

Obnażyć się w formie

Rozmowa z Ireną Jun

— Dość powszechne jest mniemanie, że aktor tylko odtwarza cudze myśli, perypetie postaci wymyślonych przez autora, reżysera, zakłada maski na własną, stale tę samą twarz. A są przecież aktorzy, wśród nich pani, którzy do roli „dopisują” siebie i to właśnie określa ich grę. Co pani sądzi o tak pojmowanym aktorstwie?

— W moim przypadku nie jest to pragnienie, by rolę do siebie nagiąć, dopasować, tylko jakby warunek sine qua non pracy. Granie to jest tak intymna rzecz, że nie sposób robić tego inaczej niż utożsamiając się z kreowaną postacią. Ale nie za cenę realizm.

— Nie chce więc pani być naturalna na scenie?

— Widzę to inaczej. Jako problem proporcji działania aktorskiego w stosunku do tekstu. To zabrzmiało jak w „aptece... Ale przykładowo sprowadźmy rzecz do rozważań nad bliskim mi monodramem, który często — zbyt często, tyle że poza grotem najbardziej twórców — bywa rozumiany jako projekcja tekstu, sprawne aktorsko jego wygłaszanie. A wedle mnie powinien kryć się za tym ruch wyobraźni.

— Co u pani go wyzwala?

— Moment wzruszenia, który jest dla mnie zawsze niesłychanie ważny. Może zabrzmiało to banalnie, ale tak jest: jeśli utwór mi się podoba i z jakiegoś powodu potrzebuje go, inogę się w nim wypowiedzieć. Na przykład „Ballady i romanse”, które przedstawiam obecnie warszawskiej młodzieży w Muzzeum Literaturnym im. A. Mickiewicza, są zrobione dla jed-

nej zwrotki, czterech linijek ballady „Uciepka”, których prostota i dramatyzm mnie urzekły.

— Pani zabiega z tekstami mając poza interpretacją dodatkowy cel?

— W monodramie poszerza się pole inwencji aktora w ramach powtórnego — jakby — autorstwa. Inaczej się dzieje, gdy pracuję w zespołach, gram postać napisaną w gotowej sztuce, mam partnerów i reżysera. Ale i wtedy forma mnie szalenie interesuje. Bardziej mnie pochłania przy tym nietypowość moich zachowań w roli niż to, co powinno w niej być zagrane.

— A oczekiwania publiczności?

— Powinny się spotkać z moimi. Grając wierzę, że wejście w krajobraz wewnętrzny wymyślony przeze mnie będzie dla widza czymś nowym. Na przykład gdy widzę spodziewa się, że powinienem zapłakać, a ja nie płaczę — to owo odejście od stereotypu pasjonuje mnie najbardziej. Niegdyś w „Sonacie księżycowej” (to był mój pierwszy monodram) chciałam pokazać kobietę, która nie płacze, bo wszystko wyplakała, czas przeszedł zawrząc w pustkę głosu, który można kształtować formalnie. Ten fragment monologu był oparty na schodzeniu głosem z wysokich rejestrów w niskie, gdzie jego chrapliwość stawała się swolista, prowokacją techniczną wobec widza. Choć nie musi on zdawać sobie sprawy, jakimi środkami się posłużyłam, żeby przybliżyć dramat postaci.

— Słowo, tekst mówiony obarcza pani wieloma zadaniami, ale co jest

dla pani w postępowaniu z nim najważniejsze?

— Mój język wykształcony został na monodramach — jestem od przeszło dwudziestu lat związana z teatrem jednego aktora, a słowo traktuję jako instrument o rozległej skali. Odkrycia, których w moim przekonaniu dokonuję — mogę je opowiedzieć czy uzasadnić — stają się jakby sposobem na wiersz czy fragment tekstu. Dotyczy to również pracy nad scenariuszem, inspiracji działań aktorskich i sytuacji scenicznej. Każdy tekst wywołuje inne pomysły, inne natchnienia. Czasem już obcujać z publicznością wyczuwam, że dzieje się coś nowego, więc uważam, że część efektu aktorskiego w monodramie musi polegać na improwizacji. Na przykład już w trakcie grania „Balu u Salomona” Galszczyńskiego, odkryłam, że gazeta, którą w pewnym momencie zakrywałam twarzą, zbliżoną do ust działa deformująco na głos — papier w szczególnie sposób rezonował moje słowa (jak kiedy gra się na grzebieniu). I zachowałam ten efekt. Właśnie takie momenty „inscenizują” tekst, pobudzają wyobraźnię widza. Budowanie sytuacji nie istnieje w tekście, wykorzystanie nietypowych możliwości dźwięku-głosu, „niby-spiewy”, stylizacje, zmienne rytmy — to wszystko wprowadzam nie dla udziwnienia ani zagłuszenia warstwy treściowej, lecz wręcz przeciwnie — dla jej wzmocnienia: To w tekście znajduje się źródło wszelkich pomysłów. Trzeba tylko ... „widzieć jasno w zachwyceniu”.



— Dlaczego żywiąc gorący entuzjazm dla poezji, z którego narodziły się pani monodramy, na tyle lat związała się pani z teatrem Józefa Szajny?

— To się stało z wyboru, choć pomógł mi przypadek. Zaczęłam pracować z Szajną jeszcze w Nowej Hucie! Potem, kiedy zaangażowałam się do Teatru Klasycznego w Warszawie, gdzie po roku dyrekcję objął Józef Szajna, zaczął się nasz drugi okres pracy. Szajna na pewno nie jest artystą realizującym teatr literacki, lecz taki, w którym słowo nie jest nawet elementem wspomagającym, a wręcz przeszkadzającym w osiąganiu wizji teatralnej. Więc naturalnie rozumie intencję ukrytą w pańskim pytaniu. Ale sposób operowania obrazem, nasycenie wszystkim, co robił Szajna, działaniem plastycznym — aż do przerostu wizji, prowokowało do szukania równie jaskrawych środków aktorskich. Stąd konieczność otwarcia się wy-

Dokończenie na str. 2

obraźni na przestrzeń sceniczną, zaistnienie w niej, stosunek tekstu do beztekstu. To było tak silne, że zupełnie zdeformowało mój sposób myślenia o roli. Myślę o deformacji akceptowanej. A rozbudzone zainteresowania plastyką sceniczną rozwijałam w jakiś sposób właśnie w monodramach.

— Ich widz był raczej przyzwyczajony do dyskrekcji w używaniu elementów stroju lub dekoracji.

— Tak. Ja starałam się przelamywać tę dyskrekcję, a właściwie rodzaj estetycznej sztampy. W „Czarownicach” użyłam ogromnej czarnej szmaty zawieszanej na sznurze, z przecięciami na głowę i ręce. Była ona kurtyną, suknią, płachtą na plecy, zawiąnięciem z dzieckiem, w niej kryli się świadkowie na procesie, była szatą sędziego. W „Balu u Salomona”, jak wspomniałam, wykryzałam gazety, które dawały twarze postaciom, darte zaś — zamiętały się w motyle, kwiaty, pełniły role symboli. Ale Szajna nie cierpiał moich monodramów, mawiał o nich złośliwie: „te twoje melodyjki wargowe”...

— A jak się pani przygotowywała do roli w „Replie”, którą to kreację uznano za jedną z najważniejszych w pani dorobku artystycznym?

— Musiałam się nauczyć grać postać bez wieku, bez urody, nawet bez płci. Samo jej człowieczeństwo było ważne. Szajna nie analizował roli w sensie literackiej koncepcji postaci. Interesowały go podteksty luźno skojarzone, niedopowiedzenia. Miejsce słów zajmowały nieartykułowane dźwięki, które jednak stanowiły ślad mowy: jakieś westchnienie, bulgot, pohamowywany krzyk, jęk, oddech... Aktorzy poruszając się wśród starych rzeczy, butów, manekinów — na pół kukiel, musieli się wśród nich odnaleźć, zdominując o własnej indywidualności. Stworzyć siebie od nowa w tym świecie odpadków i wojny, ludzi i rzeczy. Niekiedy kojarzenie u aktora łączy się z bagażem własnych doświadczeń. Należę do pokolenia, które w dzieciństwie otarło się o sytuacje ekstremalne — o wojnę. I gdy przyszło mi w „Replie” zagrać kobietę, która wyobraża sobie, iż jest brzemienista, w innej sekwencji odnajduje nie narodzone dziecko — to wszystko miały być jej urojenia — ja w sobie musiałam je jeszcze pogłębić przez własne skojarzenia, drastyczne lub poetyckie. Uzyskiwałam formę wyolbrzymienia, która

mogła tym mocniej oddziaływać na widzów.

— Aktorka Szajna zostaje aktorką w zespole Jerzego Grzegorzewskiego po objęciu przez tego artystę dyrekcji artystycznej Teatru „Studio”. Gra pani dotąd w zupełnie odmiennym repertuarze, ale czy doświadczenia w nim zdobywane przeczą poprzednim?

— Szajna i Grzegorzewski reprezentują zupełnie inne widzenie teatru, mimo że obaj są plastykami. I chyba w równej mierze nie znoszą monodramu. Ale obaj z wielką intensywnością zaznaczają istnienie postaci na scenie. Fewnie dlatego jestem pod wpływem ich obu. To znaczy ich sposobu postępowania z przestrzenią sceniczną i aktorem. Szajna nie uznawał postaci mówiącej i pozostającej w bezruchu, posługiwał się aktorem bez liczenia się z nim samym. Dla Grzegorzewskiego

Obnażyć się w formie

z kolei nawet mały ruch — przede wszystkim taki — bywa niezwykle znaczący i stanowi o niepowtarzalnym charakterze zdarzeń rozgrywanych w jego przedstawieniach.

— Jakich predyspozycji od aktorów wymaga Grzegorzewski?

— Aktor musi być instrumentem w jego rękach, i to bardzo czułym, jak i nieś od siebie niesłuchanie wiele. Wydaje mi się bowiem, że reżyser ten zaczyna od ostrej selekcji środków, którymi każdy z nas dysponuje, po czym prowadzi aktora dalej. Ma ogromną moc kreacyjną i jeśli nastąpi spotkanie z nim, aktor daje z siebie wiele więcej niż w innych okolicznościach. Czy usiłuje być artystą oryginalnym? Nie, raczej ma niezwykłą intuicję. Bardzo często obserwowałam jego pracę uczestnicząc w próbach, kiedy to wydawało się, że pomysł na rozwiązanie jakiejś sceny i zagranie jej jest doskonały, a Grzegorzewski rezygnował z tego. To bywa denerwujące dla aktorów, bo niekiedy dwa, trzy tygodnie pracuje się nad sceną, którą on potem skreśli. Współdziałanie z nim wymaga zatem dyscypliny wewnętrznej i swoistej umiejętności „dostrojenia się” na tej samej wysokości tonu.

— Jakich z kolei doświadczeń dostarczyła pani praca nad rolami z repertuaru Beckettowskiego?

— Moja przygoda z Beckettem zaczęła się od „Komedii”, ale byłam wówczas tylko przestraszona trudnościami, jakie wynikają przy pierwszym bliższym podejściu do jego teatru w ogóle. Antoni Libera wiele mi pomógł w wyjaśnieniu tego świata, ale fascynacja nim nastąpiła później, przy tekście jednoaktówki „Nie ja”. A dopiero przy „Krokach” trafiłam na zdanie, na które chciałam się powołać ja sama, bez wypowiedzenia którego nie mogłabym chyba dalej istnieć — grać. Takiego stanu podczas pracy nie da się porównać z żadnym innym. Potem on przemija, przestajemy grać, ale zaistnienie w nim trwa. Niekiedy spotkania te są porażająco piękne i żyją dalej w pamięci aktora, zmieniają go i promieniają dla innych ról.

— Jak pani pokonała abstrakcyjność i wyizolowanie z rzeczywistego świata postaci beckettowskiego

tryptyku? Mam na myśli inscenizację w „Studio”.

— Ależ to, co nazywamy sztucznością u Becketta — to właśnie jego niepowtarzalna forma. Choćby strumień mowy w „Nie ja”, który trwa dokładnie 14 minut. To ogromny obszar tekstu wypowiedzianego w szczekaniu, klekocie słów, a ich wartość semantyczną należy jednak ocalić. Podobnie w „Krokach”: istnienie sceniczne bohaterki zawiera się w 9 krokach tam i z powrotem. To jest ściśle wyliczone: robię 270 kroków podczas spektaklu. Moja postać żyje w sztucznym rygorze. Fascynujące jest szukanie w owej sztuczności prawdy psychologicznej. Poruszam się na niebezpiecznym styku między nimi, narażona — przy zastosowaniu drastycznych środków — że uwidocznili się tylko forma. Ale też nie mogę odsłonić widzowi przeżycia, bo to nie byłby Beckett.

— Czy to ogólniejsza opinia, oceniająca także bliski pani teatr jednego aktora? Mówi się przecież o nim „teatr jednego człowieka”, a o sytuacji aktora w monodramie „aktor obnażony”.

— Zgoda, ale i tu aktor obnaża się w pewnej formie, a nie — tak to określe — na własny rachunek. I tylko wtedy może być interesujący.

— Wydaje mi się, że z tej zasady wywiodła pani formułę swego ostatniego monodramu, zrealizowanego na podstawie dramatu Różewicza „Stara kobieta wysiaduje”. Ale jaki był impuls zainteresowania się przez panią tym tekstem?

— Pomysł, bym zagrała Starą Kobietę nie był właściwie mój, tylko Piotra Lachmana i Jolanty Lothe. Ale ja uznałam, że mogę to zrobić tylko w ... monodramie. Zafascynowała mnie możliwość wyjęcia tej postaci z dramatu i szansa „wpisania” jej w siebie oraz siebie w nią. Pisarz nie poczuł się tym dotknięty, uznał pomysł za dobry, więc spróbowałam stworzyć jakby życiorys Starej Kobiety. Posłużyłam się kilkoma fragmentami tekstów Różewicza spoza dramatu, między innymi „Duszyczką”. Odeszłam przez to od stereotypu tej postaci. To co narzuca się samo z dialogów, z małych monologów, które Stara Kobieta wygłasza w sztuce Różewicza, jest tylko pretekstem w moim spektaklu. Ja wyobrażam sobie, że rozmawiam z wymagowanym kelnerem. Przywłaszczam sobie kwestie i działania innych postaci, przez co zwielokrotniam subiektywnie doznane „ja” Starej Kobiety. A gdy Stara Kobieta zdejmuje płaszcz, perukę, zmienia suknię coraz bardziej bohaterka staje się aktorką.

— Świat wewnętrzny monodramu zostaje rozbity, pozbawia się pani maski?

— Nie ma monodramu bez wyraźnie przedstawionych wartości, sugestywnej wizji. Dlatego, gdy Stara Kobieta znika, ja staję się ważna. Ale istniejemy nadal obie. Chciałam przecież, by widz dostrzegł, że postać jakby ze mnie spada, kruszy się, że był to tylko pretekst.

— Doszła pani do momentu określenia siebie na scenie?

— Rola interesuje mnie, dopóki nie jestem jej pewna. Nie zasnęłam jeszcze pełnego zadowolenia z czegoś, co grałam. Tak się dzieje, że w moich poszukiwaniach staję przed kolejnymi progami trudności. Nie zraża mnie to, lecz budzi nadzieję spełnienia. Konstruowanie roli jest zawsze dla mnie ważniejsze niż jej przeżywanie, choć wciąż od nowa interesuje mnie taki materiał literacki, sceniczny, który wywołuje emocje u widza. Ale dzisiaj w teatrze nawet wzruszenie podlega obróbce, musi mieć określoną formę.