jednym i drugim studiami dwa lata pracowałam w teatrze na nie najważniejszych stanowiskach: w sekretariacie Teatru im. Słowackiego w Krakowie i w dziale literackim w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu.

Stracone lata?

Nigdy tak nie powiem. Uczylałam się organizacji pracy w teatrze, co mi się szalenie dziś przydaje w zajęciach dyrektorskich, uczyłam się wielu potrzebnych rzeczy. Ale nie były to prace, które w jakikolwiek sposób dawałyby mi spełnienie. Poznałam, owszem, mechanizm działania teatru. Ale nie ten najważniejszy mechanizm. W teatrze tak już jest, że póki nie zaczniesz się tworzyć czegoś własnego, póki nie zaczniesz się swoich prób, znajomość istoty sceny może być tylko pozorna.

Jeszcze chwilę o szkole – o Wydziale Reżyserskim Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. Od kogo nauczyła się pani najwięcej? I czego?

Szkoła była dla mnie, nie ukrywam, wielkim stresem. Począwszy od egzaminu wstępnego, na którym Jan Peszek krzyczał na mnie „schowaj sobie bibliotekę do kieszeni”, przez początek studiów, kiedy byłam jedyną kobietą na wydziale. Nie na roku – na wydziale, na wszystkich czterech latach. Wszystkie zajęcia Jerzego Golińskiego zaczynały się od zagajenia: „Panowie, kurwa, o, przepaszam pani Aniu...” Miałam potworny kompleks, uważałam, że wszyscy traktują mnie z przymrużeniem oka. Ostrzygłam się na krótko, nosiłam duże, męskie buty i grube skarpetki. Myślałam, że profesorowie z łatwością odczytywali tę moją autokreację.

Czy nauka teatru to musi być zawsze takie przeżoeganie?

Wcale tego tak nie widzę. Kiedyś rozpląkałam się na zajęciach Golińskiego, a on zaczął mi tłumaczyć, że jeśli mnie rani, to z miłości. Bo ja też z miłości będę musiała kiedyś ranić aktorów – po to, by zdziarskać z nich fałsz, by nie wypuścić ich na scenę skłamaną. Profesorowi Golińskiemu zawdzięczam właśnie naukę czegoś szalenie ważnego: odkłamywania. Widzenia rzeczy, ludzi, zdarzeń takimi, jakimi są, nie takimi, jakimi chcielibyśmy je widzieć.

Zdaje się, że taka nauka przydałaby się i poza teatrem.

No właśnie. Teatr, który może wydawać się rzeczywistością sztuczną, wykreowaną, tak naprawdę polega, jak mi się zdaje, wła-

śnie na odkłamywaniu rzeczywistości. Na ściąganiu masek. Na zadawaniu pytania: gdzie jesteś człowieku.

Jeszcze parę słów o profesorach poproszę.

Od Krystiana Lupy uczyłam się afirmatywnego spojrzenia na człowieka. Traktował nas przy całym koleżeństwie tak nieprawdopodobnie serio, że wstyd było przyjść na zajęcia nieprzygotowanym. Uczył nas posługiwania się przestrzenią w teatrze. Udowadniał, że miejsce, w którym toczą się działania sceniczne, jest szalenie ważne – ale najpierw musi powstać przestrzeń międzyludzka i dopiero później trzeba ją niejako przełożyć na przestrzeń materialną, na scenografię. Uroda plastyczna musi być konsekwencją napięć między postaciami. Uczył nas ksiądz profesor Józef Tischner; jego „katechety”, jak sobie je nazywaliśmy, także cudownie otwierały nas na innych ludzi. Wiele zawodzęczam Mikołajowi Grabowskiemu, Bogdanowi Hussakowskiemu. Ich zajęcia rozwijały, a nie uczyły metod do kopiowania. Zgodnie z dewizą dziecka Golińskiego: reżyserii można uczyć, ale nie można nauczyć.

Skończyła pani szkołę w roku 1989 i zanim wyławowała pani w Szczecinie, przez długi czas jeździła pani od teatru do teatru reżyserując, by tak rzec, na zamówienie. Czy takie byłe artystą do wynajęcia to dyshonor?

Krakowska szkoła nauczyła nas i tego, że pracę należy szanować. Bo jest jej mało. Z równą treścią stawałam na pierwszej próbie przed aktorami w teatrze, powiedzmy, spoza pierwszej ligi, jak i przed renomowanym zespołem. A szybko przekonałam się też, że nie renowa liczy się przede wszystkim i nie wielkość i sława miasta, w którym się pracuje. Liczy się zespół ludzi.

No dobrze. Ale przyjeżdżała pani do jakiegoś teatru i mówiła dyrektorowi, co by pani chciała zrobić, a on na to: dobrze, dobrze, ale wie pani, mam akurat wolną dwójkę aktorów, może by pani zrobiła z nimi lekką, sentymentalną komedię. I co, przyjmowała pani obstalunek?

Takich rozmów akurat nie miałam. Bywały gorsze, kiedy panowie dyrektorzy poważnych teatrów kończyli rozmowę ze mną lekceważącym „kiedyś może coś pani dam, a na razie sobie panią pooglądałem”. Normalny los. Jako dyplom zrobiłam „Freuda teorię snów” Cwojdzńskiego w Opolu, bo poprosiła mnie dwójka aktorów, by zrobić to z nimi na objazd. Pracowaliśmy na własne ryzyko, salę dostaliśmy dopiero na próbę generalną. I wyszło, udało się. Teatr włączył spektakl do repertuaru, a ja poprosiłam szkołę, żebym mogła przedstawić to jako dyplom.

Ale „Freuda teoria snów” to przecież repertuar niezbyt pasujący do Anny Augustynowicz takiej, jaką znamy dziś. Po tym Cwojdzńskim robiła pani na przykład „Breia” w Tarnowie. Z własnego wyboru?

Nie, skąd. Zaproponowano mi to, a ja potraktowałam propozycję jak wyzwanie.

Rozumiem, że zamiast narzucać teatrom swoje marzenia repertuarowe, wołała się pani sprawdzać w najrozmaitszych gatunkach i zadaniach.

Owszem, i tak jest do dziś. Z przyjemnością często podejmuję się zadań, na które większość



Werner Schwab, „Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu”, reż. Anna Augustynowicz

moich kolegów kręciłaby nosem. Reżyserowałam bajki dla dzieci, w zeszłym roku zrobiłam przedstawienie w teatrze lalkowym, sięgam po klasykę, współczesność, sztuki polskie, obce. Nie chcę być niewolnicą jakiegoś autora i konwencji. Uważam, że w bardzo wielu niesłusznie lekceważonych gatunkach teatralnych można odnaleźć wiele piękna i prawdy.

Nikt pani nie wypominał tej nadaktywności?

Ze chałturze? Chyba nie. Gdybym zresztą traktowała tę pracę wyłącznie jako okazję do zarobku, szybko bym na tym przegrała. Do każdej pracy trzeba pewnego zasobu energii wewnętrznej, energii wymagającej pieczołowitej ochrony. Gdy coś robię, koncentruję się na tym bez reszty. Nie stać mnie na to, by coś niedbale „pyknąć”. Robię dużo, ale powiedziałam już, że jestem typem nałogowca. Gdy po premierze i bankiecie budzę się rano, a nie mam perspektywy następnych prób za parę dni, źle się czuję psychicznie. To pewnie pracoholizm. Każdy skończony spektakl napędza mnie, daje mi energię na robienie następnego.

Szósty sezon jest pani dyrektorem artystycznym Teatru Współczesnego w Szczecinie. To długo, jak na nasze przyzwyczajenia, a jeszcze mniej typowy jest idylliczny przebieg dyrekcji. Przyszła pani do tego teatru zrobić przedstawienie...

„Klątwę” Wyspiańskiego.

...gdy akurat odchodził Bogusław Kierc, poprzedni szef artystyczny. Została pani na prośbę zespołu, nikt pani nie podgryzał, delegacja związków zawodowych nie ustawiała się przed pani gabinetem z żądaniem podwyżek. Zaufano pani i to zaufanie rosło w miarę sukcesów. Czy ma pani poczucie, że został pani dany rzadki w życiu teatralnym kawałek szczęścia?

Ogromny. Spotkałam wspaniałych ludzi, którzy owszem bardzo mi zawierzyli i chyba wciąż we mnie wierzą, ale jednocześnie zawsze ode mnie wiele wymagali. Choćby czegoś takiego jak powaga w robieniu teatru. Myślę, że nasza współpraca opiera się na wzajemnym szacunku, a im to dłużej trwa, tym rośnie odpowiedzialność, by się wzajemnie nie zawieść. Poza tym już zastałam ten zespół w dobrej kondycji. Moi poprzednicy, myślę, prowadzili ten zespół na tyle rozsądnie, że potrafili uchronić

aktorów od zepsucia. Jest w nich głód pracy. Chęć przekraczania własnych granic.

Proszę nie przesadzać w skromności. Za pani czasów zespół Współczesnego został nieźle przeorany, niektórzy odeszli, wiele osób przyszło. Gdy o teatrze zaczęło być głośno, taka, nazwijmy to ssawka sukcesu wysłała najlepszych ze scen szczecińskich i ssie dalej.

Mam taką zasadę, że każdy aktor w zespole powinien w sezonie dostać rolę. Nie zawsze główną, ale przynajmniej taką, która daje satysfakcję. W stosunku do trzech, czterech osób mam w tej kwestii dług; liczę, że do końca sezonu uda mi się go spłacić.

Czy może pani powiedzieć, że w znacznej mierze spełnia się pani poprzez swój zespół? Zdecydowanie tak.

Czy z tego by wynikało, że jednak tradycyjny zespół teatralny, z którym się pracuje miesiącami i latami, to najlepszy model uprawiania teatru?

Każdy reżyser jest inny i inne ma potrzeby. Mnie się dobrze pracuje z moim zespołem.

A nie czuje pani co jakiś czas potrzeby urwania się i niespotykania codziennie o dziesiątej rano tych samych ludzi?

Oczywiście, i robię to, na szczęście mam taką możliwość. To niezbędne dla higieny. Nowi partnerzy to jest zastrzyk energii potrzebnej także, gdy wraca się do starych partnerów. A spojrzenie na swoje śmieci z dystansu też jest konieczne.

Generalnie wierzę w zespół skupiony wokół swego lidera. A czy jest to zespół skrzyknięty na jedną produkcję, czy zespół do wielokrotnego użytku, to rzecz drugorzędna.

Co jest dla pani podstawowym sprawdzianem sensowności teatralnych prac?

Oczywiście widzowie. Ten sprawdzian odbywa się co wieczór, kiedy przychodzi publiczność i kiedy słyszę, że oddycha razem z przedstawieniem, w tym samym rytmie. Ten sprawdzian jest tym cenniejszy, że ja nie kalkuluję przy wyborze pozycji do realizacji, czy się ona spodoba publiczności, czy nie. Nie podlizuję się moim widzom. Tym większe szczęście, że chcą przychodzić.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Rozmawiał JACEK SIERADZKI