

Casus: Janda

Andrzej Multanowski

To było dawno, ponad dziesięć lat temu. Film ten grano wówczas w jednym tylko kinie, w „Warsie”. Satisfakcji, pomieszczonej z niedowierzaniem, że „coś takiego puścili”, towarzyszyła obawa, że w każdej chwili „mogą zjechać”. Takie były czasy. Pamiętam, urywalśmy się wtedy z zajęć, by zająć miejsce w gigantycznej kolejce składającej się z podobnych jak my „przestępców”: zdeteminowanych wagarowiczów czy zdesperowanych bumelantów, gotowych do poświęceń na ołtarzu sztuki — choćby za cenę dwójkę w indeksie czy utraty premii. Bywały kiedyś i takie kolejki.

Wreszcie, za którymś z rzędu podejść, udało się. Film robił rzeczywiście wielkie wrażenie — z tych największych — podobnie jak kiedyś „Dziady” Swinarskiego czy oglądany kilka miesięcy wcześniej Kantor. Zadziałał tu i sam temat, mający kuszący smak owocu zakazanego, pewnie też specyficzna aura towarzysząca pokazom (choćby ukazywająca się na łamach ówczesnej prasy „recenzje”), wreszcie świetna reżyseria i trafiona, jak rzadko, obsada. Mistrz miał zresztą zawsze szczęśliwą rękę do młodych — Zbyszek Cybulski, Daniel Olbrychski, Olgierd Łukaszewicz — i teraz oni, jak zaznaczono w czołówce: „po raz pierwszy na ekranie”, o nieznanym twarzach i obco brzmiących nazwiskach: Krystyna Janda i Jerzy Radziwiłowicz (któremu wówczas dodawano często jeszcze jedno „i”). Dla obojga — niedawnych absolwentów warszawskiej PWST — „Człowiek z marmuru” Wajdy stał się punktem wyjścia do pięknej kariery.

W przypadku każdego z nich ta kariera potoczyła się zresztą inaczej. Po udanym debiucie filmowym, Radziwiłowicz budował ją na deskach Starego Teatru w Krakowie. Janda postawiła przede wszystkim na film. Być może zdecydował o tym przypadek, a może był to świadomy wybór medium — z uwagi na charakter pracy, rodzaj stawianych wymagań — bliższego temperamentowi aktorki. Po „Człowieku z marmuru” przyszły więc role w następnych filmach Wajdy: w „Dyrygencie”, „Bez zniczek”, w „Człowieku z żelaza”; współpraca z innymi reżyserami (główna, moim zdaniem jedna z najlepszych w dotychczasowej karierze rola w (...)) „Kochankach mojej mamy” Piwowarskiego, ponowne spotkanie z Radziwiłowiczem w filmie Krzysztof „W zawieszaniu”, a także współpraca z kinematografiami zachodnimi.

W przeciwieństwie do filmu, teatr ofiarował Jandzie niepo-

równanie mniej. Od ukończenia studiów aktorka przez jedenaście lat należała do zespołu warszawskiego Ateneum. Renomowana firma, sporo sezonów — i jakże niewiele ról. Po ciekawym debiucie w roli Niny Zariecznej w „Mewie” Czehowa były jakieś niewiele znaczące, przypadkowe epizody, w następnych sezonach Janda w ogóle nie pojawiała się na scenie, by później, po przerwie, zagrać tytułową rolę w „Edukacji Rity” Russela. Zadanie to mogło, z pewnością, sprawić satysfakcję, trudno jednak zaprzeczyć, że sama sztuka była w sumie dosyć blaha. Potem miały być podobno następne role; teatralna plotka mówiła o „Dwojgu na huśtawce” Gibsona w reżyserii Wajdy, o którymś z dramatów Szekspira — do realizacji tych planów ostatecznie nie doszło. Z początkiem bieżącego sezonu Janda zaangażowała się do zespołu Teatru Powszechnego, gdzie już zresztą występowała gościnnie, grając u boku Zbigniewa Zapasiewicz w sztuce Enquista „Z życia glist”.

Tak więc po jedenastu latach od dyplomu Krystyna Janda rozpoczyna swój kolejny epizod teatralny deklarując, iż właśnie scenie pragnie poświęcić teraz gros swojej uwagi. O tym, iż dotychczasowe związki z teatrem były raczej luźne, zdecydował, jak wspominałem, być może przypadek, choć wydaje mi się, że była jeszcze inna tej sytuacji przyczyna. Film zapewnił aktorce popularność, satysfakcję artystyczną (i finansową), a poza tym — kreując jej image ostrej bezkompromisowej współczesnej dziewczyny — dał Jandzie atut nie do pogardzenia: możliwość bezpośredniej wypowiedzi o tym, co nas boli, co w owym czasie w teatrze było raczej niemożliwe. Wobec wydarzeń przelomu lat osiemdziesiątych, które zbiegły się z początkiem artystycznej biografii Jandy, teatr zachował zadziwiająco bezradność, jedynie filmowcom udało się uratować, częściowo przynajmniej, swe przymierze z widzami. Ten proponowany przez kino sposób rozmowy z publicznością był, jak sądzi, bliski jej — Jandy — rozumieniu aktorstwa jako sztuki ostro ingerującej we współczesność. Świadczyć o tym może zresztą nie tylko filmowy dorobek aktorki, lecz także charakter wyborów dokonywanych poza zinstytucjonalizowanym teatrem: udział w „Wieczerniku” Brylla czy przygotowany wspólnie z Magdą Umer monodram „Biała bluzka” według Osieckiej. Powracając dziś do teatru — czy może inaczej: teatr przedkładając nad inne zawodowe zobowiązania — aktorka, znana z

ambicji, szuka zapewne innego rodzaju doznań, innego rodzaju satysfakcji artystycznych. Owo wejście w teatr jest również, po dejrzwam, próbą przełamania swego rodzaju kompleksu sceny, próbą zakwestionowania wyrażanej nie tak znów rzadko opinii, iż Janda — niezła aktorka filmowa — jest nieporównanie gorszą aktorką teatralną; w filmie tych rzekomych braków warsztatowych tak ostro nie widać, scena ponoć obnaża je bezlitośnie. Nie przypadkiem więc na reżysera swej pierwszej premiery w zespole Teatru Powszechnego Janda wybrała Andrzeja Wajdę — twórcę, który w zawodowej biografii aktorki odegrał — i odgrywa nadal — szczególną rolę: kogoś w rodzaju artystycznego doradcy, mistrza, przewodnika.

No cóż, często bywa tak, że jak się czegoś bardzo pragnie, to akurat nie wychodzi. Spektakl „Panny Julii” Strindberga trud-

pomiędzy Krystyną (Joanna Żółkowska) a Jeanem (Mariusz Benoit) powoduje, iż następująca potem finałowa sekwencja, w której Panna Julia chwytła za brzytwę w zamiarze popełnienia samobójstwa — mija właściwie niezauważona.

W przedstawieniu tym aktorzy w istocie pozostawieni zostali samym sobie. Dotyczy to przede wszystkim Krystyny Jandy, na której spoczywa ciężar inscenizacji. Widzimy, jak aktorka zmagająca się z rolą, szuka właściwego tonu, usiłuje znaleźć klucz do granej przez siebie postaci. W tym wypadku polega to przede wszystkim na próbie „schowania się” za rolą, odrzucenia dotychczasowego emplotu i stosowanych najczęściej sposobów ekspresji. Panna Julia Jandy to „femme fatale” przywodząca na myśl postacie z grafik Müncha: „Na drugi dzień”, „Dziewczyna i śnięć” czy „Zerwanie”: miękki,

i przede wszystkim aktorki — jest, by niepowstydzenie szybko powetować sukcesem. Ze, po drugie, należy dobrać rolę bardziej odpowiadającą predyspozycjom psychicznym Jandy. I że, po trzecie, trzeba tak zbudować inscenizację, aby wszystkie jej elementy — reżyseria, muzyka, scenografia, gra pozostałych wykonawców — „pracowały” na rzecz głównej roli. Krótko mówiąc: inscenizatorskie zamierzenie Hübnera polegało na wyprzedzeniu konsekwencji z faktu, iż Krystyna Janda, mimo swych nie najbogatszych doświadczeń sceniczych, jest dojrzałą, ukształtowaną aktorką, tudzież — po prostu — nieprzeciętną osobowością. Hübner zaryzykował — i wygrał (na szczęście, nie wiem bowiem, jak w przypadku porażki potoczyłaby się dalsza kariera teatralna Jandy).

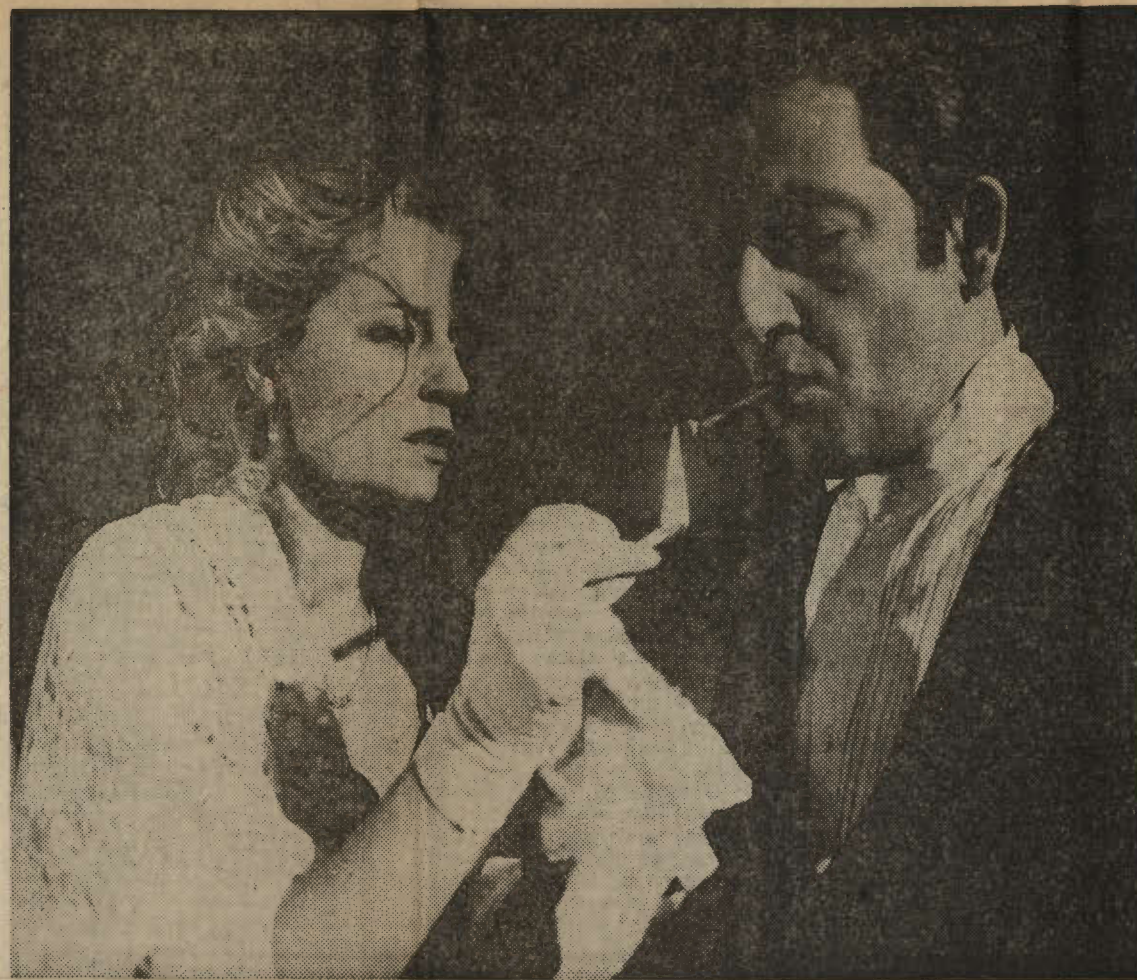
Wybór padł na „Medea” Eury-

pidesa, a więc utwór reprezentatywny dla antycznego pojęcia tragizmu obaj twórcy prezentują podobny tok myślenia. A więc przede wszystkim przekład. Hübner gra „Medea” w translacji Macieja Słomczyńskiego — w stylizacji, jak i w sposobie budowania psychologii postaci, bliskiej doświadczeniom dramaturgi współczesnej. Następnie — scenografia. Praca Barbary Hanickiej to temat wart odrębnego studium. Przyznam, iż nie spodziewałem się, że małą, właściwie kameralną scenę Teatru Powszechnego można tak powiększyć, zmonumentalizować. A zostało to osiągnięte bardzo oszczędnymi środkami. W oddali widzimy głąnc w mroku zarysy kolumn, z przodu — zlaną w stosunku do płaszczyzny sceny, opadającą ku widowni czarną polyskliwą taflę, w której odbijają się oglądane przez nas obrazy.

I wreszcie reżyseria. Zygmunta Hübnera nie interesuje w gruncie rzeczy spór, jaki toczą pomiędzy sobą Jazon i Medea. Postać byłego małżonka Medei inscenizator przesuwa na drugi plan, sytuując ją w grupie zastępych w hierarchicznych pozach postaci. Istota tragizmu nie polega bowiem, w ujęciu Hübnera, na starciu wzajemnie równoważących się racji. Inscenizator oświadcza nam o świecie, który wypadł z orbit, świecie, w którym występki, jakim było porzucenie Medei przez Jazona, nie spotyka się z żadną sankcją; o świecie, w którym nie ma boga. Rolę istoty najwyższej, wymierzającej sprawiedliwość, musi podjąć człowiek. Problem jednak w tym — i w tym sens prezentowanego tu tragizmu — iż dokonując zemsty, aby ocalić swą ludzką godność, Medea musi poświęcić życie swoich dzieci. Broniąc jednych wartości, musi poświęcić inne.

„Medea” w Teatrze Powszechnym jest popisem Krystyny Jandy. Popisem, budzącym szacunek skalą aktorskich środków, tudzież dyscypliną i świadomością, z jaką zostały użyte. Skala tych środków jest zresztą bardzo rozległa: od szepu po krzyk, gdy emocji nie sposób już zamknąć w słowach. W tej, granej z najwyższym napięciem i pasją, roli jest, myślę, coś z symbolu. Symbolu zwycięstwa nad sobą, własnymi lękami, kompleksami, niezyciową opinią środowiska czy powierzchowną często w ocenach krytyka. To zwycięstwo nie przyszło łatwo. Trudno dziś bowiem w naszym teatrze — z różnymi wresztą powodów — o warunki do spokojnej rzetelnej pracy. Tym bardziej cieszy więc sukces aktorki. Dzięki niej ten, nie pozbawiony wszak pewnych słabości — głównie w drugim planie aktorskim — spektakl pozwala mimo wszystko odbudować naszą wiarę w teatr. W to, że ze sceny można mówić mądrze o sprawach istotnych. To ważny spektakl. Być może ważniejszy niż się nam na pozór wydaje.

PANNA JULIA Augusta Strindberga. Reżyseria: Andrzej Wajda, scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Teatr Powszechny w Warszawie. Premiera 8 I 1988 r. MEDEA Eurypidesa. Reżyseria: Zygmunt Hübner, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Józef Skrzek. Teatr Powszechny w Warszawie. Premiera 27 III 1988 r.



Krystyna Janda i Mariusz Benoit w „Pannie Julii” Strindberga w reż. Andrzeja Wajdy (Teatr Powszechny w Warszawie)

Fot. RENATA PAJCHEL

no uznać za przedsięwzięcie udane. Zdecydował o tym przede wszystkim chyba pośpiech, z jakim przygotowywano to przedstawienie. Wajda — nagłony innymi zawodowymi zobowiązaniami — wielu spraw wyrażnie nie doprowadził do końca. Spektakl przypomina film, przy którym zakończono już zdjęcia, ale jeszcze nie dokonano montażu: rozpada się na szereg sekwencji o różnym klimacie i nastroju, którym brak perspektywy — nie bardzo wiadomo, ku czemu to wszystko zmierza. Widać to np. w ostatnich scenach przedstawienia, gdy nadmiernie wyakcentowana groteska w dialogu

spowolniony gest, secesyjna linia sylwetki. Owe zabiegi dotyczą jednak jedynie sfery formy, nie znajdując wiarygodnej podbudowy w psychologii postaci. Wynika to, jak sądzi, nie tyle z niedostatków warsztatu, ile właśnie z braku pomocy ze strony reżysera, który ograniczył się do dość powierzchownego odczytania tekstu, automatycznie zagwał, ufając, iż sama decyzja obranta ujęć sukces.

Nowy pracodawca Krystyny Jandy, dyrektor Zygmunt Hübner, z tej porażki (bo tak to chyba trzeba nazwać) wyciągnął kilka istotnych wniosków. Że, po pierwsze, w interesie teatru —

tujący ten typ dramaturgii, która coraz rzadziej pojawia się na naszych scenach, wobec której nasi inscenizatorzy coraz częściej stają bezradni. Twórcza inwencja sprowadza się tu zazwyczaj do naiwnego rekonstruowania instrumentarium antycznego teatru. Albo więc przesłania, tuniki i kolumny ze styropianu, albo piach, ogień i zgrzebne workowe płótno.

Inszenizacja Zygmunta Hübnera przywodzi na myśl doświadczenia Petera Steina w pracy nad „Oresteją”, którą zresztą przed kilku laty Hübner reżyserował na deskach Starego Teatru. Poszukując współczesnych