

Niech tchną ducha

„**Kandyd jest bardziej o mnie**, to zresztą jedyny tytuł, który powtórzyłem. Kandyd zmieniał się wraz ze mną. On odkrył, że świat jest niepozbawiony goryczy, beznadziei, że trzeba uprawiać własny ogródek. Ja dzięki niemu znowu znalazłem się na początku drogi” – mówi **Paweł Aigner** w rozmowie z Januszem Legoniem.

JANUSZ LEGOŃ Przez około dziesięć lat był Pan aktorem w Białostockim Teatrze Lalek i nagle postanowił Pan zostać reżyserem. Z nadmiaru czy z braku?

PAWEŁ AIGNER Z braku... Czulem, że to, co spotykam w teatrze, już mnie nie inspiruje. Uświadomiłem sobie, jak szybko mijają lata. To, co jeszcze przed chwilą wydawało się osiągalne – role, wyzwania – stawało się przeszłością niedokonaną. Aktorzy szybko przemijają. I chociaż zagrałem kilka istotnych dla mnie ról, to myśl, że znam swoją zawodową przyszłość, nie dawała mi spokoju. Rutyna, codzienność. A potem na swojej drodze spotkałem Macieja Wojtyszkę, który – nie wiem, czy świadomie – dodał mi odwagi, otuchy. Dzięki niemu odważyłem się na zmianę wszystkiego. „Ożenił” mnie z Montownią, potem wziął jako równorzędnego reżysera do Opery Krakowskiej, pozostawił mi sporą samodzielność, ale czulem się pod opieką i nie bałem się popełniać błędów. Zawstydział mnie swoją wiedzą, więc zacząłem czytać. To był nowy początek. Zyskałem odwagę bycia kimś innym, reżyserem, oddalając się od aktorstwa. Stawałem się egoistyczny, ale już w innym sensie.

LEGOŃ Wojtyszko wciągnął Pana w wir. Według danych z Encyklopedii Teatru Polskiego, o ile dobrze policzyłem, w ciągu piętnastu lat zrobił Pan pięćdziesiąt trzy przedstawienia.

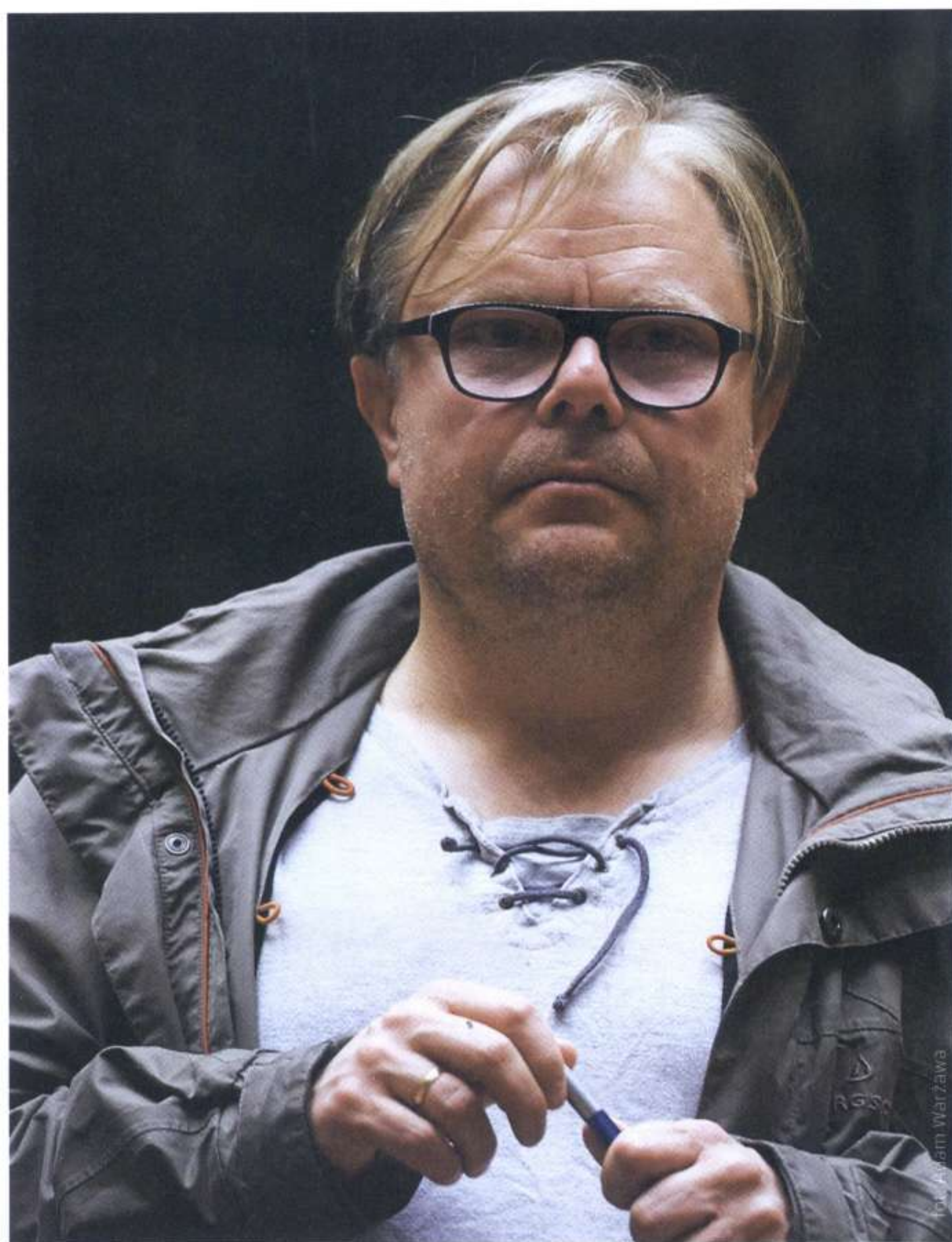
AIGNER Nawet nie wiedziałem...

LEGOŃ Średnio trzy i pół realizacji rocznie. To wir ciężkiej pracy.

AIGNER Jestem dość energetyczną osobą, więc i tempo pracy musiałem dostosować do siebie. Plan był taki – nauczyć się jak najwięcej. Zdawałem sobie sprawę, że reżyseria nie jest aktorstwem. To była zresztą pierwsza uwaga Maćka.

LEGOŃ Czym się różni reżyseria od aktorstwa?

AIGNER Aktor myśli o własnym procesie, własnej drodze w spektaklu. Reżyser w pewnym sensie działa jak kompozytor, który pisze utwór na



Paweł Aigner [1968]

przez dekadę aktor Białostockiego Teatru Lalek, grał też w teatrze żywego planu. Od 2004 roku reżyser ponad pięćdziesięciu spektakli w teatrze lalkowym, związany także z warszawską Montownią. Wielbiciel twórczości Moliera i Mozarta. Ostatnio wyreżyserował *Zorro* w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora, odczytanego przez *Hamleta*.

wiele głosów, ale tak, by każdą partię czy myśl było słychać z osobna. Tworzy partyturę dźwięków, emocji, relacji. Nie mówiąc o tym, że podejmuje decyzje. Wybiera, akcentuje, nadaje sens – a potem bierze odpowiedzialność. Nowe wyzwania i szczera radość tworzenia motywowały do pracy, co zaowocowało tą niesamowitą liczbą przedstawień. Zdarzało się, że z jednego projektu płynnie wchodziłem w drugi... Przygotowuję się znacznie wcześniej, czasem przez kilka miesięcy. Mimo to chyba nie jestem niewolnikiem własnej wyobraźni – staram się reagować na bieżąco, inspirować, czerpać od aktorów. Szybkość jest mi niezbędna, bo potrzebuję odrobiny chaosu. Żle się czuję w absolutnej ciszy. W ciszy tracę koncentrację, rozpraszam się i jestem nie do zniesienia. Od paru lat, nie żebym odczuwał zmęczenie, ale miewam chwile, że myślę, by trochę zwolnić, pójść w jakimś zupełnie innym kierunku, zaprzeczyć sobie. Korci mnie, ale jak tylko mam zamiar to zrobić, okazuje się, że praca wzywa.

LEGOŃ Pogratulować kłopotu. Debiutował Pan *Kandydem* w Bajku Pomorskim (2004). Wydaje mi się to znamienne. Szukając dominanty Pańskich wyborów repertuarowych, odnoszę wrażenie, że unosi się nad nimi duch oświecenia – nawet kiedy dotyka Pan twórczości Mickiewicza. Przypadek czy fascynacja? Może przesądziła któraś z książek, którą Wojtyśko kazał niegdyś przeczytać?

Technika lalkowa powinna służyć przekazywaniu wartości, sensów. A nie stanowić dobrodziejstwo samo w sobie. Oczywiście, poza tym, że teatr lalek powinien być artystyczny, pełni także zadania w codzienności.

AIGNER No tak, Wojtyśko podrzucił również *Kandyda*. To opowieść o jednym z najważniejszych bohaterów świata, skonstruowana jak bajka. Bohater, „wykopany z zamku nogą”, wygnany z ziemskiego raju, wędruje po świecie i szuka odpowiedzi na podstawowe pytania. To był moment przełomowy w moim życiu zawodowym, więc potrzebowałem dobrej historii, odpowiedniego bohatera. Hamlet nim nie był. Kandyd jest bardziej o mnie, to zresztą jedyny tytuł, który powtórzyłem. Kandyd zmienił się wraz ze mną. On odkrył, że świat jest niepozbawiony goryczy, beznadziei, ale trzeba uprawiać własny ogródek. Ja dzięki niemu znowu znalazłem się na początku drogi. Okazało się, że mogę odmłodzić o dziesięć lat – bo miałem wrażenie, że znowu jestem na początku wszystkiego, że zaczynam uprawiać własny ogródek.

LEGOŃ Właśnie mi Pan uświadomił, że *Zielony Wędrowiec* Bardijewskiej (Baniałuka, 2005) to taki Kandyd dwudziestego pierwszego wieku, łącznie z wyraźnym dydaktyzmem tej sztuki.

AIGNER *Wędrowiec* to było bardzo ciekawe zadanie. Prościutka bajka, w której jako reżyser postawiłem sobie jeden cel. Bohater musi konfrontować się z sytuacjami niebezpiecznymi, zagrażającymi mu bezpośrednio, ostatecznymi. Kiedy mu zimno – zamarza, kiedy odczuwa ciepło – płonie. Chciałem, żeby jego podróż była prawdziwą wyprawą w głąb,

walką o przetrwanie, by działały na niego wszelkie żywioły. Pływał pod wodą, sechł z pragnienia. Bajkowe przygody bohatera miały przerodzić się w spotkanie z absolutnym zagrożeniem. To z *Wędrowca* uczyniło tytana. Wielkie pragnienie życia uruchomiło niezwykłą siłę. Do dziś uważam, że uchwyciliśmy coś istotnego.

LEGOŃ Radosław Sadowski świetnie się sprawdził w tej roli. A przedstawienie było też bardzo widowiskowe. Scenografia Sławomir Lewczuk, kostiumy Zofia de Ines. Jak debiutant reżyserski załatwia sobie, żeby Zofia de Ines robiła mu kostiumy?

AIGNER Z Zofią poznałem się przez Montownię. W 2004 robiłem tam *Smutną królową* Walczaka. Montownia zaproponowała, żeby kostiumy robiła Zofia de Ines. Jak już ją poznałem, wiedziałem, że to ktoś dla mnie ważny, z kim na jednym spektaklu się nie skończy. To niesamowita artystka. Jedna z najmłodszych scenografek i kostiumologów, jakie znam – bo stale jest na bieżąco z trendami w modzie. Ponadto świetnie się z nią plotkuje o postaciach. Lubię, kiedy rozmawia z aktorami, dzięki niej mają szansę głębiej poczuć obecność bohatera, który nie tylko ma imię i tekst, ale także strukturę materiału, kolor, dynamikę. Kostium to część życia. Zofia dopytuje aktora o postać: – Co w nim jest śmieszne? – Yyy... – Ale dlaczego? Co takiego w tobie jest komiczne? – No bo ja mam tam... – Ale konkretnie, no. Czy jesteś za gruby, czy za chudy? Co w tobie jest takiego, że... Tak cię widzą inni? To jest prawda o tobie?

LEGOŃ Wyciąga z aktorów pomysły na kostium?

AIGNER Najpierw my rozmawiamy... To taka trójstopniowa praca. Na początku jest chaos, próbujemy nawiązać jakiś rodzaj dialogu na temat sztuki. Oczywiście, ona już ma wszystko przeczytane. Rozmawiamy, w jaką stronę pójdziemy. Tłumaczę się ze swoich pomysłów. Po czym jest drugie spotkanie, kiedy ona już mniej więcej opanowała materiał, już zaczęła samodzielnie nad nim pracować – zadaje mi wtedy bardzo dużo pytań, które często doprowadzają do zmiany wszystkich decyzji zapadłych wcześniej. Już widać, że to jest jej temat, że siedzi w nim głęboko. Wtedy następuje spotkanie z aktorami. Łapie każdego z osobna i buduje na nich jakby pierwszą rzeźbę. W pięknym spektaklu, który, bardzo żałuję, nie jest już grany w BTL-u, *Księżniczce Anginie* Rolanda Topora (2011), Kanclerz jest łachmaniarzem, człowiekiem nie wiadomo skąd, nie wiadomo, z jakiego czasu. Może uważa się za jakiegoś arystokratę albo za żebraka, sam nie umie powiedzieć... Ona dała mu, pod taki zwykły strój, lśniąca czerwoną kamizelkę ze skóry. Pytam: – Zosiu, powiedz mi, to jest genialny pomysł, dlaczego on ma tę kamizelkę? – Bo to jego marzenie. W efekcie na kostium, który pojawia się na koniec przedstawienia, kiedy Kanclerz już umierał, wydaliśmy ogromne pieniądze. Złoty garnitur z prawdziwej skóry. Dyrektor, wtedy Marek Waszkiel, pyta o koszty. Na co Zosia: – To musi kosztować, ten bohater całe życie marzył o występie w Nowym Jorku. Na końcu śpiewa *New York, New York*, jakby spełniło się jakieś jego pragnienie tuż przed śmiercią. Praca z Zofią mnie inspirowała, bo to żywioł, dynamit, żyje sztuką. Muszę do niej swoją wyobraźnię dopasować, muszę z nią współpracować jak równy z równym. Nie mam oporów, żeby poddać się jej absolutnie.

LEGOŃ Czy ten sposób pracy zarezerwowany jest tylko dla Zofii de Ines?



fot. Jerzy Dowgiałło

Zemsta, reż. Paweł Aigner, Teatr „Maska” w Rzeszowie [2018]

AIGNER Z Pavlem Hubičką też tak jest, z Magdaleną Gajewską. Z nimi pracuję najczęściej. Każdy z tej trójki scenografów jest odmienną osobowością. Uzupełniają się wzajemnie. Pavel jest trochę z innego świata. Rodzaj bałaganu, który tworzy na scenie, swoistego nieładu, odpowiada mi, bo to trochę jak moja głowa. Kiedy pracuję, ten rodzaj chaosu wymaga ode mnie dużego skupienia. Lubię chaos tworzony przez Pavla, bo myślę, że wtedy zdarza się coś istotnego.

LEGOŃ Chaos inspiruje?

AIGNER W pracy z Hubičką – tak. Im więcej pewnego rodzaju chaosu, bałaganu na scenie, tym bardziej wystrza się moja myśl. Staram się koncentrować na sensie, na klarownej wypowiedzi, przestrzeń jest wtedy naturalnym wrogiem. Powstaje napięcie między sensem a tym, co widzimy. Kiedy na scenie mamy upadły lunapark, jakieś rzeźby, jakieś szczegóły, których widz nie jest w stanie objąć umysłem, bo nie wie, co w tym terrarium się znalazło, tym bardziej wymagam od aktora koncentracji na jakimś szczególe roli, sytuacji, poprzez który staramy się snuć opowieść. Aktor zostaje jakby napadnięty przez ten pozorny bałagan, przytłoczony. By przemówić, musi użyć niecodziennie dużej siły. Wydobyc czystą myśl mimo przeciwności. Pokonać chaos myślą. Energetyczność moich przedstawień chyba na tym polega.

Praca z Magdaleną Gajewską jest zupełnie inna. Klarowna. Pracując z nią, stawiam sobie zupełnie inne zadania, inaczej pracuję z aktorem.

LEGOŃ Wróćmy do czerpania z przeszłości. Może nie tylko o opowieść chodzi w tych Pana poszukiwaniach, ale właśnie o jasność, trzeźwość umysłu – oświeceniowe wartości, czy też takie, które wiążemy z nurtem w kulturze francuskiej, który reprezentuje często przez Pana realizowany Molier (*Szelmostwa Skapena*, *Świętoszek*, *Chory z urojenia*). Między Pańskim Molierem, Wolterem, Diderotem (w wersji Kundery) jest łączność, której echa widzę też w *Balladach i romansach* czy w ostatnich zabawach teatralnych z poetami w Bielsku-Białej, w *Zielonej Gęsi* oraz *Tuwimie* i... To wybór wartości?

AIGNER Tak, to wybór ideowy. Mam czasem wrażenie, że może niekiedy odstręcza to od moich prac osoby, które są mocno zanurzone we współczesności i oczekują od teatru swego rodzaju dziennikarskiej wrażliwości. Współczesność, współczesny język bardzo mnie obchodzi. Ale nie tego szukam w starych opowieściach. Tam ciekawi mnie to, co dotrwało do dzisiaj. Jedną z najpiękniejszych historii o Molierze jest historia, którą znam z Bułhakowa. On pyta: czy niania, trzymając na ręku małego Poquelina, zdawała sobie sprawę, że trzyma największego dramatopisarza na świecie? Wyobraziłem sobie Moliera jako dziecko

i pomyślałem, że potem, po jego śmierci, na jego grobie, a został pochowany poza cmentarzem, żoną w rocznicę śmierci paliła ognisko, aby biedota mogła się ogrzać. Kiedyś grób się zapadł i już po paru latach zapomniano to miejsce. Gdy przyszła rewolucja, Francuzi szukali swojego „wieszczą”, ale nie wiadomo było, gdzie jest pochowany. Już było za późno. Kiedy czytam teksty Moliera czy Szekspira, słucham Mozarta, to czuję, jak ogromna energia jest tam zapisana. Między słowami widzę żywych ludzi. Widzę w *Arganie z Chorego z urojenia* (Zielona Góra, 2012) nie jakąś zabawną kreację aktorską, ale samego Moliera. I nie zrezygnowałbym z tego spotkania. Warto to opowiedzieć, dlatego że w tym dramacie zapisał swoją śmierć. To umieranie w komedii jest dotkliwie, poruszające. Komedijowe słowa kryją dramat aktora, kawałek autorskiej biografii. Najpiękniejsze w zawodzie aktora jest wskrzeszenie tego świata. Z podziwem patrzę na tancerzy, niezwykła energia, wdzięk, a po ostatnim *olé* brak oddechu, omdlenia... O tym jest *Chory z urojenia*. Komedie przez łzy. Właściwie nie umiem zrobić absolutnie smutnego przedstawienia. Lepiej czuje się w komedii, grotesce, w sztuce nie do końca poważnej, chociaż to, co połamane, koślawe, nieprzystosowane – interesuje mnie najbardziej. Dlatego Molier jest mi bliski, bo tacy są jego bohaterowie. Poza tym literatura dawna daje nawias, nie udaje, że jest czymś innym niż tylko teatralną sztuką. Źle znoszę teatr bez dystansu, udający życie, naśladowujący prawdę.

Kiedyś bardzo poważnie interesowałem się Wyspiańskim i epizodem, kiedy próbował zostać dyrektorem teatru w Krakowie. W jego listach do Stanisława Lacka jest taki fragment, w którym autor *Wesela* pisze: – Słuchaj, Stanisławie (nie wiem, jak dokładnie to brzmiało), widzę tych ludzi wokół siebie, no widzę ich. Po prostu widzę. No, może ja chory jestem, ale, Stanisławie, widzę, chodzą wokół mnie. Myślę sobie, że ja też tak trochę mam. Bliscy mi są autorzy, którzy widzieli swoje przedstawienia i je opisali. Słuchając Mozartowskich arii, próbowałem obliczyć wielkość premierowej sceny. Śpiewaczki, a widziałem ogromną liczbę wykonawców, poruszały się w bardzo podobny sposób – stawiały tyle samo kroków. Kończyły popisem wokalnym, zawsze na środku. Jak wyzwolić się z zapisanego w nutach reżimu? To zadanie współczesnego teatru. Deptanie tego, przepisywanie na nowo, nie zmieni niczego. Trzeba próbować postawić krok w inną stronę.

LEGOŃ W drodze do opowieści eksperymentuje Pan ze scenariuszami tworzonymi z wierszy. W *Balladach i romansach* (Banialuka, 2012) podchodzi Pan do Mickiewicza jak człowiek oświecenia – z humorem, ironią, wyciąganiem ostatecznych konsekwencji z romantycznej wyobraźni. Budziło to wątpliwości niektórych odbiorców, którzy żądali, żeby do Mickiewicza to, ach, ach, na klęczkach. A tutaj zabawa, czasem o cechach parodii.

AIGNER Tak, bo chodzi mi o to, że w ogóle romantycy... Mickiewicz...

LEGOŃ Nie lubi ich Pan?

AIGNER Ci romantycy chyba nie są jeszcze przeze mnie wystarczająco poznani. Oczywiście znam utwory, ale jako materiał do pracy? Unikałem, szczerze powiedziałem, bo jednak ciągnął ten XVII i XVIII wiek... Jak by to powiedzieć? W operze romantycznej gest jest zbieżny z emocją, łączymy gest i emocje, i ten gest staje się przedłużeniem emocji wyrażonej w słowach. Śpiewam „aaa” i dodaję gest – proporcjonalny do słowa i nut. Mnie zawsze ciekawił brak tych konsekwencji. Tak staram się

wydobywać poczucie humoru. Robię gest, który nie pasuje do emocji. Robię coś wzniosłego, mówiąc rzeczy prostackie... Barok jest mi bliski, zwłaszcza muzyka, bo dzieje się w pauzach...

LEGOŃ Opera barokowa jest, Pana zdaniem, zapowiedzią Czechowa?

AIGNER Opera barokowa wywołuje emocje, ale ich nie narzuca. Widz jest w pewnym sensie wolny. Romantycy i ich kult emocji, z tą nadwrażliwością, cierpieniem, wzniosłością... Doprowadzili w końcu do wykoślawienia tego. Z tym między innymi walczyła Wielka Reforma Teatru. Dzisiaj tak wielkie emocje, rozdęte do granic rozpacz, można zobaczyć chyba tylko w operetce.

LEGOŃ Chciał się więc Pan bawić konwencją romantyczną, operową w złym sensie tego słowa?

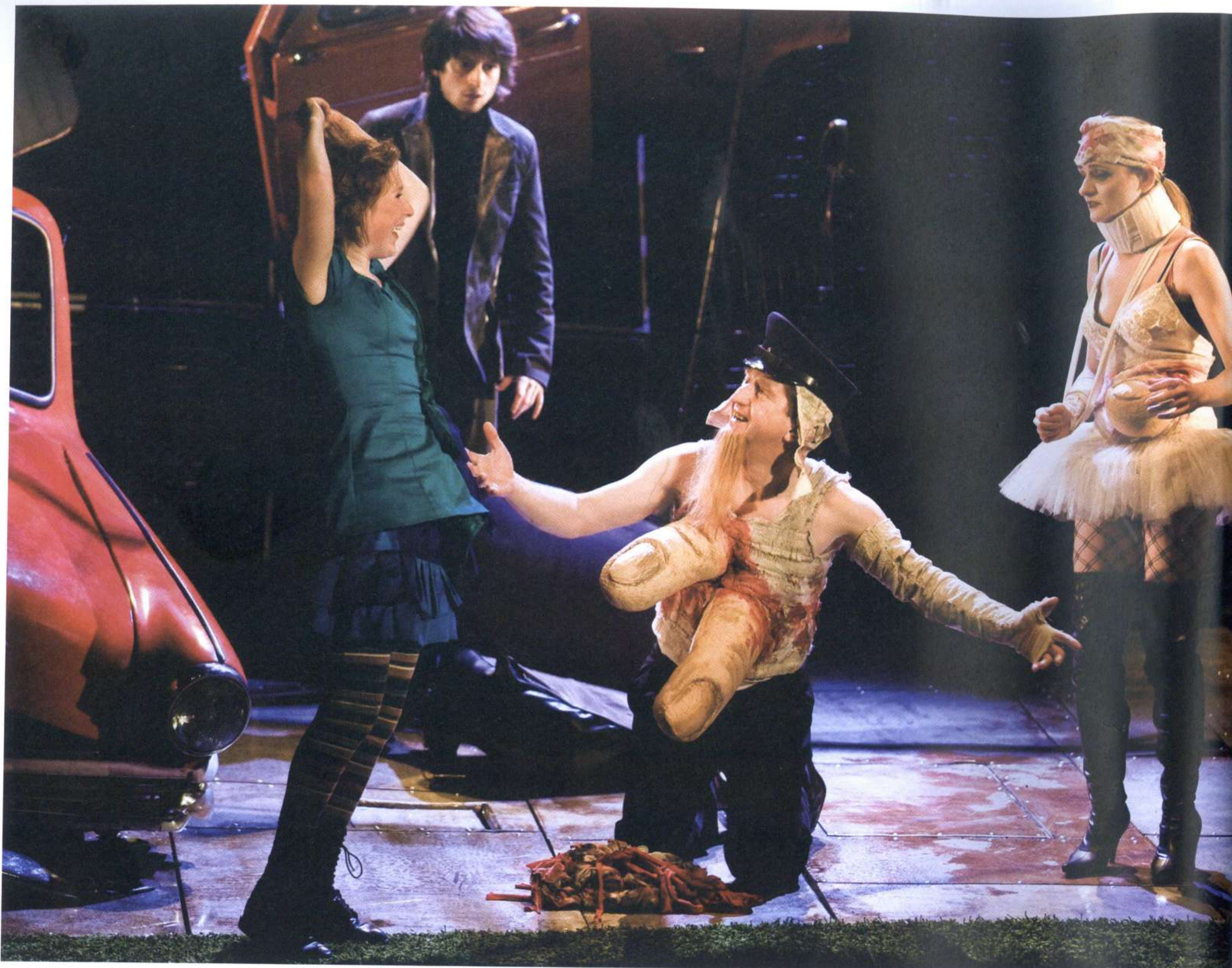
AIGNER Uważam, że Mickiewicz miał poczucie humoru i dystans. Pisząc ballady, musiał się dobrze bawić. Co więcej, widziałem jego wiersze sztambuchowe, wpisywane pannom do pamiętników. Na kolanie trzy, cztery zwrotki napisał, i to było równie dobre jak to, nad czym śleczął i co publikował w książkach. Miał wdzięk. Lekkość. To próbowałem pokazać w przedstawieniu. W *Balladach i romansach* chodziło mu też o to, żeby po przeczytaniu damy mdlały. Rodzaj kokieterii salonowej... Więc był tam żart i ironia, i chyba udało nam się w Bielsku-Białej trochę zbliżyć do „wieszczą”. Koniki robiliśmy z aktorów...

LEGOŃ Co wywołało zaskoczenie widzów. Może szkoła zabija żywy odbiór, programuje koturnowość?

AIGNER Pokonaliśmy koturnowość niektórych wierszy, odsłaniając ich kontekst erotyczny, zapisany przez Mickiewicza w inteligentny sposób. Przecież poeci piszą o dwóch rzeczach: albo o miłości we wszelkich przejawach, albo o życiu – proporcje zależą od autora. Upraszczam, ale Mickiewicz miał niekiedy do tych ballad stosunek... frywolny. Chodziło nam też o sarmackość. W tym przedstawieniu były i kontusze, i prząsność nasza. W zestawieniu z Mickiewiczem – prząsność była zgrzytliwa. Bardzo lubię ironię.

LEGOŃ W tej samej Banialuce zrobił Pan Gałczyńskiego *Zieloną Gęś* (2016), która jest antyromantyczna i ironiczna. Ale w tym przedstawieniu poruszyły mnie dwie inne sprawy. Z jednej strony – głębokie zakorzenienie w biografii poety, w jego osobistym dramacie. Z drugiej – polityczność. To chyba najmocniejsze politycznie przedstawienie, jakie kiedykolwiek widziałem w lalkach. Scena protestu, z armatą, która by była, gdyby nie ministerstwo, które cofnęło dotację, mocno się rymowała z ówczesnymi wydarzeniami. A wstrząsająca sekwencja z samospaleniem Kociubińskiej... To już nie był Gałczyński, raczej Konwicki. Zresztą scena ta zrymowała się tragicznie z rzeczywistością – rok po premierze. Z przykurzonych, wydawałoby się, satyr Gałczyńskiego z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku wyszło ostre, politycznie aktualne przedstawienie. Kontekst wpłynął na odbiór – czy taki był zamiar?

AIGNER Gałczyński mógłby i dzisiaj znaleźć się na cenzurowanym. Ta historia na samym końcu, jak go zaatakowano, że ma być realizm socjalistyczny, kolego, a ty tworzysz coś tam o kanarkach... Gałczyń-



Księżniczka Angina, reż. Paweł Aigner, Białostocki Teatr Lalek (2011)

ski odparował, że mógłby ze swojej klatki wypuścić kanarki, ale wtedy wyraźniej będzie widać samą klatkę. U Gałczyńskiego odnajduję własne spojrzenie na świat. Lubię ten rodzaj artykułowania prawdy, czasami przez coś bardzo niskiego. *Zielona Gęś* to taka niby-bajeczka, teatrzyk, a w środku jakaś wielka rozpacz. Kiedy oni wszyscy zamarzają, bo jest coś z rurami, to przecież nie o kaloryfery chodzi, tylko o świat. Ci artyści z zimna przestali już gadać, głądzić. Wtedy na scenie pojawia się gigantyczny słoń na kuli ziemskiej. Postanowiłem nie puentować tego słońca, tak się ateatralnie, ponuro zrobiło. A wszystko w sosie lekkiej opowiadki... Bardzo się cieszę, że to przedstawienie powstało właśnie w Białymostku, bo to jedyny mój spektakl z tak dużą liczbą scen lalkowych – ponieważ znalazłem dla nich uzasadnienie.

LEGOŃ W finałowy dzień festiwalu w Opolu widziałem *Pańską Zemstę* z Rzeszowa. Podobał mi się pomysł – Fredro w dell'arte czy konwencji komedii słapstickowej – ale wykonanie zawiodło. Skoro jednak zaproszono ten spektakl, spodziewam się, że artyści się „spalili” przed festiwalową widownią?

AIGNER W siedzibie to przedstawienie sprawne, pełne energii. W Opolu, przyznaję, czasami wyglądało to niedobrze. Bywa.

LEGOŃ Nie sprawdzałem, czy jest inny reżyser, który ma tak obfity dorobek w obydwu, jakoby rozdzielnych, sferach: teatru lalek i teatru tzw. dramatycznego. Częściej pracował Pan na scenach lalkowych, ale sam Pan mówi, że dopiero *Zielona Gęś* była mocno „lalkowym” dziełem. W kontekście dyskusji po *Słabym roku* z Wrocławia, jak Pan się odnajduje w tym podzielonym świecie teatru? Czy Pan się czuje lalkarzem, reżyserem lalkowym, czy takie podziały mają sens?

AIGNER To trudne. Obecność lalki nie może być obligatoryjna. To zasadnicza decyzja, kto ma być bohaterem. W *Zielonej Gęsi* znalazłem usprawiedliwienie dla istnienia lalek. Bez nich nie byłoby tego spektaklu. Aktorzy dali im dusze i zagrały swój wielki show. Patrzyłem na nie jak na żywych aktorów. W teatrze dramatycznym – niemożliwe. To żart. Kiedy aktorzy odkładali lalkę, komentowali, dystansowali się od tego, co przed chwilą robiła czy mówiła, powstawało napięcie, czasem wzajemna niechęć. Lalki do jej animatora. Lalki potrafią zależeć za

skórę. Są bezczelne i pozwalają sobie na wszystko. Tam, gdzie kończy się ekspresja aktorska, rozpoczyna się lalkowa. To wykorzystywaliśmy. Musi być poważny pretekst do użycia lalek, nawet w teatrze nominalnie lalkowym. Lubię dawność i dawny teatr lalek, nawet jeżdżę po świecie, by oglądać takie relikty teatrów obrzędowych, w Indonezji, Peru... Ale współczesny teatr lalek nie może być skansenem.

LEGOŃ Myśli Pan tu o teatrze tzw. tradycyjnym, do którego jakoby wszyscy tęsknią, teatrze marionetki czy – powiedzielibyśmy – czystej formy lalkowej?

AIGNER Tak, bo ta czysta forma lalkowa... Jak by to precyzyjnie wyrazić? Technika lalkowa powinna służyć przekazywaniu wartości, sensów. A nie stanowić dobrodziejstwo samo w sobie. Oczywiście, poza tym, że teatr lalek powinien być artystyczny, pełni także zadania w codzienności. Trzeba opowiadać bajki dzieciom. No i tu, jak wiadomo, bohater powinien być lalkowy, bo dzieci to lubią – i koniec dyskusji. A powinien to być początek namysłu, po co tę formę chcemy wykorzystać. Bo jeżeli można coś lepiej opowiedzieć aktorem, to może warto poczekać z lalkami? Takie przynajmniej jest moje stanowisko. Kiedyś to była prosta rzecz, konstrukcja przedstawienia lalkowego polegała na tym, że wchodzimy, śpiewamy piosenkę, bierzemy lalki, opowiadamy historię, kończymy historię, odkładamy lalki, śpiewamy piosenkę i koniec. To jest ten skansen. Jeżeli lalka jest tylko w zastępstwie za człowieka, to dla mnie za mało.

LEGOŃ Co to znaczy, że użycie lalki ma sens?

AIGNER Jeżeli zasłonimy twarz aktora maską, ta postać przestaje być tylko i wyłącznie w wymiarze konkretnego człowieka. Staje się duszą tego człowieka. W tym celu zakładam maskę. Podobnie z lalkami. One nie będą nigdy mówiły wyłącznie we własnym imieniu. W *Gęsi* Kociubińska dała sztuczne ciało lalki wszystkim Kociubińskim. Stała się znakiem „kociubińskości”. A lalka traktowana tak, jak to bywa na co dzień, występuje w zastępstwie poszczególnej Kociubińskiej. Nie nadajemy jej dodatkowego sensu, wymiaru wieloznaczności...

LEGOŃ Chodzi o wieloznaczność czy o uogólnienie?

AIGNER Raczej o uogólnienie, co może być wieloznaczne. W sztuce *Stworzenia sceniczne*, o kobietach na scenach siedemnastowiecznej Anglii, którą zrobiłem w Szczecinie (2013), aktorka wychodziła grać monolog z *Makbeta* z lalką, taką teatralną, w rękę. Ta lalka nie była animowana – płonęła żywym ogniem. Taki trik. To wyostrzało sens istnienia aktorki. Znaczyło, że traciła swoje jednostkowe znaczenie, stawała się aktorką w ogóle. Rozumie Pan tę zamianę? Pokazaliśmy, że grając, spala się. Dosłowność stała się metaforą. Spłonęła kreacja, pozostała dusza aktorki. Już nie będziemy na nią patrzeć tymi samymi oczami.

Przypominają mi się sceny podpatrzone w szkole. Student, już nie pamiętam kto, siedział w sali, ponury, bo dostał dwóję z przedmiotu animacja jawajka. Członkowie komisji zarzucili mu, że nie lubi lalek i jest beznadziejny. Na wieszaku wisiała ta jawajka. Wpatrywał się w nią dłuższą chwilę, wreszcie mówi: – Aktor nieważny, tak? Nieważny aktor? No, mówi – tutaj przeklął – graj sama, proszę, graj! A ona na wieszaku, taka martwa. To jedno z moich najważniejszych wspomnień ze szkoły.

Drugie: mój kolega Ryl-Krystianowski wystawił swoją małą Ołę (teraz aktorkę w Teatrze Lalka w Warszawie) nad parawan. I animował ją jak lalkę. Może miała wtedy trzy, cztery miesiące, malutka była. Myślę sobie – to genialne, tak się spełnia sen Craiga. Nadmarioneta okazała się malutkim dzieckiem.

LEGOŃ Czy aktor dramatyczny ma jakąś przewagę nad lalkowym, czy jest odwrotnie?

AIGNER Teatr lalek i dramatyczny to jednak bardzo różne światy. Zupełnie inaczej pracuje się w teatrze lalek z aktorami. Nieco inaczej prowadzi się próby. W dramacie bardzo ważny jest moment ustalenia wszystkich relacji, od tego się zaczyna. W lalkach ustalenie relacji może nastąpić dużo później, bo najpierw trzeba pokonać formę. Mało tego, trzeba sobie na początku pracy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ta forma, a nie inna, do czego nam posłuży, czy wyartykułuje jakiś sens, czy nie. W teatrze dramatycznym dobijamy się na próbach do pewnych konwencji, sprawdzamy, czy jakiś rodzaj stylistyki aktorskiej pasuje najbardziej, rozwija scenę, pomaga aktorom.

Ja bym bardzo chciał zrobić sztukę, dramat, tylko na lalki. Planuję coś takiego, tylko że nie mam jeszcze... To mogłoby być *Wesele* Wyspiańskiego, coś, co ma w sobie siłę formy. Teatr lalek ma olbrzymie możliwości. W to absolutnie wierzę, tylko że muszę do tego dorosnąć, w sensie: znaleźć, uwierzyć, że to niezbędne. Do takiego zadania potrzeba największych mistrzów animacji – jak Barbara Muszyńska z Białegostoku.

Granie lalkami nie polega na tzw. majdrowaniu, ruszaniu tylko. To trudny zawód. Proszę sobie wyobrazić prowadzenie czegoś, co wisi na dwu-, trzymetrowych linkach – takie są marionetki operowe. Aktor nawet nie ma szansy zobaczyć, czy ona dotyka ziemi. A ona musi chodzić po ziemi, musi mijać się z innymi lalkami – więc aktorzy grają czasami dwiema, trzema lalkami. Czasem muszą przekazywać sobie lalkę, ale tak, żeby nie zrobiła fałszywego ruchu, bo wtedy zobaczymy nie lalkę na scenie, lecz przedmiot na linkach. Tak grać, żeby nie było widać linek, techniki – to najwyższa półka animacji.

LEGOŃ Aktorów w teatrach dramatycznych traktuje Pan jak nadmarionety, czy pozostawia im trochę swobody?

AIGNER Jeżeli zespół mi ufa, jak na przykład w Teatrze Wybrzeże, gdzie często pracuję, to rozumie, że czasami potrzebuję najpierw zająć się wydarzeniami, a potem ustalić, co się tam dzieje naprawdę. W *Zakochanym Szekspirze* robiliśmy chyba najdłuższy sceniczny pojedynek wielu osób, nie widziałem dotąd dłuższego. Najpierw musieliśmy ustalić architekturę wydarzeń: ten tu, ten tam. Dopiero potem sprawdzaliśmy, czy to zgadza się w emocjach i relacjach.

LEGOŃ To ślad lalkarskiego podejścia? Najpierw opanować technologię, przedmiot, formę?

AIGNER Nauczyć się tym animować, a potem tchnąć w to życie. Czasami tak trzeba i w dramacie. Teraz przygotowuję w Radomiu *Amadeusza*. Mamy tam sceny zbiorowe, w których aktorzy muszą mi zaufać. Przez kilka chwil przestaną grać swoje role, staną się tłumem. Muszę to najpierw ustawić tak, jak widzę. Później ich puszczać na wolność. A potem – niech tchną ducha. ■