

# TRZEBA WIEDZIEĆ PO CO I DLA KOGO

Jedną z klęsk, jakie mnie w życiu spotkały, a które wiążą się z udziałem w tej ankiecie, wspominam do dziś. Z małą poprawką: nie nazywam już tej przygody klęską a zarządzeniem losu.

Był to koniec lat czterdziestych. Wybrałam się z Łodzi, by zaangażować się do Teatru Śląskiego. A trzeba pamiętać, że wówczas jechało się do Katowic prawie dwa dni. Pół przytomna ze zmęczenia dotarłam na miejsce. Otrzymałam uroczą rozmowę z dyrektorem, który już mnie widział odtworzącą wspaniałe role tragiczne w swoim teatrze... po czym okazało się, że niestety nie ma ani jednego wolnego eta-

Przypominamy, że w naszej ankiecie XXX-lecia zabierali już głos: Kazimierz Braun, Tadeusz Byrski, Izabella Cywińska, Bronisław Dąbrowski, Ignacy Gogolewski, Tadeusz Kantor, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Krasowski, Zygmunt Latoszewski, Maciej Prus, Krystyna Skuszanka, Józef Szajna, Henryk Szleński.

W kolejnych numerach wypowiedzi m.in. Erwina Axera, Danuty Baduszkowej, Jerzego Grotowskiego, Adama Hanuszkiewicza, Andrzeja Łapickiego, Zuzanny Łozińskiej, Moniki Snarskiej, Henryka Tomaszewskiego, Andrzeja Wajdy.

tu. Znowu podróżowałam dwa dni. Kiedy zapuchnięta od płaczu znalazłam się z powrotem w Łodzi, Leon Schiller zaproponował mi podjęcie studiów reżyserskich.

Oczywiście początki nie były łatwe. Kiedy reżyserowałam pierwszą sztukę, koledzy aktorzy, którzy z góry założyli, że baba-reżyser to jakieś nieporozumienie, na próbach demonstracyjnie czytali gazety. Odkładali je dopiero w momencie wejścia na scenę.

Od tego czasu minęło dwadzieścia parę lat intensywnej pracy w zawodzie.

Niemniej zabieranie głosu w ankiecie, której samo sformułowanie; „moje trzydziestolecie” ukierunkowuje wypowiedzi, jest dla mnie sprawą dosyć wstydliwą. Mianowicie należałoby mówić bardzo, bardzo o sobie, słowo „ja” odmieniając przez wszystkie przypadki. A to bywa czasem żenujące.

Nie, to nie nadmierna skromność ani poza. Po prostu wydaje mi się, że nie do mnie należy ocena mojej roli czy funkcji w trzydziestolecie. Nie sądzę również, by należała do krytyki. Więc do kogo? Myślę, że jedyny ślad i osąd mojej działalności pozostał w świadomości widzów, którzy oglądali moje spektakle, i — mam nadzieję — coś z nich wynieśli. Ale że trudno ich w

tej chwili powoływać, by świadczili o mojej pracy, więc poszukałam innego rozwiązania.

W moim zawodzie do doświadczeniu decyduje nie ilość lat, ale mnożnik stopnia intensywności samej pracy przez stopień trudności podejmowanych zadań. Tworzyłam spektakle tak zwane głośne czy kontrowersyjne, stanowiące jakiś wyłom w tradycji, jak *Wesele* czy *Edyp*. Wiele przedstawień, które np. miały dobre pewne sekwencje, sceny czy poszczególnie rozwiązania. Ale nie są to spektakle w całości w moim sumieniu — przeproszam za sformułowanie — doskonale dla mnie.

Oczywiście, intensywnej pracy towarzyszą i wzloty i upadki — to zupełnie naturalne. Dlatego zawsze jest dla mnie rzeczą podejrzaną, jeżeli ktoś ciągle uzyskuje bardzo dobre rezultaty. Wydaje mi się to artystycznie dwuznaczne. Nie można robić ciągle tak samo dobrze. Raz się jest na górze, raz na dole. Raz się dotknie materii naprawdę, raz się człowiek z nią wyminie. I to jest naturalne w sztuce. Dlatego pomyślałam, że sprawy mojego trzydziestolecia mogę ująć jeszcze inaczej i wyciągnąć wnioski natury ogólnej.

W mojej biografii artystycznej zdarzył się dość szczególny przypadek, wyjaśnienia którego szukałam bardzo długo. Otóż był taki okres w moim życiu, kiedy w Starym Teatrze w Krakowie zrealizowałam kilka przedstawień, które w swoim sumieniu reżyserskim uważam za bardzo dobre — *Caligulę* Camusa, *Matkę Courage* Brechta i *Na dnie* Gorkiego. Były to spektakle jedne z wielu, jakie zrobiłam — ile ich było w ogóle nawet nie podam, bo liczba brzmi wręcz niewiarygodnie; czy aby jeden człowiek mógł zrealizować tyle przedstawień? I to dużych, jako że nie robię sztuk typu *Ich czworo*. U mnie zwykle samych trupów jest więcej niż w całej obsadzie *Ich czworo*.

Z tych wszystkich spektakli *Na dnie* uważam za najlepszy. Przyznam się, że potem już nigdy nie mogłam dojść do tego typu wypowiedzi — tak skoncentrowanej, tak połączonej merytorycznie, formalnie, treściowo i estetycznie.

I w tym miejscu dał mi znać o swoim istnieniu właśnie ów wspomniany tu problem „ciągłości sukcesu”. Tyle, że wtedy nie wiedziałam jeszcze, że właśnie ta ciągłość jest podejrzana. I za jej brak zaczęłam winić samą siebie. Myślałam, że to spadek formy. Ale nie, bo zdarzały mi się potem jakieś — nazwijmy to wzloty. Więc — jak mówię — szukałam winy w sobie. Potem jednak zaczęłam analizować zjawisko bardziej wszechstronnie i doszłam do wniosków, które wydają mi się ważniejsze i wyższej natury niż moje osiągnięcia w

trzydziestolecie. A mianowicie: te spektakle, które w swoim dorobku cenilam najwyżej, przypadły na okres niezwykle prawidłowej i niezwykle rzadkiej relacji między reżyserem i zespołem. A więc istniały idealne warunki do powstawania dobrego spektaklu. Polegały one nie na typie koleżeństwa — bo to są rzeczy z kategorii uczuciowo-sentymentalnej, tylko na właściwej atmosferze współpracy. Na absolutnym rozumieniu się wszystkich. Nie było ani jednego człowieka, który by się w dużej, zbiorowej inscenizacji wylamywał, który by nie rozumiał wspólnego celu. Był to okres niezwykle ważnej i bardzo surowej współpracy. Zdarzyła się wtedy sytuacja, która dziś ma dla mnie wartość anegdotyczną.

Przygotowując *Na dnie* niezbyt dobrze zaplanowałam na scenie akt drugi, gdzie akcja, jak wiadomo, toczy się na podwórzu, czyli jakby wychodzi ze scenarii domu noclegowego (który zresztą też nie był domem noclegowym — powiedzmy — w naturalistycznym i utartym znaczeniu). Ale była to ta sceneria obowiązująca, którą rozbiłoby jedno wyjście na zewnątrz w drugim akcie. Któregoś dnia, wychodząc z próby, spojrzalam na tablicę ogłoszeń, gdzie czarno na białym było napisane, że próby z *Na dnie* są odwołane na trzy dni. Podpisano: asystent reżysera. Zdziwiona pytam, czy coś się stało w teatrze, może ktoś wypożycza salę? — „Nie. Koledzy (Jurek Nowak, Piotr Pawłowski, Leszek Herdegen) powiedzieli, że źle rozwiązałaś drugi akt. I żebyś poszła do domu się namyślać”. Zdecydowali za mnie i to było słuszne. Jakaż była czujność w aktorach, w zespole.

Normalnie reżyser by się obraził, albo w ogóle działanie takie byłoby niezgodne z teatralnym *savoir-vivrem*. Ale w tym przypadku przyznałam im rację i wręcz byłam wdzięczna za takie postawienie sprawy. Dlatego, że nie byli obojętni wobec tego, co się wokół nich działo, że współpracowali z reżyserem, ale jednocześnie stawiali mu wymagania. Cały teatr, łącznie z personelem technicznym, był zaangażowany w tworzenie spektaklu. Ten typ współpracy z zespołem ciągle nie może mi się powtórzyć.

W tym okresie powstały dwa inne przedstawienia *Matka Courage* i *Caligula*. We wszystkich trzech również grałam. Czy były dobre także dlatego, że brałam w nich udział jako aktorka? Na pewno miało to jakieś znaczenie, choć nie demonizowałabym w tym przypadku faktu przeistoczenia się reżysera w aktora. Niewątpliwie, obecność reżysera na scenie w czasie przedstawienia jako członka zespołu aktor-aktorskiego dopinguje, ale nie jest to



»Martka Courage«  
Brechta  
w Starym  
Teatrze  
w Krakowie  
(r. 1962).  
Reż. Lidia  
Zamkow,  
scen.  
Urszula  
Gogulska  
(fot. W.  
Plewiński)



»Na dnie« Gorkiego w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie (r. 1960). Reż. Lidia Zamkow, scen. Andrzej Cybulski (fot. W. Plewiński)

regułą. Traktowałabym to raczej jako przypadek.

Wydaje mi się natomiast, że regułą powinien być taki typ pracy z zespołem i takiego organizowania teatru, o jakim zaczyna się teraz mówić, a co niektórzy określają mianem doboru naturalnego zespołu. To doświadczenie, które tak wspominam, jest także, według mnie dowodem na to, że reorganizacja w teatrze jest konieczna, że tylko wtedy będą mogły powstawać dobre, społecznie oddziaływające spektakle. Teatr nie może być zespołem przypadkowo dobranych ludzi, remanentem po poprzedniej dyrekcji czy wypadkową układów i układników.

Jak się orientuję, SPATIF prowadzi teraz rozmowy na ten temat i wydaje mi się w pełni uzasadniony postulat stworzenia nowego systemu organizowania teatrów, opartego na innych niż dotychczasowe zasadach. Zespół powinien łączyć nie sentyment ale wspólna idea i zrozumienie. Nie jest sprawą najważniejszą czy zespół się lubi czy nie, bo uczucia nie wchodzą w zakres sztuki i sztuki nie tworzą. Tak jak zawsze twierdzą, że reżyser nie jest do lubienia, lecz do pracy. Nie trzeba go kochać, ale nawiązywać z nim porozumienie i współpracować, bo przecież i aktor i reżyser mają wspólny cel.

W tym czasie, o którym mówię, miała miejsce taka współpraca i wiem, że ona decyduje o sukcesie i reżysera i aktora i — przede wszystkim — teatru. W tej chwili zespoły są w większości teatrów przypadkowe, decyzje o dyrekcjach nie zależą od zespołu, angażujemy się każdy na własną rękę. Stąd zdarzają się potem wypadki, że w jednym teatrze pracuje dwóch reżyserów, którzy stawiają aktorom bardzo różne wymagania. Obecnie sama jestem w takiej sytuacji. Z dyrektorem Szajną łączy mnie wieloletnia przyjaźń i wzajemne uznanie. Cenię ogromnie i wręcz jestem zauroczona jego plastyką. Ale my stawiamy zdecydowanie różne zadania aktorom, bo reprezentujemy dwie różne stylistyki. Pociąga to za sobą konieczność ciągłego przedstawiania się aktora — nazwij-

my to; od słowa do plastyki i odwrotnie, bo na przykład rano jest próba z Szajną a wieczorem spektakl *Komu bije dzwon*. Co prawda wielu ludzi twierdzi, że taka gimnastyka dla zespołu, to rzecz dobra, że to rozwija. Kogo? Aktor nie jest od gimnastykowania się — tym zajmują się kulturyści. Poddawanie aktora tak różnym kierunkom teatralnym nie wydaje mi się słuszne...

Jeszcze jedna sprawa. Wielokrotnie oskarża się mnie o brak szacunku do autora, o obrazoburczy stosunek do tekstu. Wydaje mi się, że jest to wielkie nieporozumienie. Przecież jeżeli się naprawdę, ale to naprawdę bardzo lubi literaturę, to się jej nie odtwarza wiernie, bo ona — mówię o klasyce — starzeje się. Należy ją przybliżyć dniu dzisiejszemu, bo w ten sposób — tym a nie bałwochwalczą wiernością — oddaje się jej największą przysługę. Bardzo byłam zadowolona z odwetu, jaki wzięłam na Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Wystawiono tam *Wesele* tak jak na prapremierze. Okazało się to niepoetyckie, nudne, drętwe. Wtedy było odkrywcze i nowe — dziś już się zesta-rzało i dlatego należało szukać treści ważnych na dzisiaj.

Reżyserując tragedię Sofoklesa czy Eurypidesa, okazuję więcej

szacunku autorowi sprzed wieków, gdy w jego sztukach szukam treści współczesnych i przybliżam je widzowi, niż gdybym miała zanudzać widza, prezentując mu spektakl, w którym ściśle trzymałabym się litery.

Gdy w 1971 roku przygotowywałam *Wesele*, poproszono mnie do gabinetu dyrekcji teatru, by jeszcze raz przedyskutować sprawę koncepcji przedstawienia — zdaniem większości tam zgromadzonych — niesłusznej.

Kiedy zrobiło się zamieszanie (wszyscy zajmowali miejsca) stanęłam w pewnym momencie na wprost wiszącego z boku autoportretu Wyspiańskiego. I zlapałam się na tym, że puszczałam do niego oko: „moja koncepcja jest słuszna, bo rok 1901 już daleko za nami”.

Z mojego trzydziestolecia mogę wyciągnąć jeszcze jeden wniosek. Pracuję już bardzo długo i szalenie intensywnie. Ciągłe jest zapotrzebowanie na moją pracę. To także uważam za pewien sukces. Przecież w ciągu tych lat przybyło wielu młodych reżyserów. Mimo to mnie pracy nie ubywa, wręcz przeciwnie — powiedziałabym, że mam jej coraz więcej. Oznaczałoby to moją długowieczność i przydatność w sztuce.

I znowu zaczynam szukać jej źródeł nie w sobie a raczej w okolicznościach. Dochodzę do wniosku, że chyba moją siłą jest to, że nie ulegam modom. Że nie rozbiaram kobiet na scenie wtedy, kiedy wszyscy rozbiarają, tylko wtedy, kiedy to było potrzebne; i ubierałam też wtedy, kiedy to było uzasadnione. Że nie stosuję np. grania na wszystkich planach teatru, bo taka jest moda. Myślę, że miast ulegać bez uzasadnienia modom, należy być wiernym sobie, bo te wszystkie nowinki mijają prędzej czy później a pozostają potrzeby tekstu i literatury. Ja ulegam tej potrzebie wierności sobie i potrzebie — może to slogan — oddziaływania na widza.

Każdy zaczyna swoją pracę od określenia „kim ja jestem”. To trwa przez okres tzw. młodości reżyserskiej. Po czym, kiedy już wie „kim jest”, człowiek zaczyna się zastanawiać: „co robi i jak”. Trzeci i najważniejszy etap to cudowna świadomość dla kogo i po co to robię. Jak się już do niej dojdzie, to właściwie dopiero wówczas można powiedzieć, że się istnieje naprawdę. Wydaje mi się, że ja już to rozumiem. Czy to robię? Chciałabym.

Notowała  
ANNA BORKOWSKA

»Na dnie«  
Gorkiego  
w Starym  
Teatrze  
w Krakowie.  
Zofia  
Nitwińska  
(Wasyliśa)  
i Zbigniew  
Wójcik  
(Waska  
Piepiel)  
fot. W.  
Plewiński

