

Emocje - konflikty - prawda

— Pani rola Matki w „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza, granym z nieodmiennym powodzeniem na scenie Teatru „Wybrzeże”, to dla mnie przykład tego, co nazywamy aktorstwem intelektualnym; opartym na analizie postaci, podawania jej pod obserwacją widowni, poprzez sugerowanie psychologicznych niespodzianek. Sprzyja wywołaniu tego wrażenia obdarzenie granej postaci reakcjami pozornie przerastającymi sytuację lub nawet będącymi z nią w niezgodzie. Dla przykładu, właśnie Matka w „Białym małżeństwie” jest blada, wytworna, nieodmiennie cierpiętnicza. Jest taka nawet — kiedy wydaje polecenia Kucharci, choć moglibyśmy uważać, że sytuacja jest tylko trywialna. Dla odmiany nieoczekiwana przemiana; prawie erotyczne ożywienie, nerwowa paplanina dochodzi do głosu w scenie... oglądania żurnalo mód.

— To pozorny paradoks Różewicza bazującego na codzienności, ale nadającego jej inny wymiar, wydobywającego z banalnych sytuacji metaforyczny sens, potęgującego je do wymiarów grozy. To, co odbieramy jako sceny potoczne, codzienne, jest takie tylko w pierwszym momencie. Zresztą w wypadku aktorstwa, sceny te ujawniają swoje trudności, swoją złożoność. Są trudne — w sensie technicznym, co ujawnia się już w momencie uczenia się tekstu. Ale też może dzięki tym trudnościom, z których zdajemy sobie sprawę, staje się konieczna usilniejsza praca nad osiągnięciem zgody między wypowiedzianym tekstem a rysunkiem postaci.

Określenie „aktorstwo intelektualne” uważam za niezwykle nobilitujące. Tego jednak nie planuje się wcześniej. To może przyjść w ocenach widza.

Rolę się rozgryza. A ten proces można sobie unaocznic przy pomocy obrazu prawie dosłownego, śmiesznie codziennego. Są role, które — pozostając przy tym obrabowaniu — próbuje się chociaż „nadgryźć”, ponieważ stawiają opór. Pokonuje się tę trudność po troszeczkę, nie rezygnując. To dotknie się postać od strony codzienności, to może metaforycznie... To proces ciągły, interpretacja postaci, jej zrozumienie narasta powoli. Czasem w sprzeczności wobec wskazań autora lub reakcji postaci. W sumie interpretacja się dopełnia. Jej ocena nie należy już do mnie.

Wyda mi się, że jednostajne cierpiętnictwo — żeby pozostać przy przykładzie Matki ze sztuki Różewicza — to pierwszy kostium tej postaci. Wydało mi się godne, poszukania, dlaczego ona go przywdziewa, czy też uważa, że powinna przywdziewać. W sensie prawdopodobieństwa psychologicznego, życiowego, przejścia, o których ona wspomina — liczne porody i równie liczne śmierci dzieci — musiały przecieżyć rzutować na to, jaką ona jest w tej chwili. Z jednej strony spowodowało to przybranie maski ochronnej — cierpiętnictwa, chłodu w stosunku do męża. Z drugiej strony jest i ta sprawa, że ona — mimo licznych macierzyństw — nie zaznała pełni szczęścia jako kobieta. Zdać sobie z tego sprawę i z tego powodu boleje.

Z kolei jej stosunek do córki, będącej jakby młodszym odbiciem matki, jej konstrukcji psychicznej. Lęk matki przed biologią złączoną z cierpieniami i nieszczęściami zostaje przekazany (ge netycznie?) córce. Działa chęć ochrony córki przed podobnymi doświadczeniami. W scenie końcowej gdańskiego przedstawienia wszyscy wsiadają do karety, którą ma ciągnąć Bianka, tworzą ciężar ponad jej siły. Ja chciałam pozostać na zewnątrz, stać przy niej, co w moim pojęciu powinno sugerować, że być może Matka pomoże cór-

ce ten ciężar ponad siły dźwignąć. Nie wiem, na ile to jest czytelne z widowni, jednak scena tą zamykała moją interpretację roli.

Chciałam ukazać różne możliwości wyczuwane w tej postaci, właśnie często niespodziewane, sprzeczne ze sobą. Także egzaltację poezją, a nawet pewien rys zachowanej dziecięcej figlarności — prawdopodobny u młodej w końcu kobiety.

Wszystkie te mikroreakcje potrzebne są do wypełnienia życia scenicznego. W wypadku tej roli potrzebne to jest, aby zrozumieć moje działania w stosunku do Bianki. Scena z żurnalem u-

O aktorstwie z Haliną Słojewską



Fot. S. Lisowski

kazuje jakąś stronę kobiecości Matki, coś, co godzi ją z rzeczywistością tego domu, uprawdopodobnia koligacje z Ciotką. Te kobiety, tak różne, łączą chęć strojenia się.

W taki właśnie ukazany tu sposób chciałam odtworzyć wieloznaczność tej postaci. Tym samym uczynić ją w oczach widza żywą. Cieszyłabym się, gdyby mi się to udało.

— Czy zgodzi się pani, że pani aktorstwo jest z dystansem, oparte na analizie roli, dalekie od przeżywania, utożsamiania się z postacią? Czy była jednak jakaś postać szczególnie pani bliska, o której pomyślałaby pani „to ja” i czy zagrała ją pani?

— Nie zgadzam się zdecydowanie z pierwszym określeniem. Przynajmniej z mojej strony jest to zawsze pełne zaangażowanie emocjonalne, jakkolwiek by to była rola. Często powierzane mi zadania aktorskie są tego typu, że wymagają formalnego dystansu, okazania, że jest to pewna propozycja... Stąd może to wrażenie.

— Nie mogę powiedzieć: „Elżbieta, królowa Anglii — to ja”, czy królowa w „Hamlecie”... A jednak łatwość — nawet dla mnie samej dziwna — wyobrażenia sobie reakcji tych postaci, zrozumienia motorów ich postępowania, wskazywały na to, że te właśnie kobiety były mi bliskie. Co oczywiście nie znaczy, że widzę siebie jako królowe, tak właśnie się zachowujące, że postępowanie tych postaci aprobuję.

I drugi biegun — rola Gizeli — z „Dwoje na huśtawce”. Tu nie ma już zagadki. W tym wypadku elementy różnych losów kobiecych są takie, że każda kobieta znajdzie tu coś z siebie.

— Mówiliśmy o konkretnej roli w „Białym małżeństwie”. Dla widza zaciera się często granica między pracą aktora a reżysera. Mówi się często o konflikcie tych dwóch indywidualności. Jeśli istnieje rzeczywistość, czy jest on dla teatru siłą twórczą?

— Myślę, że z małych konfliktów mu się składać cała praca nad rolą. Dwie różne indywidualności spotykają się nad wykrowaniem trzeciej, którą jeszcze określił autor... Niezbędny, żeby tchnąć życie, jest tu szereg kontrowersji, przecierań się zdań. W atmosferze napięcia, nawet zdenerwowania mogą objawić się prawdy o roli. Wszyscy pracujemy emocjami, obnażonymi nerwami. Nawet przy najbardziej przychylnym nastawieniu do siebie, nie uniknie się konfliktów w teatrze. Ja bym była przeciwna jakiemuś łagodnemu ukłóysaniu się, bo sądzę, że w tej atmosferze adoracji żadna ciekawa prawda artystyczna by się nie ujawniła.

— Czy zechciałaby pani ocenić, także jako wykładowca, przydatność studium aktorskiego przy Teatrze „Wybrzeże”?

— Przydatność już widzimy w premierach. W „Zegnaj, Judaszu”. W „Bazyliście Teofanu”, którą właśnie przygotowujemy, młodzież dostała małe, ale bardzo ciekawe, zadania aktorskie.

Co do przydatności w szerszym sensie, to mamy nadzieję, że wykształcimy pełnosprawnych aktorów. Ze jest potrzeba młodych ludzi w teatrach, stało się to już truizmem... W naszym wypadku efekty zobaczymy za trzy lata.

Jest to dla nas ogromna odpowiedzialność. Ciśnienie tej jest także dopinaczem. Jako wykładowca staram się budzić to, co jest własnego w studentach, a nie narzucać im niczego. Chciałabym im dać dużo uwag pomocniczych, które przydadzą im się przy samodzielnym opracowaniu tekstu, a nie narzucać im jeden wymyślony przeze mnie lub wyznawany kanon.

— Zbliża się święto ludzi teatru. Czego, pani zdaniem, przede wszystkim należałoby im życzyć?

— Każdy aktor chciałby mieć możliwość uczestniczenia w wybitnym zjawisku artystycznym. Myślę, że na dzień serca każdego aktora leży ta chęć. Tęś knota do udziału w wydarzeniu o dużej randze artystycznej, gdzie odgrywałoby się znaczącą rolę. W ten sposób myślę o podstawowym twórcy teatru — aktorze. Należałoby życzyć nam, aby w taki właśnie sposób zaspokożona została własna ambicja i szersza — uczestnictwa w czymś, co pomnoży naszą kulturę.

Zdaję sobie sprawę, że nie każde przedstawienie ma i może mieć taką rangę. Ale zawsze przystępujemy do pracy z taką nadzieją. I można życzyć sobie, żeby ta tęsknota za wybitnym wydarzeniem nie zatrafiła się nigdy. Żeby aktorski egoizm stopił się z altruizmem społecznym instytucji, w jakiej pracujemy — w dziele wybitnym, które pomnoży naszą kulturę.

Rozmawiała:

Ewa Moskalówna