

WYRAZISTOŚĆ NIEUŚWIADOMIONA ROZMOWA Z ZOFIĄ KUCÓWNĄ

Andrzej Hausbrandt: Od lat w naszym, polskim środowisku teatralnym ciągnie się przewlekła, a przecież wciąż budząca żywe namiętności dyskusja na temat istoty sztuki aktorskiej. Jest też ona twórcza czy odtwórcza? Spór to jałowy, dopóki jasno nie określimy, co mają oznaczać oba przymiotniki: „twórczy” i „odtwórczy”? Pozornie wszystko wygląda prosto, ale tylko pozornie.

Przypisywanie roli odtwórczej aktorom ma swoją głęboką genezę historyczną. Nie zapominajmy, że prawie cały XIX wiek uważał teatr za „maszynkę do pokazywania dramatów”. A więc prior stanowił tekst literacki, posterior dopiero widowisko sceniczne. Nadrzędna rola tekstu oznaczała, że ci, którzy ten tekst podają do publicznej wiadomości, udostępniają widzowi, a więc aktorzy, spełniają wobec dramatu pisanego (i jego autora) rolę służebną. Są, sui generis, mechanizmem rozpowszechniania słowa. Odtwarzają je i czynić to winni w sposób optymalnie zgodny z intencjami „prawdziwego twórcy”, czyli dramaturga. Im dokładniej aktor wypełniał tę misję medialną — środka przekazu, tym był lepszy, sprawniejszy, bardziej przydatny.

Oczywiście tak sprawa wyglądała tylko teoretycznie. Wiemy, że praktycznie rzecz miała się nieco inaczej. Teatr gwiazd, teatr indywidualnego popisu i wirtuozerii warsztatowej zaprzeczał każdym wieczorem, każdą wielką rolą literackiej teorii nadrzędności tekstu nad pozostałymi komponentami widowiska scenicznego. Aktorstwo było także wtedy twórczością pełną, samodzielną, rozkwitającą nie zawsze na tworzywie tekstu, a często mimo niego, czego przykładem choćby wielkość artystów i nikczemność repertuaru warszawskich „Rozmaitości” połowy ubiegłego stulecia. Żółkowski, Królikiewicz, Trapszo i wiele, wiele innych znakomitości świeciło największe tryumfy aktorskie w trzeciorzędnych francuskich i niemieckich farsydłach, głupawych bulwarówkach i okliwych romansach. Sztuki te wspominamy jedynie dzięki ich „odtwórcom”, w niepamięci skrywając imiona niewątpliwych „twórców”, czyli dramatopisarzy.

Od dziesiątków lat panujący nam teatr inscenizatorski, który zdegradował tekst do roli podrzędnej, a u niektórych reżyserów wręcz sprowadził go do funkcji dźwiękowej, zamazując znaczenie treściowe bądź to poprzez szczególną interpretację, bądź też „długi ołówek” — zwykły podkreślać, że twórcą, prawdziwym twórcą jest inscenizator. On jest autorem widowiska, reszta zaś: słowo, ludzie, barwy, dźwięki, kształty — stanowią tylko ele-

menty kompozycyjne, z których reżyser tworzy — właśnie tworzy — spektakl, czyli dzieło sztuki teatralnej.

Tu warto by przypomnieć sobie, że aż do lat czterdziestych zdarzały się już spektakle bez tekstu (np. pantomimiczne), bez kostiumów czy dekoracji, a nawet bez reżysera, jakoś od powstania teatru nie udało się nikomu zrobić spektaklu bez aktora. A więc chyba spełnia on w tym przedsięwzięciu jakis wyjątkowe, nie waham się użyć tego mocnego słowa, nadrzędne funkcje. Także dziś, podobnie jak wczoraj, jak zapewne i jutro... Rzecz polega na tym, że dzieło sceniczne tworzy, kreuje aktor. Przy pomocy reżysera, dramaturga, scenografa, muzyka, akustyka, oświetleniowca itd., itp. Oczywiście w miarę zmian, jakim podlega teatr, zarówno w sensie estetycznym,



jak społecznym, organizacyjnym, intelektualnym, wraz z nieustannym przekształcaniem się składu i charakteru widowni — wymaga on coraz to innych dyspozycji. Nie tylko fizycznych, ale przede wszystkim wewnętrznych, psychicznych.

I tu dochodzimy chyba do sedna sprawy, którą — mimo wielokrotnego walkowania — wypadałoby sobie wyjaśnić. Jeżeli aktorstwo jest sztuką, a więc i twórczością (co nie ulega, moim zdaniem, wątpliwości) — jakich cech psychicznych, jakich właściwości charakteru, jakiego typu wrażliwości i jakich dyspozycji intelektualnych należy wymagać dziś od człowieka, który nie tylko zamierza, ale ma szanse oddać się scenie? Słowem, gdyby kazano Pani z dużej grupy młodzieży typować kandydatów do aktorskiego rzemiosła (niezależnie od ich życzenia, przypuśćmy, że wszyscy byłiby na to gotowi), czego szukałaby Pani w ich psychice i umysłowości, spełnienia jakich warunków w tej mierze żądałaby Pani od nich?

Zofia Kucówna: Postawił mi pan pytanie, na które nie bardzo potrafię odpowiedzieć. Jest wiele spraw dotyczących mego zawodu, których nie przemyślałam dokładnie, z którymi obcuje co dzień, a przecież nie usiłuję ich nawet wobec siebie samej zdefiniować, określić, dopowiedzieć. Może wynika to stąd, że mój aktorski fach traktuję jakby trochę niezawodowo. Oczywiście za to, że występuję, że gram, biorę pieniądze, z tego żyję, utrzymuję się. Strona zarobkowa mego zajęcia ustawia mnie w stosunkach zależności wobec zatrudniającego mnie teatru, reżysera etc. Staram się wykonywać stawiane przede mną zadania w sposób najlepszy, na jaki mnie stać, a przecież... przecież coś buntuje się we mnie przed uznaniem aktorstwa, mego aktorstwa, za zawód. Skoro zaś tak jest, to rozumnie pan, skąd się biorą trudności z wszelkimi definicjami profesjonalnymi. Może mój wewnętrznie anty-profesjonalny stosunek do uprawianego rzemiosła wynika stąd, że za cechę kwalifikującą do sztuki aktorskiej uważam wszechstronną i spontaniczną, nieuświadomioną wyrazistość ciała i mówienia. Stąd też zawsze słucham, co słowo znaczy, a nie, jak zostało wypowiedziane.

W czasach, kiedy zdawałam egzamin w szkole krakowskiej, najwyższej punktowano urodę, maniery, savoir-vivre i „przeleciały trzy pstre przepiórzyce przez trzy pstre kamienice”. Mnie przepchnęły szczęśliwie „przepiórzyce”, ale byłam kształcona do ról „minerałów”, pastuszków i Chochlika. Żadnej z nich nie grałam.

Zgadzam się, że dyskusja na temat „twórczości” czy „odtwórczości” jest anachronizmem. Ale pan sam stając na gruncie twórczości aktorskiej mówi: „coraz nowe interpretacje (aktorskie)... otwierają nowe wartości (tekstu) nieprzeczuwane przez samych autorów”. Otóż to nie są nowe wartości tekstu, lecz wartości wnoszone przez moich kolegów, które nawet

pan im odbiera, a przypisuje tekstowi. Wiem, że brzmi to nieprzekonywająco, ale przyjdzie czas, kiedy powiedzenie „Eichlerówna wzbogaciła Racinowską Fedrę” nie będzie nikogo śmieszyło, znajdzie pokrycie w powszechnej świadomości publicznej.

Sztuka pisarska jest sztuką trwałą, a nasza sztuka jest ulotna. Trwa w pamięci emocjonalnej, zmysłowej widza teatralnego i ginie wraz z nim, jest nie do przekazania. Naszą sztukę pożera tekst. Autor.

Istnieją tzw. scenopisy reżyserskie, jak np. do „Krakowiaków i Górali” Schillera, według których dokonuje się reinscenizacji wybitnych dzieł. Muzyka ta sama, zapisana na pięciolinii, choreografia ta sama, układy sytuacyjne dokładnie skopiowane, dekoracje identyczne — Daszewskością, całość wykonana z pietyzmem, a przedstawienie? Nudne i bez wdzięku, bo czegoś w nim zabrakło. Czego? Schillera. Jego duszy, śladu natchnienia, w którym tworzył. Tak, natchnienia. Słowo stare i śmieszne. Można je wymienić na coś bardziej mądrego: trans, magię, stan uwznioślenia. Obojętne, dość, że idzie o skutek zderzenia dwu elementów: talentu i koncentracji. I bez nich, stopionych w spektaklu, nie ma w ogóle aktorstwa. Aktorstwa godnego uwagi.

Spektakl jest dla mnie czymś w rodzaju wymiany informacji między podświadomością moją a widzów. Wymianą, w której moje gesty, mój głos, wypowiedziane słowa, treści, jakie w nie wkładam — są tylko znakami wywoławczymi dla przepływu informacji między tym, co nieuświadomione a przeczuwane. Pierwszy impuls wychodzi ode mnie, ale wraca w ciszy od tych, którzy go przyjęli, wzbogacony o ich przecucie. Odbieram to nie tylko ja, lecz i moi partnerzy na scenie włączają się w ów proces, który narasta, zagęszcza się w coś, czego dziś nie sposób określić, wymierzyć i zarejestrować żadnym aparatem, a co w przyszłości będzie na pewno można uchwylić specjalnymi urządzeniami i opisać jako jeszcze jedno obiektywnie stwierdzalne zjawisko fizyczne.

Dla tych, którzy w tej wymianie nie uczestniczą, dla których dostępna jest tylko zewnętrzna fizyczność zdarzenia, jakim jest teatr, odgrywa się normalne przedstawienie, w którym jedni grają coś na scenie, a drudzy obserwują ich z widowni. Ci pierwsi osiągają stan emocjonalny tak intensywny, że zamazuje się granica między fikcją a rzeczywistością. U obdarzonych talentem aktorów i reżyserów można zaobserwować, jak w czasie pracy popadają w taki stan, który wytrąca ich z pełnej świadomości obiektywnej, pozascenicznej rzeczywistości. Gdyby

ich wtedy zapytać, kim są — zawahaliby się z odpowiedzią.

Zresztą nie jest to cecha właściwa tylko aktorom. Mają to malarze, kompozytorzy, pisarze... Wiadomo np., że Balzac potrafił w rozmowie mieszać z ludźmi żywymi bohaterów „Komedii Ludzkiej” i opowiadać o nich tak, jakby egzystowali naprawdę, poza jego świadomością. Granica między rzeczywistym a kreowanym zatarła się u niego tak dokładnie, że nawet w okresach, kiedy nie pisał, pozostawał w swoim fantastycznym świecie.

Każdy, kogo natura obdarzyła wyrazistością ciała, jest równocześnie wrażliwy. Cechy te są ze sobą sprzężone. Być może, że owa wyrazistość ciała i mowy jest jakby manifestacją wrażliwości, kanałem, poprzez który ujawnia się ona na zewnątrz. Natomiast nie dostrzegam relacji pomiędzy wyrazistością a intelektem. I to nie dlatego tylko, że znane są — zresztą nie na zasadzie jakiegoś niezwykłego wyjątku — wypadki wybitnych talentów aktorskich u ludzi nie wybitnej umysłowości. Po prostu są to zjawiska czy cechy niezależnie uwarunkowane. Co można zresztą obserwować nie tylko w teatrze, ale w każdym trochę większym towarzystwie. Oto zbiera się przypadkowo gromadka różnych ludzi i... nagle jeden z nich staje się nie tylko ośrodkiem zainteresowania, ale animatorem całej grupy. On potrafi rozgrzać, rozruszać wszystkich. Rozbawić, zbliżyć, zintegrować. I dzieje się tak, mimo że inni byli mądrzejsi, zasobni w bogatsze doświadczenie, barwniejsze przygody. Otóż ten jeden człowiek, o którym wspominałam, był obdarzony nieświadomością wyrazistością ciała i mowy. Jego ręce, twarz, całe ciało cechowała ekspresja, ruchliwość. Każdy gest był znaczący, każdy grymas coś pointował, podkreślał, uwyppuklał. Nawet obieg jego krwi podlegał naczelnemu zadaniu: wyrazistości. Nasza „dusza towarzysystwa” błądziła, czerwiła się jakby na zawołanie. I nie ma w tym nic wykalkulowanego, właśnie wszystko jest spontaniczne, mimowolne, bezwiedne. Tak ci ciągle, żyjący wśród nas teatr dell'arte.

To, co u „cywila” jest zupełnie nieświadome, o czym może on nie mieć pojęcia, dla rasowego aktora jest podświadome. To znaczy, że nawet wtedy, gdy zdołamy się w pełni utożsamić z graną postacią, niejako zatracić w roli, nawet wtedy możemy, a raczej winniśmy wymagać od siebie samokontroli. Tego, aby dopuszczać do głosu czynnik regulujący. Stosować ów hamulec wewnętrzny, dzięki któremu aktor może utrzymać się w karbach rzemiosła, nie daje się ponieść roli na manowce. Jak więc pan widzi — w moim przynajmniej pojęciu — aktorstwo ciągle zahacza o sfery nieświadomości,

półświadomości, tego, co podskórne, intuicyjne... Cały ambaras w tym, iż musimy znajdować się nieustannie na krawędzi, na pograniczu działań celowych, podejmowanych z rozmysłem, i spontanicznych odruchów; musimy zapominąć o bożym świecie i równocześnie kontrolować się. Pozornie jest to prawie niemożliwe, nieosiągalne, a przecież z takich sprzeczności składa się nasza sztuka, z takich przeciwieństw budujemy nasze role sceniczne.

Wspominając o wyrazistości ciała i mówienia niezbędnych aktorowi, kładłam nacisk na to, iż powinny być one nieuświadomione. Teraz zaś domagam się autokontroli w trakcie procesu twórczego. Pozornie wygląda to na brak konsekwencji. Otóż jest to tylko sprzeczność dialektyczna. Wydaje mi się, że o ile pewne cechy (właśnie wyrazistość) winny być człowiekowi dane, winny w nim tkwić, stanowić jego przyrodzoną naturę, po to, aby mógł zostać autentycznym aktorem, to eksploataowanie ich, użytkowanie czy dopuszczenie do funkcjonowania musi odbywać się pod kontrolą. Inaczej nie ma aktorstwa. Aktorstwo bowiem polega na racjonalnym korzystaniu z owej wyrazistości ciała i mowy dla tworzenia postaci scenicznych, to znaczy dla włożenia w skórę innego osobnika — kreowanego bohatera dramatu. A więc wyrazistość to warunek wstępny, warunek, który przecie nie tworzy jeszcze z człowieka prywatnego aktora. Natomiast kontrola, poddanie dyscyplinie swej gry, użytkowanie własnej wyrazistości, nagięcie jej do świadomie wybranych celów, w sposób, jaki w danym wypadku jest najbardziej stosowny, to właśnie sztuka sceniczna. Ale by ją uprawiać, trzeba mieć określone warunki osobnicze — ową wyrazistość. By ją uprawiać z powodzeniem, sprawnie, mistrzowsko — konieczna jest jeszcze pomoc. Pomoc dobrego reżysera — kontrolera z zewnątrz — zdejmującego z nas, aktorów, w najtrudniejszych etapach pracy ciężar nieustannej samokontroli. Pozwalającego dzięki temu skupić się i skoncentrować na wykonywanym zadaniu będącego i zwierciadłem, i sprawdzianem, ale i przewodnikiem w złożonym procesie kształtowania postaci scenicznej i wzajemnego współgrania i współistnienia różnych postaci na scenie. Uważam — co chciałabym podkreślić wyraźnie — reżysera, oczywiście dobrego reżysera, za element niezbędny w pracy aktora. W każdym razie ja takiego partnera, nieobecnego już w czasie spektaklu — potrzebuję.

Andrzej Hausbrandt: Czy Pani, decydując się na karierę aktorską, zdawała sobie tak, jak mówi Pani o tym dziś, sprawę z kwalifikacji, jakich będzie potrzebna w tym trudnym zawodzie?

Wydaje mi się, że człowiek dysponuje dwoma rodzajami cech (dla każdej sytuacji, zawodu, epoki etc. inne elementy mogą składać się na każdą z grup owych cech): cechami obronnymi, tj. takimi, które pomagają mu utrzymać stan równowagi, owej łagodnej, przyjemnej stabilizacji, i cechami agresji — tj. tymi, które pozwalają nam pójść na całego w obranym kierunku, rzucić się głową nie tyle w dół, co ku przodowi. Człowiek o przewadze pierwszych wie i potrafi utrzymać to, co ma, i zabezpieczyć. Ten, kto dysponuje drugim kompletem, chce i potrafi zdobyć nowe. Nowe w życiu, co w każdym indywidualnym wypadku może oznaczać coś innego. U jednych więcej pieniędzy, u innych więcej wiedzy, jeszcze dalej więcej wrażeń itd. Świat zorganizowanych przez samych, skłonnych z natury do pasywności nosicieli cech obronnych — byłby światem nudy. Świat „agresorów” — światem nieprzemijającego zamętu. Jedni i drudzy muszą w praktyce koegzystować, tak zresztą jak cechy obronne i agresji koegzystują w każdym z nas. Ważne jest to, co i w jakim stopniu u poszczególnych ludzi przeważa. Otóż myślę, że artysta, twórca i szukający potwierdzenia poprzez sztukę, winien chyba dysponować przewagą cech agresji...

Zofia Kucówna: Wszystko oglądamy poprzez pryzmat własnego życia. Dlatego mogę mówić tylko o sobie. Zgadza się, że ideałem byłoby, aby artysta miał naturę popychającą go do przodu, skłaniającą do podejmowania ryzyka, wybiegania w jutro. Naturę władcą i agresywną. Ja jednak jestem zupełnie inna. Moim marzeniem jest pełna, trwała stabilizacja. Lubię dom, rodzinę, spokój. Dlatego zapewne myślę bez lęku o starości. O tym, co się będzie działo ze mną, gdy pożegnám scenę. Inna sprawa, że dziś cały swój niepokój i niecierpliwość mogę przelać na scenę, tam dać im upust, przekształcając stany napięć emocjonalnych

w akt kreacji aktorskiej. I jeżeli nazwać to agresywnością — to taką agresywność posiada każdy, kto jest naprawdę, a nie tylko z nazwy, aktorem. Z tego bierze się niezbędna odwaga, bez której niepodobna podejmować codziennego ryzyka: gry. Ostatecznie każdy występ, każdy wieczór na scenie to jakby rzucenie się do przodu w nieznaną, lub raczej nieuświadomianą sobie.

A swoją drogą wydaje mi się, że owe dyspozycje psychiczne, o których wciąż mówimy, nieco inaczej przedstawiają się u mężczyzn niżli u kobiet. Mężczyźni mają bardziej „całościowy” stosunek do tego, co robią. Toną w swojej pracy zawodowej po uszy. Pochłaniają ich bardziej niż nas namiętności, ambicje, kariery. Mężczyźni, któremu zawód zaczyna się sprawdzać, w którym sam się potwierdza, uzyskuje sukcesy — poddaje się procesowi czegoś, co potrafię nazwać jedynie „całopaleniem”. Zajęcie i tylko to, co tego zajęcia dotyczy, stają się dlań dominantą życia, im zostaje podporządkowane wszystko, łącznie z domem, rodziną, kochaną kobietą. To zajęcie tak wchłania mężczyznę, że dla reszty: tak spraw, jak ludzi, właściwie nic już nie pozostaje. Natomiast z nami, z kobietami jest inaczej. Nieliczne wyjątki potwierdzają tylko powszechność zasady, którą stanowi pewna równowaga zainteresowań, jakaś sprawiedliwość w rozdzielaniu emocji między dom, dzieci, rodzinę, pracę zawodową, twórczość... Owszem, i nam zawód, sztuka, ta szczególna, nie pokrywająca się z życiem pry-



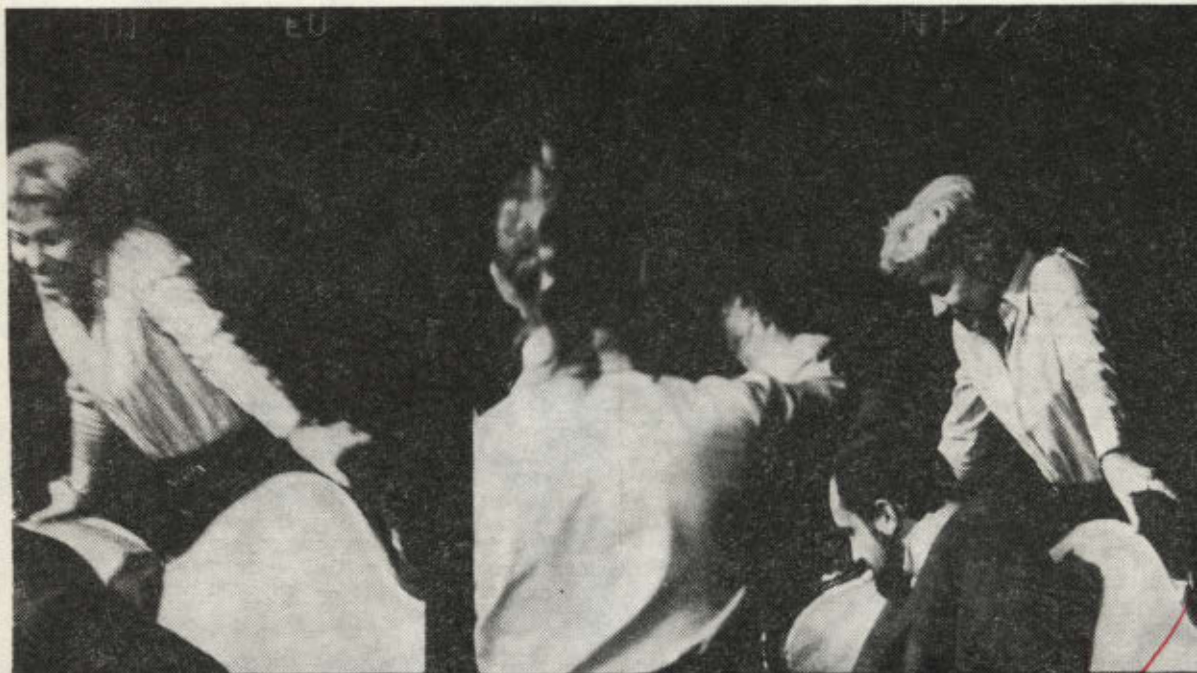
watnym, najzupełniej osobistym, są potrzebne. Przede wszystkim jako ucieczka od codzienności.

Myślę, że dla wyrobienia w sobie określonej postawy wobec zawodu niezmiernie istotne są związki, w jakie wchodzimy z innymi ludźmi. Przede wszystkim zaś te związki najbliższe, najbardziej intymne. Myślę o małżeństwie. Jeżeli człowiek, w którym — jak pan to określa — dominują cechy obronne, zwiąże się z człowiekiem życiowo agresywnym, to bądźmy pewni, że skłonności stabilizacyjne, właśnie obronne, w pierwszym z nich jeszcze się spotęgują. Nie na zasadzie kontrastu, czy też poprzez protest, ale w dążności do zabezpieczenia własnej strefy wolności, niekiedy zaś po prostu osobowości. Są to chyba sprawy bardzo ważne, jeżeli nie najważniejsze w układaniu sobie przez ludzi wspólnego życia; sprawy, na które jednak mamy bardzo niewielki świadomy wpływ, jako że ludzie przylegają do siebie nie wiedzeni wskazaniem psychologa czy psychiatry, nie za poradą czy namową realistów, mędrców „szkiełka i oka“, ale ze spontanicznej potrzeby serca.

Coś podobnego, jak w małżeństwie między kobietą a mężczyzną, dzieje się w teatrze między aktorem a reżyserem. Wzajemny kontakt, jeżeli ma być owocny, musi doprowadzić do stanu, który określiłabym jako harmonijne podporządkowanie się bardziej agresywnej osobowości. Jeżeli taką właśnie osobowością okaże się reżyser, możemy liczyć na powstanie spektaklu jednolitego w wyrazie inscenyjnym, spektaklu konsekwentnego, w

którym przeważała jedna myśl porządkująca. Jeżeli jednak reżyser okaże się stroną słabszą, jeśli przeważa w nim owe czynniki obronne, stabilizacyjne — istnieje obawa, iż cała robota rozpadnie się na poszczególne epizody aktorskie. Każdy bowiem pilnuje na scenie własnych spraw, swojej roli i jedynie dominacja reżysera jest w stanie ten zespół indywidualności (a niekiedy jedynie pomysłów lub „numerków“) jakoś zunifikować, zebrać i scalić. Sama jestem aktorką, ale mogę z zupełnym spokojem powiedzieć, iż biada takiemu spektaklowi, w którym aktorzy wezmą górę nad reżyserem.

Jak już panu wspomniałam, należę do rzędu ludzi, u których cechy stabilizacyjne czy obronne przeważają nad elementami agresji. Znamionuje mnie to i jako kobietę, i jako aktorkę. I otóż owa stabilizacyjność i pewna rodzinność, poszukiwanie gromady i lgnięcie do niej, ułatwiły mi start zawodowy. Zaczynałam w Krakowie, w Teatrze Młodego Widza, który wypełniał wówczas szerokie zadania objazdowe. Włóczyliśmy się bez przerwy po tych różnych Sączach i Targach, po Krynicach, Tarnowach, Zakliczynach i jakoś to wszystko kojarzyło mi się z dawnym, rodzinnym teatrem wędrownym, koczującym gromadnie od miasta do miasta, od sceny do sceny. Pracowało się wówczas w szczególnym nastroju rodzinnego ciepła i zażyłości. Nawet konflikty, których nigdy w naszym zawodzie nie brak, wyglądały inaczej. Bardziej rodzinnie. I grało się lepiej, i publiczność była inna... Może tak mi



się to wszystko wydawało dzięki mojej skłonności do tworzenia fikcji, idealizowania i wymyślenia świata? W każdym razie wówczas czułam się ustabilizowana. Mimo nieustannych przenosin i podróży. Ustabilizowana tak jak niegdysiejsi aktorowie, jeszcze od Bogusławskiego, czy nawet późniejsi, z końca XIX wieku, ci, którzy należeli do trup wędrownych.

Tak więc sądzę, że określone zespoły cech charakterologicznych: agresywność lub pasywność mogą być i są przydatne ludziom teatru w zależności od tego, jakie funkcje artystyczne przychodzi im wykonywać: czy w toku tworzenia kolektywnego dzieła, jakim jest widowisko sceniczne, znajdują się w gronie tych, z których owo dzieło jest kształtowane, czy też są tymi, którzy je sami kształtują, nadając formę ostateczną, jednolitą i całościową. I to właśnie jest dla mnie decydujące, nie zaś podział na artystów — totalnych agresorów, i odbiorców — pasywistów, skłonnych do chronienia za wszelką cenę jakiejś tam stabilizacji.

Andrzej Hausbrandt: Nie będzie odkryciem stwierdzenie, że aktorstwo jest zawodem, który zmusza wykonujących go ludzi do podlegania stanom biegunowych napięć psychicznych. Od maksymalnej koncentracji podczas spektaklu, po zupełne rozprężenie, następujące z chwilą zapadnięcia kurtyny, od fascynacji umowną rzeczywistością kreowanej postaci, po codzienność normalnej, właściwej każdemu z nas egzystencji. To, że dzieło aktora jest niepowtarzalne i nietrwałe, że rola rodzi się za każdym razem od nowa i za każdym razem ginie, umiera — owa nieustanna konieczność potwierdzania się, zdawania egzaminu ze wszystkich swych umiejętności, sprawdzania skali talentu, zdolności, kontrolowania własnej sprawności, ba... niemożność poprawienia uczynionego błędu — stwarzają warunki szczególnie uciążliwe dla psychiki.

Poza tym, w toku pracy nad rolą, podczas budowania postaci scenicznej, świadomie poddają swoistej obróbce własną psychikę, własną osobowość. Ugniatają ją, odkształcają, deformują. Przyjmują obce „ja”, czynią je własnym. Narzucają na siebie pancerz charakterologiczny bohaterów kreowanych w kolejnej sztuce, dokonując tego bez względu na przystawalność owego „pancerza” do własnej psychiki. Jest to dość niebezpieczna zabawa z samym sobą i wydaje się, że nie można jej prowadzić za darmo. Aktor za granie z własną osobowością płaci jakąś, zwykle nie bardzo wymierną — cenę. Płaci ją nie czym innym, jak materia, istotą tej właśnie osobowości. Nasza — ciągle niezbadana głębiej przez naukę — psychika, nasze „ja”, najbardziej indywidualne cechy odróżniające nas wewnątrznie od innych ludzi, to co Francuzi nazywają „personalité”, a Niemcy „Persönlichkeit” — nie lubi takiego igrania z samym sobą. Nie poddaje się bez walki owym przekształceniom, deformacjom i dekompozycjom. Jesteśmy, mimo różnych pozorów, spójną wewnętrzną całością i „przestawianie umeblowania” we własnym wnętrzu nie pozostaje bez konsekwencji. Głębokich, poważnych, niekiedy wręcz dramatycznych.

Czy nie wydaje się Pani, że jest to trybut składany przez każdego aktora, lichwiarski procent ściągany przez życie od kapitału, którego niikt z nas nie jest w stanie uzupełnić? Czy sądzi Pani, że istnieje jakaś możliwość wymiagania się od tych kosztów?

Zofia Kucówna: Myślę, że nie. Że nie można, niepodobna wywinąć się od ponoszenia kosztów uprawiania naszej profesji. Jest takie stare przysłowie niemieckie, które powiada, że tylko za myśli nie płaci się ciał. Pasuje ono tu jak ulał. Praca, która polega w 90 proc. na eksploataowaniu własnej psychiki, nie może przecież nie odbić się właśnie na psychicznej kompleksji człowieka, który ją uprawia. Płacimy za aktorstwo, i to płacimy drogą, aż do naruszenia substancji własnej osobowości włącznie. Przecież trzeba niebywałej odporności, ba, gruboskórności bawołu, aby nie odczuwać na sobie samym skutków tego, co robi się na scenie, owego doprowadzania się w ciągu jednej minuty do stanów historycznych, z równoczesnym obserwowaniem samego siebie i stałym kontrolowaniem, czy przypadkiem nie przekroczyło się barier smaku, nie zeslizgnęło w zgrzywę, nie „przedobrzyło”, „przełajnowało”, czy jak się tam mówi w naszym, aktorskim żargonie. I to wszystko miałooby być darmo?

Aktor, mimo że gra różne postaci, rozmaitych ludzi, zachowuje w tych wszystkich rolach swoją osobowość stawiając się jeno w odmiennej od swej życiowej, autentycznej sytuacji. Metamorfoza ma więc charakter bardzo zewnętrzny. Zmienia się wygląd, zmieniają się okoliczności działania, założenia warunków każdej z granych postaci. Ale przecież nie zmienia się, bo zmienić nie może, osobowość aktora. To aktor obdarza swoją osobowością tworzone postacie, nie zaś odwrotnie. Ostatecznie rolę buduje się nie w oparciu o wskazówki podręcznika psychologii czy psychiatrii, lecz na fundamencie własnej wiedzy o życiu, własnego doświadczenia, własnego temperamentu. To powoduje, że z jednej strony utrwalamy naszą osobowość mimo grania różnych ról, z drugiej zaś, wykształcamy w sobie skłonności do ekshibicjonizmu. Nieświadomie każdym spektaklem zdradzamy się przed publicznością z tego, co najbardziej osobiste.

Powłada się, że widz przeżywa na spektaklu katharsis — owo cudowne oczyszczenie przez śmiech lub łzy. Ale to dotyczy nie tylko widza. Stany katharsis są również, a może przede wszystkim, udziałem aktorów. Dzięki temu wyzwalamy się i odradzamy wewnętrznie, zdobywamy nowy zapas sił. Wydaje mi się, że właśnie te wieczory, te przedstawienia, które gra się nam najlepiej, kiedy czujemy, że osiągamy ten nam tylko znany szczyt, owo maksimum w roli i kiedy naraz wszystko staje się wokół nas inne, pełniejsze, nabiera głębszych barw, właśnie wtedy doznajemy owego oczyszczenia, wyzwolenia się. Oni — zgromadzeni na sali widzowie — chyba również

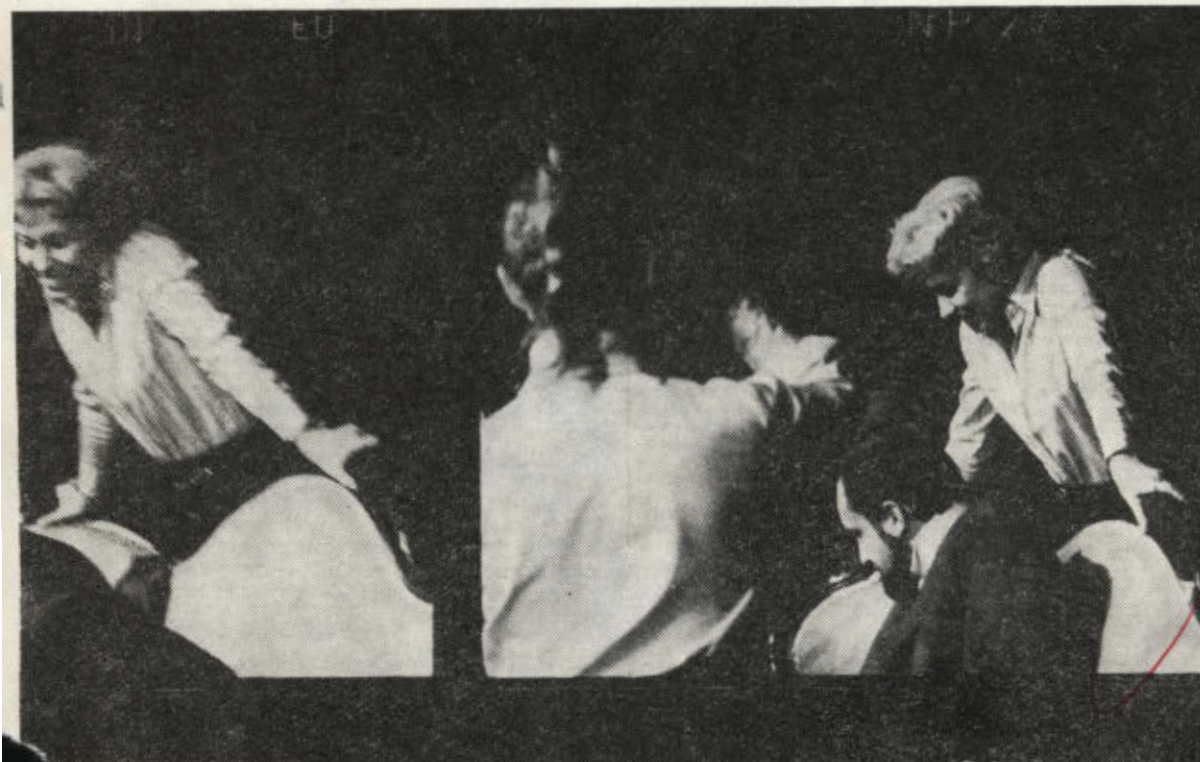
watnym, najzupełniej osobistym, są potrzebne. Przede wszystkim jako ucieczka od codzienności.

Myślę, że dla wyrobienia w sobie określonej postawy wobec zawodu niezmiernie istotne są związki, w jakie wchodzi my z innymi ludźmi. Przede wszystkim zaś te związki najbliższe, najbardziej intymne. Myślę o małżeństwie. Jeżeli człowiek, w którym — jak pan to określa — dominują cechy obronne, zwiąże się z człowiekiem życiowo agresywnym, to bądźmy pewni, że skłonności stabilizacyjne, właśnie obronne, w pierwszym z nich jeszcze się spotęgują. Nie na zasadzie kontrastu, czy też poprzez protest, ale w dążności do zabezpieczenia własnej strefy wolności, niekiedy zaś po prostu osobowości. Są to chyba sprawy bardzo ważne, jeżeli nie najważniejsze w układaniu sobie przez ludzi wspólnego życia; sprawy, na które jednak mamy bardzo niewielki świadomy wpływ, jako że ludzie przylegają do siebie nie wiedzeni wskazaniem psychologa czy psychiatry, nie za poradą czy namową realistów, mędrców „szkielka i oka”, ale ze spontanicznej potrzeby serca.

Coś podobnego, jak w małżeństwie między kobietą a mężczyzną, dzieje się w teatrze między aktorem a reżyserem. Wzajemny kontakt, jeżeli ma być owocny, musi doprowadzić do stanu, który określiłabym jako harmonijne podporządkowanie się bardziej agresywnej osobowości. Jeżeli taką właśnie osobowością okaże się reżyser, możemy liczyć na powstanie spektaklu jednolitego w wyrazie inscenyjnym, spektaklu konsekwentnego, w

którym przeważała jedna myśl — porządkująca. Jeżeli jednak reżyser okaże się stroną słabszą, jeśli przeważą w nim owe czynniki obronne, stabilizacyjne — istnieje obawa, iż cała robota rozpadnie się na poszczególne epizody aktorskie. Każdy bowiem pilnuje na scenie własnych spraw, swojej roli i jedynie dominacja reżysera jest w stanie ten zespół indywidualności (a niekiedy jedynie pomysłów lub „numerków”) jakoś zunifikować, zebrać i scalić. Sama jestem aktorką, ale mogę z zupełnym spokojem powiedzieć, iż biada takiemu spektaklowi, w którym aktorzy wezmą górę nad reżyserem.

Jak już panu wspomniałam, należę do rzędu ludzi, u których cechy stabilizacyjne czy obronne przeważają nad elementami agresji. Znamionuje mnie to i jako kobietę, i jako aktorkę. I otóż owa stabilizacyjność i pewna rodzinność, poszukiwanie gromady i lgnięcie do niej, ułatwiły mi start zawodowy. Zaczynałam w Krakowie, w Teatrze Młodego Widza, który wypełniał wówczas szerokie zadania objazdowe. Włóczyliśmy się bez przerwy po tych różnych Sącach i Targach, po Krynicach, Tarnowach, Zakliczynach i jakoś to wszystko kojarzyło mi się z dawnym, rodzinnym teatrem wędrownym, koczującym gromadnie od miasta do miasta, od sceny do sceny. Pracowało się wówczas w szczególnym nastroju rodzinnego ciepła i zażyłości. Nawet konflikty, których nigdy w naszym zawodzie nie brak, wyglądały inaczej. Bardziej rodzinnie. I grało się lepiej, i publiczność była inna... Może tak mi



odrzuca się te dzieła — to odrzuca się także nas, w najbardziej materialnym sensie: odrzuca się nasze ciało, naszą psychikę, nasz chód, ruchy, głos, naszą osobowość. Jak w ogóle znieść taką totalną dezaprobatę? A przecież może się zdarzyć każdemu z nas, po każdej premierze, po każdym przedstawieniu. Może się zdarzyć z zachowaniem całej ceremonii postępowania dowodowego, jak bywa w wypadku drukowanych w prasie recenzji, i w atmosferze skandalu towarzyskiego, jak bywa na nieudanych spektaklach. Krytyka, która jest krytyką człowieka, a nie jego dzieła (skoro człowiek i dzieło są tożsamością, jak się dzieje w teatrze) odczuwana jest stokroć bardziej niż cokolwiek innego. Zarówno gdy jest to krytyka pejoratywna, jak i wtedy, gdy aprobuje i pochwała. A więc nasze wrażenia, doznania w tym względzie są głębsze w obu wypadkach. I wtedy, gdy nas gania, i wtedy, gdy nas wynoszą. Życie, a właściwie nasza sztuka, sadząją nas na gigantycznej huśtawce, niosącej od tryumfu ku klęsce i od klęski ku tryumfowi. Amplituda wrażeń jest tak wielka, że w końcu dzieje się z nami coś, lub zaczyna dziać, co wytrąca ze społeczności normalnej. Żyjące życiem może mniej barwnym, ale spokojniejszym, ustabilizowanym wewnątrznie.

Każdy zawód, każda praca, nawet najbardziej monotonna z pozoru, ma swoje stresi, niesie własne ryzyko i bardziej lub mniej odległe zagrożenie w stosunku do tych, którzy ją wykonują. Dlatego też nie skarżę się, a myślę, że żaden z aktorów, którzy zastanawiają się nad tym, co robią, jak robią i dlaczego — nie gorzknie z tego powodu, iż obrał sobie fach wymagający odeń takich wysiłków fizycznych i psychicznych. Jeżeli sprawdzimy się, jeżeli powiedzie nam się na scenie — znajdujemy pełną rekompensatę dla owych stresów. Jeśli przegrywamy... Mój Boże, w każdym zawodzie gorzko jest przegrywać.

Lekarze twierdzą, że organizmy ogrodników i aktorów utrzymują się dłużej w stanie sprawności niż organizmy ludzi uprawiających inne zawody. Że dotyczy to ogrodników, trudno się dziwić, ale aktorzy? Myślę, że jakieś znaczenie ma tu konieczność zachowywania przez nas nieustannej gotowości. Tak fizycznej, jak i psychicznej. Ta gotowość nie pozwala organizmowi skostnieć, psychicznie stetryczeć. Musimy być sprawni. I — niestety — tylko póki jesteśmy sprawni, jesteśmy aktorami. Czy jest to okrutne? Tak samo, jak okrutną jest każda eliminacja, czy to lotnika, bo podniosło mu się trochę ciśnienie, czy sportowca, bo nie jest już w stanie podźwignąć ogromnego wysiłku fizycznego, czy chirurga, któremu

zaczyna drżeć ręka, czy nurka, którego dosięgnęła rozedma płuc — czy kogokolwiek bądź, kto nie może wykonywać swego zawodu, bo jakiś niezbędny bezpiecznik wysiadł. Jest to okrutne, ale jest wkalkulowane w nasze życie, bo nieuniknione. Świadomość płaczonej za zawód ceny jeszcze nikogo nie odwróciła od wykonywania zajęcia, które naprawdę umiłowaliśmy. Gdyby było inaczej, nie znałby świat żołnierzy, żeglarzy, oblatywaczy samolotów, a prawdopodobnie i lekarzy, górników, aktorów.

Andrzej Hausbrandt: Mówiliśmy dotąd o psychicznych i fizycznych kosztach aktorskiego rzemiosła, ale przecież są to jeszcze nie wszystkie rachunki, jakie ludziom sceny przychodzi płacić za teatr. Wypada chyba wspomnieć także o „kosztach społecznych” zawodu. Kosztach niematerialnych, szczególnie trudnych do regulowania, bo spłacanych całym życiem nie tylko własnym, ale i swych najbliższych.

Przez wieki aktorzy, w europejskim kręgu kulturalnym, stanowili zamkniętą grupę. Zylili własnym barwnym, nieporządnym życiem, oddzieleni od reszty społeczeństwa barierą pogardy, potępienia i zachwytu równocześnie. Zawód ten graniczył częstokroć z przestępczością, zawsze zalaatywał grzechem. Oszust, wydrwigrosz, łgarz, dziwkarcz — była to, w powszechnym mniemaniu, sylweta moralna aktora, kokietka, ladacznica, rozpustnica, naciągaczka — oto jak widziano aktorke. Te opinie kursowały podsypane uchwałami soborów, kłatwami Kościoła, rozprawami moralistów i... codzienną praktyką policyjną i sądową. Nie byli więc one chyba tak zupełnie bezpodstawne, skoro z takim uporem, w tyłu krajach utrzymywały się, skoro, jak się rzekło, raz po raz karano waganów, kuglarzy i aktorów za wścążęstwo, nierząd, wyłudzenia, stręczycielstwo, za to i owo przestępstwo przeciwko cności, mieniu i uczciwości. Niezależnie jednak od tego, na ile były pomówienia aktorów uzasadnione, nagonkę na nich prowadzono przez wieki, nie oglądając się na postawę jednostek, a biorąc cały stan pod jedną miarę.

Chłopa pańszczyźnianego można było zabażyc, ale nie sposób było odmówić mu chrześcijańskiego pogrzebu w poświęconej ziemi. Aktora najwyższej okładało się kijami dla przestrogi czy nauki moralnej, ale za to chował pod piotem. Przecież Moliere, mimo że był królewskim tapicerem i ulubieńcem Ludwika XIV, tylko dlatego, że aktor, pogrzebano na 5 stóp głęboko, do 3 stóp bowiem sięgała poświęcona ziemia. A że uczyniono to przecie na cmentarzu, kazuistycznie obchodząc przepis kościelny, przypisać należy osobistej interwencji samego króla. Cóż to za koszmarnie znamie wypalone na profesji, która dyskwalifikowała człowieka nie tylko za życia, ale i po śmierci?! Cóż to za hańba dla uprawiających ten proceder ludzi, dla ich rodzin, bliskich, potomstwa! Wiele było niegodnych zawodów w przeszłości, szereg z nich otacza pogarda do dziś. Egipcjanie gardzili specjalistami zapewniającymi im żywot wieczny — paraszytami, mumifikującymi ich zwłoki. Surowi moraliści chrześcijańscy — gardzili kobietami uprawiającymi zawodowo nierząd. Zydzi — odwracali się ze wstrętem od celników. Wszystkie społeczności czują odrazę do katów, rakarzy i złodziei. Zawsze można jednak jakoś psychologicznie uzasadnić sobie ową pogardę, wstręt i odrazę: lekkiem, obrzydzeniem, zagrożeniem... Czemuż jednak postponowano przez wieki aktorów?

Zofia Kucówna: Wydaje mi się, że w zamierzonych czasach budziły szacunek

stają się wtedy inni. Bogatsi i lepsi, szczęśliwsi, lub choćby trochę mniej nieszczęśliwi.

Przypuszczam, że tylko aktor doznający owej cudownej przemiany, grający w stanie oczyszczenia, zdolny jest podobną reakcją wywołać u widza. Niestety, nie powtarza się to każdego wieczoru, każdego dnia, za każdym występem. Łaski bogów są nam udzielane z widocznym skąpstwem. Gdyby jednak nie te szczególne chwile regenerującego oczyszczenia, to nie wyobrażam sobie, byśmy mogli dożywać kresu swych dni jako tako normalni. Siły, odporność naszej psychiki wyczerpywałyby się wcześniej niż siły ciała.

Powiadają, że aktorzy są przewrażliwieni, że są drażliwi, że cechuje ich chorobliwy narcyzm. Jest w tym sporo prawdy, ale zastanówmy się, skąd się to bierze? Jakże ma źródło? W czym leży przyczyna? Bo przecież zgodzą się wszyscy, że takimi się nie rodzimy, lecz stajemy w toku naszej pracy zawodowej. Otóż wydaje mi się, że narcyzm jest naszą tarczą obronną przed pociskami, jakie nieustannie posyła nam świat.

Aktor gra i z tego tytułu, jak każdy, kto wykonuje działalność publicznie, podlega publicznej ocenie i publicznej krytyce. Widownia, recenzenci, koleźcy, reżyserzy — mogą nas kwalifikować, wystawiać nam cenzurki z dobrymi lub złymi notami codziennie. Nie tylko wtedy, kiedy jesteśmy w formie, przygotowani, kiedy nam idzie, ale co dzień. Pisarz nieudane karty swej książki wyrzuca do kosza, malarz złe obrazy stawia za szafą, tylko aktor musi demonstrować się w świętek i piątek, zdrow i chory, napompowany i pusty... Wszystko na sprzedaż — wszystko na pokaz! Rola nam nie wyszła, ale cóż robić — trzeba ją grać i gra się. Co wieczór, co dnia. Jakiejże odporności wewnętrznej trzeba, by to znieść? Jakiejże siły i wiary w siebie? Z tej obronnej postawy przeciwko dezaprobacie, przeciwko cierpkim uwagom, zdawkowym oklaskom, przeciwko własnym błędom i omyłkom, które czuje się i na które nie zawsze można znaleźć radę, z tego wszystkiego bywa, iż rodzi się rozkochanie w samym sobie — narcyzm. Cecha, bez której trudno byłoby dać sobie radę, grać, brnąć dalej.

Niezaakceptowanie dzieła jakiegokolwiek innego twórcy, poza aktorem, jest niezaakceptowaniem rzeczy istniejącej poza artystą. Jedynie zganienie roli jest równoznaczne ze zganieniem samego człowieka, jego najbardziej istotnych i osobistych cech. Jesteśmy przecież nierozłącznie związani z rolą, jesteśmy materiałem, z którego budujemy nasze nie trwałe dzieła: postaci sceniczne. I jeżeli



te zajęcia, które były społecznie najbardziej użyteczne w sposób widoczny i bezpośredni. A więc te, które zajmowały się wytwarzaniem chleba. Następnie szły takie prace, które służyły ochronie społeczności przed zagrożeniem, dalej te, które ratowały jednostkę przed cierpieniem, śmiercią itd. Sztuka była zawsze luksusem. Można więc było się bez niej obejść, mimo iż człowiek jej potrzebował. Toteż w kategoriach wartości utrwalonych w społecznej tradycji, ludzi zajmujących się uprawianiem sztuki raz po raz traktowano jako element nieproduktywny, a niekiedy nawet pasożytniczy.

Ale i artyści są także różnych kategorii. Jakaż bowiem w powszechnym odczuciu była, od zarania, różnica między rzeźbiarzem, którego dzieło, acz może bezpośrednio praktycznie mało przydatne, było przecież trwałe, a aktorem — twórcą ulotnej, ginącej w chwili powstania roli. Rzeźba — mógł to skonstatować każdy — jest trwalsza od ludzi, którzy ją wykonali, a więc jej twórcy zasługują na zaufanie, jak każdy producent solidnych przedmiotów. Tymczasem aktor dający jednogodzinne wzruszenie, tworzący iluzoryczny świat złudy — miał w sobie coś z szarlatana, oszusta. W jego twórczości, tak widocznie nietrwałej, tak ulotnej, tak bardzo „nieprawdziwej” z łatwością można było dopatrzeć się prób wyprowadzenia w pole publiczności. Oszukańczego triku, sztuczki podstępnej, po której nie zostawało nic materialnego. Nic poza owym, znanym już starożytnym, uczuciem oczyszczenia, tajemniczego katharsis...

W szerokiej świadomości społecznej tkwiło przekonanie, nie bezpodstawne zresztą, że teatr ma w sobie coś z prostytucji, że jest on swoistym targowiskiem, na którym dokonywa się kupczenie własnym ciałem, własną osobowością, samym sobą. Ale prostytutka sprzedaje tylko ciało, aktor zaś również psychikę. Dziewczyna uliczna oddaje młodość, aktor nie waha się handlować starością. Ona gotowa jest zamienić na pieniądze piękność, on — brzydotę. W teatrze wszystko jest na sprzedaż: i ciało, i dusza, w dodatku handel ten dokonywa się trochę jakby nieuczciwie — kupiec, czyli widz, wychodzi nie zabierając ze sobą żadnej materialnej wartości, mimo iż zapłacił. To zapewne także nie sprzyjało tworzeniu się wokół teatru atmosfery szacunku i poważania.

Ale, być może, są jeszcze inne powody, które ongiś przyczyniły się do wyrobienia aktorom złej sławy. Przez całe wieki wykonywanie ich zawodu połączone było z koniecznością stałego zmieniania miejsca pobytu, po trosze — włóczęgostwa. Aktor był nieustabilizowany, nie miał domu, nie miał trwałego warsztatu pracy, bo czymże były w końcu byle jaka buda, podium z nieheblowanych desek, estrada na starych beczkach, przypadkowa izba karczemna, pusty plac czy obszerniejsze podwórze — miejsca, na których występował? Aktor korzystał ze statusu włóczęgi raz po raz używając dóbr tego świata na koszt innych, nie płacąc, bo nie zawsze było czym, zawsze zaś można było zwinąć interes i iść, gdzie oczy poniosą. Aktor, nieustabilizowany materialnie, był też nieustabilizowany rodzinnie, obyczajowo. No i taki pędziwiatr rościł sobie w dodatku pretensje do tego, że jest czymś lepszym, mądrzejszym od reszty przyzwoitych ludzi. Raz po raz przybierając coraz to inne piórka, stając się kimś innym, czuł się i czuje dotąd głębiej wtajemniczonym w sprawy serca, w tajniki życia i śmierci. A skoro wie lepiej, jest lepszy. Kto to mógł tolerować?

No tak, ale wszystko to sprawy dawne, zamierzchnia historia, która skończyła się, miejmy nadzieję, bezpowrotnie. Aktorzy zostali zaakceptowani przez społeczeństwa wszystkich nowoczesnych cywilizacji, bo się ustatkowali, zaczęli pracować w stabilnych instytucjach. Teatr współczesny to potężna machina, a jego pracownicy mają domy, auta, żony i dzieci, zasiadają w parlamentach, otrzymują wysokie odznaczenia, godności, są popularni sławą, a nie poniewierającą ich ongiś niesławą. Zmieniła się funkcja społeczna teatru, uległa wysublimowaniu, znaleźliśmy się na świeczniku. Czas najwyższy, aby świadomość tego stała się również powszechna wśród samych aktorów, by wyciągnęli oni z tego konsekwencje w stosunku do własnego życia. Może łatwiej by było rezygnować wówczas z kabotyństwa i narcyzmu. Może upowszechniłaby się między nami świadomość tego, że teatr jest nie po to, byśmy się tam pokazywali, lecz po to, aby ludzie doń przychodzący mogli przeżyć coś niezwykłego i wzniosłego przez krótkie godziny spektaklu.

(Na stronie 47 zdjęcia Mieczysława Wirkusa)