

JESTEM PRYZYWOITĄ AKTORKĄ

Rozmowa z **KRYSTYNĄ JANDĄ**



„Portret Doriana Graya” Wilde’a w T. Narodowym w Warszawie — 1976 r. Krystyna Janda w roli Doriana Graya. Reż. Andrzej Łapicki, scen. Lidia i Jerzy Skarżyński (fot. Renard Dudley)

EŻBIETA BANIEWICZ Gratuluję Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza za rolę Medei w przedstawieniu Zygmunta Hübnera — i od razu szczypta gorzkości. Złośliwi twierdzą, że nagrodzono przede wszystkim gwiazdę, nie aktorkę. Kolejny raz Pani rola wywołała skrajne opinie.

KRYSTYNA JANDA Niezupełnie rozumiem zarzut gwiazdorstwa. W Polsce takiego zjawiska nie ma, jeśli już używa się tego terminu, to w sensie negatywnym; gwiazda jest zjawiskiem podejrzany. Natomiast zupełnie inną sprawą jest odniesienie tego określenia do zjawiska, jakim było działanie telewizji w czasie bojkotu aktorskiego. Zdecydowano, że skoro znani i lubiani aktorzy odmawiają występów w telewizji, zostaną, w trybie przyspieszonym, wykreowane nowe „gwiazdy”. Pojawily się więc na ekranie młode, często zdolne osoby, które usiłowano wylansować. Większość z nich nie sprostała sytuacji, pozostając napompowanymi wielkościami. Nie udało się zburzyć, na szczęście, zawodowej hierarchii środowiska, opartej na rzetelnej pracy i autentycznych osiągnięciach, które tworzą fundamenty tego, co można byłoby nazywać gwiazdorstwem. Z tego okresu pochodzi wspomniana już podejrzliwość, o czym warto pamiętać.

Świadome kreowanie gwiazdy nie zawsze musi być obciążone zarzutem manipulacji, w planowaniu kariery wybranej osoby nie ma w końcu nic zdrożnego, a czasem sytuacja, zbieg okoliczności wynoszą danego aktora na piedestał.

Oczywiście, tam gdzie teatr, TV, a przede wszystkim film przynoszą duży dochód, planuje się karierę młodych ludzi. Bardzo często lansuje się młode dziewczyny, które nie mają studiów aktorskich, ale za to bardzo interesującą urodę czy osobowość. Grono fachowców ukrywa ich wszystkie braki, pisze specjalne scenariusze, tworzy całą rzeczywistość, by cechy te wydobyć, bo to jest business. Większość z tych dziewczyn po roku czy dwóch przepada, a tylko najbardziej zdolniejsze jak Isabelle Adjani czy Isabelle Hupert zostają gwiazdami. W Polsce takie mechanizmy nie funkcjonują, ponieważ ani film, ani teatr nie przynoszą dużych dochodów ani mecenasowi, ani aktorom. To, że ktoś u nas jest, może być, lansowany, jest kaprysem paru ludzi lub chwili. Jeśli jest zdolny i pracowity — zostanie uznany bez kreowania. To tyle generalnie.

A szczególnie? Przecież sama Pani stała się bohaterką paru felletonów jako gwiazda. Sukces zawodowy w połączeniu z finansowym jest u nas ciężko strawny. Od tej strony to Pani nie dotyka?

Dotyka, można o tym długo mówić, tylko po co? W Polsce aktor jest zupełnie sam. Wszystko, co osiąga, co i jak gra oraz w jakim pracuje w teatrze, jaki film kręci, zależy wyłącznie od niego. To, kim jest, wynika z jego umiejętności znalezienia się we wszystkim, co

go otacza, zależy od jego inteligencji. To, jakich ludzi wybiera na przyjaciół, jakie czyta książki, jak pracuje — to są jego własne wybory. Nikt za niego nie bierze odpowiedzialności, ani nawet nie chce zrobić na nim interesu. Bo nieprawda, że dyrektor teatru tym się zajmuje, że dba o kolejne role, by służyły rozwojowi młodego aktora, którego angażuje do teatru. Nikt na to nie ma czasu ani ochoty; aktor musi być świadomy samego siebie i celu, jaki chce osiągnąć.

Ale to nie zawsze jest źle, sądząc po Pani karierze. Czy mogłaby Pani przypomnieć te najważniejsze dla siebie etapy, spotkania, które Panią ukształtowały?

Mam chyba pełną świadomość tego, co się ze mną stało, co po kolei zaważyło na moim życiu zawodowym. Kończąc szkołę teatralną nie wiedziałam jeszcze, kim jestem i kim mogę być. Trzy siostry zrobiłam na trzecim roku w reżyserii prof. Bardiniego. Po roli Maszy dostałam parę propozycji angażu: moja decyzja wejścia do Ateneum była wynikiem dokładnej analizy sytuacji teatrów, repertuaru, osobowości dyrektorów wraz z tym, która z żon dyrektorów jest w teatrze, analizy dokonanej przez mego ukochanego prof. Bardiniego na serwetce w kawiarni. To była niezwykła lekcja życia, którą mi zafundował.

Ale zadebiutowała Pani w Teatrze Małym rolą Dorianą Graya w sztuce Osborne’a.

Tak się szczęśliwie złożyło, że Andrzej Łapicki był opiekunem mojego roku i potrzebował dziewczyny do roli chłopca i widocznie uznał, że byłam „dosyć chłopięcą”. Weszłam w próby „gościnnie”, co oczywiście w tym małym świątku wywołało plotki. I to zbudowało mój pierwszy stopień, nic tak nie pomaga jak mały skandal. Właśnie wtedy Andrzej Wajda poszukiwał aktorki do *Człowieka z marmuru* i zaprosił mnie na próbne zdjęcia. A jednocześnie w tym samym czasie w Ateneum musiałam zagrać Anielę w *Słubach panińskich* Fredry, chyba za karę, bo na pytanie dyr. Warmińskiego: czego nie chciałabym grać w jego teatrze, powiedziałam, że Ofelii w *Hamlecie* i właśnie Anieli. Wiedziałam, że nie umiem zagrać ani takiej naiwności, ani takiej niewinności, czystości.

Nie była to udana rola.

Kłęska, na samym wstępie. Pamiętam, jak prof. Świdorski pisał mi szminką na lustrze w garderobie, że Anieli pochodzi od anioła, nie od diabła. Ja nie byłam wtedy w stanie się „przerobić”, grałam wszystkim tym, czym byłam sama, własnymi nerwami, tempem mówienia, temperamentem. Byłam w tej sztuce, obsadzie, reżyserii jakby nie à propos. Ale zrobiłam te trzy różne role jednocześnie, i to było najważniejsze doświadczenie.

Spotkanie z Andrzejem Wajdą przy „Człowieku z marmuru” zdecydowało o Pani karierze. Pytam jednak — co dało ono wtedy młodej aktorce?

Zaważyło ono rzeczywiście na całym moim życiu zawodowym i prywatnym. Wajda ukształtował mnie jako człowieka, to znaczy nauczył myśleć, gdzie żyję, w jakim kraju, w jakiej konstelacji społeczno-polityczno-ekonomicznej, jakiego pokolenia jestem przedstawicielką (a przez to, co robie, wyrazić), co to pokolenie rozumie, a co powinno sobie jeszcze uświadomić, wraz z całą techniczną wiedzą o filmie, kamerze itd. Nauczył mnie jednej generalnej zasady — odwagi w sztuce. Od niego nauczyłam się dwóch rzeczy najważniejszych: odwagi mówienia, nieukrywania najgłupszych, najbardziej zwariowanych pomysłów i niezadowolona z siebie. Nawet gdy jest wszystko w porządku, dzień zdjęciowy udany, próba w teatrze przebiegła dobrze, Andrzej Wajda pyta, czy na pewno się nie pomylił, czy nie powinniśmy tego zrobić jeszcze zupełnie inaczej. Ta cudowna świadomość, że nie ma prawd ostatecznych, niezmiennych...

... że wszystko jest relatywne?

Tak, ale i to, że jeszcze można skoczyć na księżyc, że na minutę przed premierą wszystko można zmienić i jeszcze raz się zastanowić, jest rzeczą najważniejszą, która mi została do dzisiaj.



„Dziewięćdziesiąty trzeci” Przyby-
szewskiej w T. Ateneum im. Jara-
cza w Warszawie — 1980 r. Krystyna
Janda (Maud) i Czesław Wołłejko
(De la Meuge). Reż. Jan Bieżyński,
scen. Andrzej Markowicz (fot. And-
rzej Fedorowicz)

Czyżby rzeczywiście wszystko, skoro aktor ma określone warunki, predyspozycje, naturalne ograniczenia.

To inna sprawa, rzecz, którą zawdzięczam prof. Bardiniemu. On z kolei nauczył mnie wewnętrznej zgody na to, kim jestem, osobą chudą czy grubą, niską czy wysoką, powolną czy energiczną, słowem — nauczył mnie zaakceptowania własnych warunków i możliwości. „Pokochania” siebie i nieudawania Marylin Monroe czy kogoś innego. Fałsz pojawia się na samym wstępie, z nieprzystawalności wyobrażeń o sobie samym do rzeczywistości, błędne wyobrażenie o sobie pogłębia się z każdym rokiem. To nieudawanie nikogo, bycie sobą, pozostawanie w zgodzie ze swoją osobowością jest podstawą tego zawodu. Najmniejszy błąd w tym punkcie multiplikuje się w piramidę fałszu, dając bardzo złe aktorstwo i frustrację. Publiczność natychmiast wyczuwa ten fałsz, nie można wtedy nikogo wzruszyć ani poruszyć.

Ale największe zarzuty spotkały Panią właśnie za rolę Agnieszki z „Człowieka z marmuru” — za fałsz, nieprawdę itd.

Gdyby ten film w ogóle nie wszedł na ekrany, nie miałyby to chyba najmniejszego znaczenia dla mnie, bo najważniejsze były te trzy miesiące intensywnej pracy, ta szkoła zawodu i życia. W połowie filmu przestałam grać dalej, gdyż zrozumiałam, że wszyscy mnie tak strasznie nienawidzą w tej roli, tak ich drażnię. Chciałam to przerwać. Mówili przecież „Szczęki z Jandą w roli głównej”. Środki, jakich zaczęłam używać, to, kim byłam na ekranie, ta przesada, odważa, na jaką się z namowy Wajdy zdobyłam, szokowały ludzi, nie były akceptowane. Wiem o tym, ale Andrzej Wajda uświadomił mi, że wprawdzie nie umiem jeszcze tego wypełnić, nie mam ani potrzebnej wiedzy, ani techniki, to jednak robię coś zupełnie nowego, czego jeszcze nie było.

Problem formy, którą trzeba narzucić widzom?

Tak, takiej kobiety nie było i nie było takiej roli w polskim kinie. I potem przeciwko sobie, ze świadomością braków i tego, że środowisko, publiczność ocenia to bardzo surowo, do końca grałam tak, jak Andrzej Wajda chciał. Do końca wydobywałam z siebie rzeczy moje, choć nie potrafiłam ich jeszcze dobrze sprzedać. I to było najważniejsze doświadczenie, potem już nigdy się nie zawahałam, zawsze starałam się robić wszystko najodważniej, najgłębiej, choćby to było prowokujące, oburzające itd. Nawet jeśli ludzie pracujący ze mną nie mieli podobnej odwagi, byli czasem przeciw mnie, zawsze starałam się zrobić coś wyraźniej niż średnio, raczej wzbudzić protesty niż zadowolić się akceptacją, zburzyć coś niż dostosować się do panujących gustów, obyczajów. Moje aktorstwo, mówią, jest jak krzyki i szepty, rzeczywiście używałam bardzo skrajnych środków, dopiero później zaczęłam sobie wypracowywać stany średnie. Ale spotkanie z Andrzejem Wajdą nadało kierunek mojej pracy, potem już wleźiałam, w jaki sposób mam rozmawiać z reżyserami, czego szukać.

Pokochała Pani film z wzajemnością. A teatr?

Te wszystkie doświadczenia przeniosły się jakoś do teatru, ale faktem jest, że w teatrze nie miałam szczęścia. Aniela była porażką, potem była Nina Zarieczna w *Mewie Czehowa*, znów rola, której nienawidziłam grać, nie rozumiałam ani nie lubiłam tej postaci.

To przedstawienie było zrobione dla Arkadiny w wykonaniu Aleksandry Śląskiej, ale Nina istotnie nie była wiarygodną postacią.

Rzeczywiście, po Ninie do Rity nie zagrałam nic w teatrze. Robię właśnie czterdziesty film, przez trzynaście lat zdobyłam ogromne doświadczenie, spotkałam się z tysiącami ludzi, rozwiązałyśmy wspólnie tysiące krzyżówek, bo każdy dzień zdjęciowy jest krzyżówką pod innym hasłem, i film prawie nie ma już dla mnie sekretów. Staram się nie powtarzać ról. Robię to na Zachodzie, bo tam zarabiam pieniądze, wiem, czego ode mnie oczekują i wykonuję to jak zawodowiec. Jeśli czekam na rolę, to na taką, w której mogłoby się stać coś nowego. Na Zachodzie raz dostałam taką rolę, całą improwowaną po francusku.

Co to był za film? Czy to ten, za który zdobyła Pani główną nagrodę aktorską w Montrealu?

Tak. *La Putta Helmay Sanders Brahms*, jednej z bardziej interesujących reżyserok zachodniemieckich, film dwuosobowy z Samym Freyem. To jeden z najbardziej politycznych filmów, jakie zrobiłam, choć nie mówi się w nim słowa o polityce, film o różnicy między Wschodem a Zachodem. Różnicy, której nie można nazwać, a która istnieje w każdym szczególe zachowań, myśli dwojga ludzi, którzy nie są w stanie ze sobą być, mimo że się kochają. No tak, ale to było dawno.

To było przed Ritą w Ateneum?

Tak, byłam już znana z filmu, a w teatrze nic nie grałam. I wtedy dostałam Ritę, jedną z moich ulubionych ról. Uświadomiła mi ona, jak wielką radością jest znalezienie środków wyrazu zrozumiałych i akceptowanych przez najszerszą widownię, co zresztą bardzo mi się teraz przydało przy *Medei*. Nie wiem, czy tak można się wyrazić, ale chodzi o granice populistyczne, dla wszystkich, nie tylko dla elity, oczywiście nie schodząc poniżej pewnego poziomu. W kinie pojawił się wówczas Spielberg — to są tylko z pozoru odległe fakty, to, co wieli w powietrzu, jednak ma znaczenie — i kiedy obejrzałam *E.T.*, zrozumiałam, że pojawił się w filmie diabeł. Człowiek, który nie wstydy się używać najprostszyc środków, konstruować scen w sposób, za który student szkoły filmowej dostałby zero, tylko robi to z taką wirtuozerią i mistrzostwem, że całkowicie panuje nad emocjami widowni. Jeżeli zaplanuje, że w 78. minucie filmu *Kolor lila* ludzie będą płakać, to czy na widowni będzie prezydent Reagan, Andrzej Wajda czy moje dziecko, wszyscy będą płakać w tym samym momencie. Pojawił się więc diabeł, który posiadał umiejętność konstrukcji, pozwalającą mu dokładnie sterować emocjami publiczności.

I zapragnęła Pani podobnej władzy.

Nie. Uświadomiłam sobie, że coś takiego istnieje. Tego nauczyła mnie publiczność. Pamiętałam tylko, żeby robiąc rzecz, której właściwie powinnam „się wstydzic”, nie ześlizgnąć się w zły gust, nie przekroczyć pewnej subtelnej granicy. Rita była nauką i badaniem publiczności, w czasie prawie 300 zagranych spektakli dość dokładnie dowiedziałam się, co publiczność lubi, kiedy się wzrusza, kiedy śmieje, a w którym momencie identyfikuje się z Ritą tak, że mówi do mnie z widowni.

Zdarzało się tak?

Oczywiście, Rita była moim najwyższym spektaklem w życiu, ktoś nagle mówił „biedna”, ktoś płakał. Na tej małej scenie mogłam sobie pozwolić na najdrobniejsze drgnienia twarzy, oczu, płakałam prawdziwymi łzami, śmiałam się jako Rita i prywatnie. Po dwóch latach grania zaczęła mi się ta rola mieszać z rzeczywistością, z prywatnych rozmów w garderobie przechodziłam na scenę zapominając, że to początek spektaklu.

Od razu po premierze było jasne, że Rita w pewnej płaszczyźnie jest rolą autobiograficzną, przez analogię sytuacji. Pani podobnie jak Rita tak bardzo zmieniła swoje życie, własną inteligencją, temperamentem, chęcią pójścia do przodu.

Nie wiem, zaspokajała ona moje potrzeby ludzkie i zawodowe, przy czym granie tej roli było szaloną radością, w tych trudnych czasach, kiedy na zewnątrz było bardzo smutno.

Dzięki Ricie zaczęłam pracować nad rolą od innej strony, zaczęłam się zastanawiać nad tym, jaka osoba musi powiedzieć dany tekst, żeby zabrzmiał on najbardziej przejmująco, żeby uderzyć w najważniejszy ton.

Równocześnie z Ritą, którą grałam niemal filmowymi środkami, zagrałam Luizę Heilberg w *Z życia glist*. Spotkanie z Zygmuntem Hübnerem i ze Zbigniewem Zapasiewiczem uświadomiło mi istnienie świata, do którego nie miałam dotąd dostępu; świata logiki, techniki, nieprawdopodobnego zawodowstwa i środków wyrazu, których ja w sobie nie miałam. Po Ricie, która była moja, oswojona, bliska, musiałam się znaleźć zupełnie dosłownie w innych warunkach — bo popołudniami przychodziłam do Powszechnego — wejść na dużą scenę, mieć wystarczająco długi oddech, siłę, inny gest, ruch. Wszystko.

Znów problem formy.

Tak, ale nie formy w ogóle, bo nie można powiedzieć, że w filmie nie używa się formy, tu chodzi o zupełnie inną formę. Dla całego tego ładunku emocji, żywiołowości, spontaniczności, jaki przyniosłam z filmu, i prawdy, jaką niewątpliwie mam w sobie, bo kino jest nauką prawdy niemal dotykającej, musiałam znaleźć środki, które pozwoliłyby mi to wszystko podnieść i ukształtować w sztukę teatru. Starłam się nadać temu piętno kreacji wyższej niż wszystko, co do tej pory robiłam.

Spotkanie ze Zbigniewem Zapasiewiczem uświadomiło mi, że w gardle mam głos, ale głos niedopracowany, na próbach usłyszałam ilość barw, tonów, możliwości dynamizowania, słowem — skalę głosu, jaką się on posługuje i uznałam, że nie mam prawa stanąć obok na scenie, dopóki tego nie dopracuję. Nigdy nie spotkałam partnera, który by w dialogu tyle ode mnie wymagał. Na początku wszystko było drewniane, nieplastyczne, czasem brakowało temu prawdy, ale dwa lata grania *Glist* i 160 zagranych spektakli oraz to, że Hübner zażądał ode mnie przede wszystkim logicznego myślenia, bo był wspaniałym analitykiem, przeniosło mnie w inne rejony myślenia.

Wejście w takie rygory...

...włożenie tych moich emocji, temperamentu, intuicji w te rygory logiki było jak zimny prysznic. Nauczyłam się więc chodzenia po scenie, podwyższenia wszystkich środków o parę stopni wyżej, wprowadzenia gestu, uwyraźnienia mimiki, operowania pełniejszą skalą głosu itd. Ale co najważniejsze, uświadomiłam sobie, że jeżeli chcę coś naprawdę zrobić w teatrze, muszę na jakiś czas zrezygnować z filmu i zacząć od najtrudniejszego. Wiedziałam, że potrzebny mi jest antyk albo Szekspir, i było mi wszystko jedno co, długą szukałam takiej roli i reżysera.

I wypisała się Pani z Ateneum.

Nie od razu, cztery lata dobijałam się do takiej roli, i w końcu dyr. Hübner wiedząc o tych moich poszukiwaniach postanowił dać mi szansę. *Medea* interesowała mnie z paru powodów, do dziś ta historia kobiety, która zabiła swoje dzieci, pozostaje wstrząsająca. *Medea* jest jedną z najtrudniejszych ról, postacią karkołomnie trudną do usprawiedliwienia, umotywowania psychologicznego, a poza tym wiedziałam, że musi to być rola zagrana maksymalnie współcześnie, tak, żeby młodzież, która głównie chodzi do teatru, mogła tym się zainteresować. No i jeszcze parę drobiazgów, jak długa fraza, wiersz, średniówka, mówienie staccato, legato, pauza — to wszystko, czego postanowiłam się nauczyć w tej roli.

Medea jako ćwiczenie?

Tak. Tu przypominały mi się wszystkie reguły teatralne, jakie poznałam w szkole, w rodzaju — gdy wychodzi się z lewej kulisy, nie można kłękać na lewym kolanie, nie należy powtarzać sytuacji itd. Oczywiście stratawałam je niemal wszystkie, kłękam nie na to kolano, co trzeba, kładę się inaczej niż trzeba itd.

Ale są jakieś zyski?

Dobrze się w tym czuję, ruch jest organiczny, gdy gram tę rolę, mam pełną świadomość, że wszystko co robię na scenie, każde wejście, przebiegnięcie, położenie jest właściwe, mimo, że jest ona skonstruowana ruchowo bardzo ryzykownie. Na przykład na scenę szarpnięcia kostiumu bardzo trudno było się odważyć, lecz wiedziałam, że musi to wszystko być mocno podparte w środku, by nie stało się tylko formalnym pomysłem.

Pewnie to źle, ale mnie te reguły jako widza mało obchodziły, zwłaszcza że ilekroć oglądałam na scenie antyk, poza *«Oresteją» Steina*, to widziałam snujących się po scenie aktorów w togach, co było śmiertelnie nudne. Tu natomiast zobaczyłam kobietę w takim stanie emocji, który nie pozwala na kontrolę zachowań. *Medea* łamie najświętsze zasady moralne, więc tym bardziej estetyczne nie

mogą się ostać nienaruszone. Zostałam wprowadzona w taki stan psychiczny, że sama sobie zadałam pytanie, czy gdybym była na miejscu *Medei*, porzucona przez ukochanego mężczyznę, dla którego poświęciłam wszystko, któremu urodziłam dzieci, czy moje poczucie urażonej godności domagałoby się aż takiej zemsty, zabiłabym swoje dzieci czy nie? Nie wiem oczywiście, ale taka możliwość wydała mi się prawdopodobna: może to w końcu ktoś tak boleć, kogoś tak dumnego jak *Medea*, że traci kontrolę realnej sytuacji i waży się na zbrodnię.

Cieszę się, ponieważ przekazanie takich emocji było podstawą konstrukcyjną tej roli. Niezwykły stan psychiczny *Medei* to — moim zdaniem — jedyny trop, którym można jej postępowanie usprawiedliwić. Widziałam *Medeę* w Odeonie, w Niemczech i za każdym razem to było „muzeum”. Naszym problemem było znalezienie współczesnego języka teatru, który pozwoliłby na psychologiczne uzasadnienie jej postępowania, co jest prawie niemożliwe; jest ona półboginią i posługuje się zupełnie innymi prawami. Gdyby *Medeę* grała Murzynka, wszystko stałoby się zrozumiałe, wiadomo byłoby, że to ktoś, kto przychodzi z innego świata, z innej kultury.

Kiedy zobaczyłam tę zjawiskowo piękną suknię *Medei* w ostatniej scenie, pomyślałam, że ja Pani skądś przywiozła i że stała się ona punktem wyjścia dla całej roli, do niej została dostosowana reszta — turkusowo-niebieska kolorystyka wcześniejszych kostiumów, Pani rude włosy, ostre, niebieski makijaż oraz aktorstwo.

Dokładnie tak, tyle że jej nie przywiozłam, a był to pierwszy kostium, który zaprojektowała Barbara Hanicka. Kiedy zobaczyłam projekty scenografii, to, że scena jest podniesiona o 1,5 m i wprowadzona w widownię, że będą dymy i bardzo skomplikowane światła i to, że dekoracja jest czarna i błyszcząca, a zarazem monumentalna, zrozumiałam, że reżyser używa najsilniejszych środków, jakimi dysponuje dzisiaj polski teatr. Zrozumiałam wtedy, jaka w tej rzeczywistości scenicznej musi być *Medea* już w chwili rozpoczęcia spektaklu. Musi być, jeśli mam ją usprawiedliwić, od pierwszego momentu osobą chorą z bólu, chorą z miłości, a co najważniejsze, osobą obdarzoną niezwykłym poczuciem godności. Hübnera w tym tekście najbardziej interesowały niezawisłość, duma i godność człowieka, o tym jest jego przedstawienie.

„*Pana Julia*” też jest w pewien sposób sztuką o godności, i zastanawiające jest, dlaczego nie udało się, mimo że przedstawienie zrealizował Pani mistrz, Andrzej Wałda. Może w innym społeczeństwie dramat ten jest do zagrania w sposób przekonujący, dlatego tak byłam ciekawa spektaklu Bergmana, który nie przyjechał do nas, choć był zaproszony. U nas, gdzie znikły podziały klasowe, jakże opisywał Strindberg, brzmi dość obco.

„Edukacja Rity” Russela w T. Ateneum im. Jaracza w Warszawie — 1984 r. Tadeusz Borowski (Frank) i Krystyna Janda (Rita) Reż. Andrzej Rożhin, scen. Marcin Stajewski (fot. Zygmunt Rytko)





„Z życia glist” Enquista w T. Powszechnym w Warszawie — 1984 r. Krystyna Janda (Johanne Luise Helberg), Zbigniew Zapasiewicz (Hans Christian Andersen). Reż. Zygmunt Hübner, scen. Barbara Hanicka (fot. Renata Pajchel)

Ja też tak uważam, ale są w Polsce aktorki, którym w roli Panny Julii uwierzyłaby Pani. Ja tego nie umiem zagrać, ponieważ nie jestem w stanie wtłoczyć się w te tory myślenia. Ta rola wymaga ode mnie przekreślenia wszystkiego, co mam w sobie, zagrania nie sportykanej już dziś naiwności. Panna Julia jest też tekstem o emancypacji, ale emancypacji pokazanej przez Strindberga od strony dziś już niemożliwej dla mnie do zaakceptowania. Panna Julia popełnia samobójstwo nie dlatego, że się przespała z Jeanem, tylko dlatego, że zburzyła świat, w którym żyła, a nowego nie potrafi sobie zbudować. Budując tę rolę cały czas myślałam, czy uda mi się zagrać taką europejską wrażliwość, czy uda mi się, w zderzeniu z barbarską moralnością Jeana, zagrać kobietę o najbardziej wysublimowanej wrażliwości i inteligencji, jaką znam. Nie wiem, czy się jasno tłumaczę.

To jest warstwa kultury u nas już właściwie nie istniejącej, rodzaj współżycia między ludźmi, gdzie wystarczy spojrzenie, gest, grymas, by wszystko było wiadome bez słów, a tym bardziej krzyku. To także wrażliwość na drugiego człowieka, myślenie o nim wbudowane w każdy własny gest i słowo.

Zapomnieliśmy już o takim sposobie porozumiewania się. Ale to mnie nie usprawiedliwia, to, że tę rolę zagrałam źle, jest wyłącznie moją winą. Andrzej Wajda cały czas mnie namawiał na bardzo ostrą stylizację, na to, żebyśmy znalazła środki formalne podobne Irenie Eichlerównie, chciał, bym tę postać całkowicie wyizolowała z tego świata, żeby nie bronić jej wprost. Mnie się to wydawało nieprawdziwe, nie byłam w stanie tak jej wykreować, i niestety reżyser miał rację, a ja nie chciałam przekonać się do jego pomysłu.

Staralam się uszanować zamysł Andrzeja Wajdy, który cytując wstęp do tej sztuki Strindberga powtarzał, że teatr powinien być miejscem, gdzie można zapomnieć o współczesności i przeżyć coś innego. Szanuję ludzi, którzy uważają, że Medea zrobiona jest zbyt współcześnie, zbyt nonszalancko w stosunku do tradycji, tych, którzy chcieliby, aby teatr był miejscem, gdzie smakuje się sama sztuka wykonania, jak w operze.

To wciąż kusí, bardzo rzadko się udaje. Zwłaszcza w przypadku Andrzeja Wajdy takie założenie, taka chęć wydaje mi się obca, ponieważ jednym z jego słynnych powiedzeń, i chyba dewiz, było, że aktor, reżyser musi umieć wachać swój czas. Cała jego wspaniała twórczość jest potwierdzeniem tej zasady.

Spora jeżdżę po świecie, dużo oglądam w teatrach i wiem, że nigdzie na świecie nie gra się tyle klasyki, co u nas, może poza Anglią, która pielęgnuje tradycje Szekspirowskie. To my mamy tego rodzaju problemy z uwspółcześaniem klasyki. Wszędzie podstawą repertuaru są sztuki współczesne, teatr pochłania każdą sensację dziennikarską, prozatorską, wszystko, by się utrzymać, by widzowie przyszli. W Nowym Jorku, gdzie kręciłam film przez dwa miesiące, zobaczyłam jedno przedstawienie „klasyczne” — *Śmierć komiwojżera* Artura Millera z Dustinem Hoffmanem w roli głównej. U nas nie ma sztuk współczesnych i dlatego wciąż gramy dawny repertuar.

Rzeczywiście specjalnością naszego teatru jest uwspółcześanie klasyków, ale nie tylko z powodu braku nowej dramaturgii. Jesteśmy wychowani na literaturze i popularne bulwarówki nie całkiem nas zadawalały. Wciąż mamy zakodowany model teatru spełniającego specjalną misję społeczną, polityczną. Mają ją zakodowaną także polscy aktorzy, o czym bardzo pięknie mówił ostatnio Istvan Szabo w Warszawie i dlatego właśnie ich stale angażuje. Pani o tym wie lepiej niż inni aktorzy.

Wiem, ale czasami tęsknię za normalnością, za tym, żeby teatr nie był zamiast, żeby nie musiał pełnić funkcji innych instytucji — życia

publicznego. Niestety żyjemy w takiej rzeczywistości, że wciąż musi, wciąż je z lepszym lub gorszym skutkiem pełni, wciąż za pomocą teatru załatwiamy inne sprawy, wciąż walczymy, wciąż nasz wielki dramat romantyczny jest aktualny.

Może taki nasz los. Kręci Pani obecnie wieloocinkowy serial o Helenie Modrzejewskiej, proszę powiedzieć, jaki jest Pani stosunek do tej postaci?

Była niezwykłą kobietą, nie tylko wspaniałą aktorką, wielkością, postacią charyzmatyczną, jakich kilka zdarza się na każde pokolenie. Była osobą niezwykłą pod wielu innymi względami, potrafiła być najnowocześniejszym amerykańskim menażerem, o czym świadczy jej kariera amerykańska, jaką sobie sama zaplanowała i zrealizowała. Odnaczała się nieprawdopodobną inteligencją, przebiegłością oraz umiejętnością konstruowania rzeczywistości dookoła siebie wręcz niebywałą. Pozostała największą legendą polskiego teatru, legendą, którą żywi się on do dziś. To wszystko prawda.

Natomiast rzeczą najważniejszą jest dla mnie coś jeszcze innego. Dotychczas robiono filmy o polskim teatrze z dwuznacznymi uczuciami, pokazywano świat teatru jako bardzo malowniczy, zachwycający, a jednocześnie podejrzany, jako środowisko ludzi gorszych, jakieś szansonistki do klepania po pupach, słowem — świat zabawy, intrygi, pieniędzy itd., a nie poważnych idei. Po prostu tak nam się kojarzą filmy o środowisku teatralnym z różnych epok. Nie było dotąd filmu, który starałby się przekazać prawdę o szlachetności tego zawodu, o tym, że jest to zawód szczególny, wybrany i jeśli się go w pewien sposób uprawia, naznaczony jest charyzmą, poczuciem misji do spełnienia. W każdym pokoleniu zdarzają się osoby, które tak pojmują ten zawód, i umierają, ginąc, tylko w ten sposób go uprawiają. I taką osobą była Modrzejewska i pewnie jeszcze paru artystów — Jaracz, Schiller, Swinarski. Dla nich ten zawód, misja, jaką mają do spełnienia, były ważniejsze niż życie, zdrowie, niż wszystko inne na świecie. A ile kosztuje takie uprawianie zawodu, taka odpowiedzialność i takie życie — staram się zagrać, pokazać to od wszystkich stron. Chciałabym oddać hołd temu zawodowi, tej mecie, bo w gruncie rzeczy to potworna meka.

I to jest główne przesłanie Pani w roli Modrzejewskiej?

Tak i jeszcze to, co sobie sama zadałam, że im większa sława, powodzenie, tym większa meka, samotność, choroba i klęska prywatna. To już jest moje, ale coś w tym jest, że Modrzejewska wyjechała w końcu z Polski. Każdy, kto tu wychodzi ponad przeciętność, kto ma siłę, osobowość i aż tak serio traktuje ten zawód, nie mieści się. Społeczeństwo, ale i środowisko są w stanie doprowadzić człowieka do podjęcia decyzji o wyjeździe, do stanu, gdy nie będzie chciał mieć z tym nic wspólnego. Kiedy Modrzejewska wyjechała do Ameryki, nie starała się zamerykanizować, zawsze podkreślała swą polskość, a mimo to zdobyła takie honory i zaszczyty, jakich tu nie byłaby w stanie osiągnąć. Tu ją opluwano, robiono karykatury, wchodziło w życie prywatne i liczono pieniądze. Wszystko. Zohydzili jej życie, a ona była osobą coraz bardziej zagubioną i samotną.

Przemawia przez Panią współczucie, czy w filmie też tak będzie?

Nie robimy filmu o epoce, bo nie ma na to środków, tylko o człowieku, więc ja robię rolę o aktorce, o jej życiu zawodowym i prywatnym. Moje szczęście polega na tym, że miłk jej nie pamięta, a także na tym, że jak żadna z aktorek została po sobie niemal pełną dokumentację ról. Nie szczędziła bowiem czasu, sił i pieniędzy, żeby wszystkie swoje role dokładnie obfotografować. Z tych zdjęć można wyśledzić jej gesty, ruchy, to, jak chodziła po scenie, nawet to, jakim była człowiekiem. Im lepiej ją poznaję, tym bardziej mnie fascynuje jako aktorka i jako kobieta, dlatego staram się przekazać w tej roli jej niebywałą dumę, niezależność. Zresztą sprzedając w tej roli wszystko, co znam z własnego doświadczenia, z kulis teatru, całą wiedzę o sobie i środowisku, jak też wszystkie moje umiejętności. Jestem prawie we wszystkich scenach, czyli 10 godzin na ekranie i naprawdę niczego przed kamerą nie zdołałam ukryć.

Przyjmując za prawdziwe twierdzenie, iż doświadczenie zdobyte w teatrze, na planie filmowym przy pracy nad rolą może być równe doświadczeniu życiowemu, proszę powiedzieć, jak rola Heleny Modrzejewskiej wpłynęła na Pani myślenie o sztuce, plany artystyczne, planowanie dalszej kariery i życia w sztuce. Już sam fakt, że to Pani dostała tę rolę, chyba zobowiązuje i upoważnia do postawienia powyższych pytań?

Nie jestem i nie chcę być Modrzejewską, oczywiście Modrzejewską własnej generacji. Po trzynastu latach pracy wiem, że nie mam podobnej jej charyzmy, siły ani też potrzeby bycia osobą tak wyjątkową. Uważam, że ten zawód należy uprawiać higienicznie, nie niszcząc siebie do końca. Ofiara z własnego życia ma sens, jeśli jest się osobą zupełnie wyjątkową. A ja jestem po prostu przyzwoitą aktorką i nie sądzę, bym mogła się zapisać takimi osiągnięciami jak postać, którą gram. W trakcie pracy poznaję jej wady, to, że była chyba całkowicie zimną kobietą, która nikogo nie kochała, która zniszczyła swoje życie prywatne podporządkowując je teatrowi. Nie chcę tego, tym bardziej że widzę dookoła siebie tyle tragedii, tyle nieszczęść, które biorą się przede wszystkim z wzmówienia sobie, że jest się Modrzejewską, Swinarskim, Jaraczem, bo ja wiem, kim jeszcze, w każdym razie te pogmatwane losy ludzi biorą się z przymierzania siebie do jakiegoś geniusza. Ja się do nikogo nie przymierzam i nie jestem przekonana o własnej wyjątkowości, a tylko takie przekonanie usprawiedliwia ofiary.

Rozmawiała
ELŻBIETA BANIEWICZ