

— Kiedy przed kilkoma dniami przeglądałem zbiór Pani wypowiedzi i wywiadów uderzyła mnie oszczędność sformułowań, wskazująca na szczególną pokorę i jakby dystans wobec własnych osiągnięć artystycznych. W rozmowie telewizyjnej zaś powiedziała Pani, iż gdyby po raz drugi przyszło jej wybierać zawód na całe życie, nie byłaby to profesja aktorki.

— Nigdy nie byłam w szczęśliwym położeniu moich koleżanek, które bardzo szybko wyrosły na gwiazdy, czy gwiazdki. Nie znajdowałam warunków do wyeksponowania swojej osobowości, narzucenia jej realizatorom i widzom. Takie szanse stworzył film i on uniósł aktorki proponując role jakby dla nich napisane. Talk było z Krystyną Jandą i Dorotą Stalińską. Ja sama nie miałam szansy przebicia się kartą wyrazistej osobowości. Zresztą interesował mnie inny styl aktorstwa. Możliwości miałam tylko dwie — albo grać, albo powiedzieć „nie”. Ale w zawodzie trudno mówić wciąż „nie”. Może właśnie z przeświadczenia o skromnej w końcu liczbie ról w pełni mnie satysfakcjonujących, tych które udało mi się zagrać, wziął się ów dystans.

— Istnieje jednak pewien zestaw ról — myślę tu bardziej o łączących je wspólnych

szarlatanerii, kiedy gram średniowieczną wiedźmę, czy królową angielską. Nie, na tym właśnie polega radość tego tworzenia, radość pracy, że trzeba organicznie samemu, samego siebie ze wszystkimi cechami danymi natury odnaleźć w tych okolicznościach, w których mam zagrać problem przynależny postaci. Trzeba szukać sposobu znalezienia się w postaciach. Na dodatek, nie ma przecież recepty na zagranie królowej, wiedźmy, prostytutki czy pijaka. Tytu jest np. pijaków, ile rodzajów pijaństwa. Trzeba znaleźć taki rodzaj — nawet, jeśli się nie bierze kropli alkoholu do ust i nie zna się tych stanów z autopsji — który będzie autentyczną odpowiedzią na pytanie: co by było, gdybym był pijakiem? I to jest sedno sprawy.

— Dla osiągnięcia sukcesu w tych poszukiwaniach wystarczy — że wystąpię jako advocatus diaboli — genialna intuicja. Podobnie, jak w pokerze i grze w „oko”...

— Erwin Axer twierdził zawsze, że reżyserii nie można nauczyć. Podobnie jest z aktorstwem. Można i owszem uczyć historii gry aktorskiej, historii teatru, umiejętności pracy nad samym sobą, jakiegoś samopoznania i z tym bagażem rozpoczynać właściwą pracę aktorską. To samo rozpoznanie

# Jak zagrać SZCZĘŚCIE?

Z RYSZARDĄ HANIN rozmawia Krzysztof Głomb

cechach charakterologicznych, niżli o konkretnych postaciach scenicznych — najbliższych Pani aktorskim skłonnościom i nie pozostających bez związku z osobistymi przeżyciami. To role eksponujące złożoność, wielowarstwowość ludzkiego charakteru i jego powikłania. Role kobiet jakby zawieszonych między dobrem a złem. Wątpliwych.

— Czy to ma jakieś głębsze uwarunkowania? Pewnie, że coś w tym jest. Te role są mi intuicyjnie bliższe. Nie umiałam i nie umiałabym grać ludzi szczęśliwych. Cóż, kiedy role w pełni mi odpowiadające zdarzały się nieczęsto. Na scenę wszedłem po raz pierwszy w wojskowym teatrze, do którego dostałam się z rozkazu. Potem przeniesiono nas do Lublina. Zjawił się tam Woszczerowicz. I rozpoczęły się próby w najdziwniejszej na świecie obsadzie, w połowie składającej się z najlepszych aktorów, w połowie z nas — amatorów. Woszczerowicz urządził konkurs na obsadzenie ról w „Weselu” — gdzieś tam konkurs, ‘zwyczajnie przesłuchanie, tyle że dla nas wówczas takie ważne! Mnie przypadła rola Panny Młodej, obok Jana Świderskiego. Poetę grał Jan Kreczmar, Woszczerowicz — Stańczyka. Pannę Młodą zagrałam, choć nie miałam wtedy poczucia tego co mogę, a czego nie mogę. Amator ma te szczęśliwe uwarunkowania wewnętrzne, że uważa, iż może zagrać wszystko — i to jest bardzo radosne. Brakuje wrażliwości, jest sama przyjemność. Tak to wszystko wówczas traktowaliśmy. Później zagrałam chyba Anielę w „Słubach panińskich” i było podobnie. Istotna rola pojawiła się w postaci ślepej Berty w „Swierszczu za kominem” Dickensa i przyniosła przekonanie o wartości pracy. Miałam wreszcie poczucie, że mam pełne prawo ją grać. Ale potem — jak to w zawodzie — przyszła „Celestyna” de Rojas, gdzie grałam Melibęę z partnerem Andrzejem Łapińskim. I znów bez większego przekonania, bo była to wyjątkowo wystylizowana para amantów i trzeba przyznać, że ani ja, ani Andrzej nie mieliśmy do gry predyspozycji wewnętrznych. Spektakl był podobno bardzo piękny, ale z perspektywy patrzymy oboje na te role dość krytycznie. Jak pan zauważył, najlepiej czuję się w rolach postaci nie prostolinijnych. Czuję, że są one bliższe życiowej prawdzie.

— Też, utożsamianej z goryczą raczej, smutkiem i odpięciem przeciwieństw losu, niż z chwilami radosnymi? Czy stąd wiedzie trop ku pielęgniarstwu, które uznała Pani kiedyś za alternatywę w wyborze zawodu?

— Dla mnie pielęgniarstwo nie kojarzy się — na zasadzie wyłączonej — z obcowaniem ze smutkiem, lecz ze spełnianiem powinności pomagających i zaspokajających ciekawość drugiego człowieka. Z pochylem się nad drugim człowiekiem. Niezbędna jest tu jakaś znajomość psychologii — tak mi się wydawało — na tym najniższym szczeblu kontaktu z chorym. A to przecież cecha szczególnie ważna także dla aktora. Aktor pracując nad rolą, pracuje nad obcym sobie tekstem, nad obcym sposobem bycia a na dodatek wszystko uzależnić musi od tego, co robi partner.

— Specyfika interakcji aktorskiej przypomina mi mecz tenisowy.

— Naturalnie, trzeba uważać jak przeciwnik odbije piłkę i błyskawicznie reagować. Do każdego spektaklu podchodzimy, jakbyśmy w ogóle sztuki nie znali. Wchodzimy na scenę... i zobaczymy co się tam stanie, znając naturalnie doskonale tekst i sytuację. Są to oczywiście niuanse w sposobie gry, ale na nich polega świeżość.

— Młodzi aktorzy pytają często, czy natwornie: kiedy, w jakim wieku osiąga się tę pewność zachowań na scenie, poczucie słuszności propozycji ogólnego zskicu postaci, pozwalające potem skoncentrować wysiłek na włączyć nowym w każdym przedstawieniu, kontakcie z partnerem, na — jak to Pani określiła — uzyskanie świeżości stosunku do zadania scenicznego.

— Ba, najlepsze samopoczucie aktor ma na samym początku pracy zawodowej. Z wiekiem, z zapasem doświadczeń, podchodziłam coraz ostrożniej do kolejnych ról. Coraz więcej mam wątpliwości, więcej wahań. To nieprawda, że z wiekiem zyskuje się pewność siebie — nie, tak nie jest wcale. Obserwuję kolegów, tych nawet najbardziej hołubionych przez publiczność, uznanych — i u nich także nie ma czegoś takiego. Pewności nie zdobywa się zresztą w żadnej dziedzinie sztuki. Więcej — myślę, że tak powinno być.

— Są i tacy, którzy niezależnie od wieku i doświadczenia aktora uważają jego zawód za szarlatanerie, podsyżają brakiem podstaw teoretycznych i praktycznej metody...

— ...ależ proszę pana, to nie jest szarlataneria, tylko sprawa posługiwania się w działaniach inną, rzadziej stosowaną domeną osobowości — to sprawa wyobraźni, jak najbardziej czynnej wyobraźni. Ta jest szalonym atutem aktora. Nie ma w tym

wstępne metody pisarzy, kompozytorów, malarzy, bo nikogo nie można nauczyć sztuki.

— Zatem sięgając głębiej, pytam: jaka jest racja istnienia w obecnym kształcie szkół aktorskich?

— Szkoła daje techniczne przygotowanie, które nie jest nigdy kompletne, bo nad tym trzeba pracować długi czas w teatrze. Wpaja system pracy, bo jeśli ktoś ma — a w większości przypadków ma — zaniedbaną dykcję, to przez 4 lata się jej nie nauczy. Szkoła rozpoczyna pracę aktora nad jego ciałem, żeby wspomnieć o tańcu, akrobatyce, judo, szermierce, hippice. Wprowadza w świat literatury dramatycznej, zwykle nie znanej wcześniej. Poza tym umożliwia kontakty z zawodowymi aktorami podczas zajęć seminaryjnych, które są właściwie pochylaniem się nad każdym studentem indywidualnie. Każdemu bowiem coś innego jest potrzebne. Metoda ważna dla jednego, może się okazać zbyteczna drugiemu. Wreszcie w szkole właśnie aktor wprowadzany jest w samodzielną pracę nad bardzo różnymi rolami, których pewnie później grać nie będzie, ale których sposób grania poznać musi... Ze szkoły aktorskiej nie wychodzi pełnowartościowy aktor. Na pewno nie! Nigdzie tak nie jest, inżynierowi, lekarzowi daje się szansę na staż. Dziwne, że od aktora wymaga się od razu pełnej sprawności. Dysocjacje, talent — to tylko warunki wyjściowe, ale czyż przyszły chirurg nie musi posiadać właściwych jego profesji predyspozycji? Musi! Co jest nauką, teoretycznym przygotowaniem, nie przeważa manualnych zdolności, pewnej niezbędnej zręczności.

— Cóż zatem począć z wybitnymi intuicjonistami, o których tak wiele wyczytać można w annałach życia teatralnego. Czy zaginęli?

— Jak grać Szekspira, albo „antyk” — nie mając pełnej wiedzy historycznej? Tego się nie da... Właśnie, chyba że się jest intuicjonistą, ale to prawdziwa rzadkość, funkcjonująca na prawach wyjątku z reguły. Zresztą nie o ścisłą wiedzę tu chodzi, lecz o specyficzne wyczucie stylu, smaku epoki. Jak grać w sztukach Ionesco, Becketta, jeśli się nie zna smaku tej literatury? Aktor XX wieku wymaga intelektualnego przygotowania — to pewnik. Owszem, są i byli wielcy intuicjoniści, jak wspaniały aktor Stanisław Łapiński, który zawsze śmiał się z analizujących role, bo lubił nazywać aktorów „bibliotekarzami”, gdy ci studiowali np. realia epoki. Edmund Wierciński reżyserował Giraudoux „Antygone”, gdzie Łapiński grał jedną z głównych ról. Naturalnie, jest to pokrętła sztuka ze smaczkami filozoficznymi. Było mnóstwo prób analitycznych, ale Łapiński jakby w ogóle nie słuchał co się do niego mówi. A później, na scenie był najlepszy! Najcieńszy w specyficznym dowcipie. Taki aktor bywa jeden. Są ludzie, którym świadomość istoty aktorstwa jest z natury dana. Wielu jest niekształconych a genialnych aktorów, inni po szkołach nigdy nie dochodzą do pełni wyrazu. A poza tym na te wewnętrzne czynniki aktorstwa nakładają się przecież cała sfera organizacyjna: bo aktor rzadko gra sam, często zaś na drugim planie, bo głową wszystkim jest reżyser i nie można sobie — jak w anegdotce — przygotować w domu roli Hamleta wraz z mimiką. To jest bzdura, bo Hamlet będzie taki, jakiego reżyser określi, jaki wyniknie z partnerstwa z królową, Laertesem, Poloniuszem etc. To nie są XIX-wieczne arie operowe, z których znajomością solista może wejść do każdego spektaklu i śpiewać po swojemu. W tym kontekście profesjonalizacja naszego zawodu oznaczać może upowszechnienie prawdy, iż aktor jest jedynie współtwórcą spektaklu. Jest jego komponentem. Szerzej moglibyśmy mówić o profesjonalizacji w sensie wzrostu prestiżu aktorskiej społeczności.

— W Polsce — nie tylko ostatnich lat czterdziestu — wysoka ranga aktora, jako odpowiedzialnego za kształtowanie postaw społecznych, jest niekwestionowana a nawet podkreślana. W pewnym sensie i ostatnie lata przyniosły tego dowody.

— Jeśli zauważono nieobecność aktorów, to dlatego właśnie, że już wcześniej znaczyli wiele jako grupa zawodowa dysponująca pewnym autorytetem moralnym. Już przed wojną spory Jaracza z ZASP koncentrowały uwagę społeczną, postawy społeczności aktorskiej en bloc czy poszczególnych aktorów były oceniane i obserwowane wnikliwie w ostatnich latach. Rola aktora po wojnie od razu stała się rolą ważną, w latach 70. owocowało to powierzeniem Gustawowi Holoubkowi funkcji posła na Sejm, Tadeusz Łomnicki był członkiem Komitetu Centralnego Partii. Gdyby pozycja społeczna aktora nie była wysoka nie byłoby to możliwe...

— Dziękuję Pani za rozmowę.