

Być aktorem

Rozmowa z EWĄ WÓJCIĄK

Elżbieta Kalemba-Kasprzak: — Co to znaczy być aktorem w Teatrze 8 Dnia?

Ewa Wójciak: — Dwadzieścia lat temu, dokładnie na gwiazdkę, napisałam list do Tadeusza Janiszewskiego, w którym mu wytłuszczyłam moją wizję teatru jako takiego zakonu czy miejsca, gdzie ludzie są z sobą związani w szczególny sposób, niewiele mający wspólnego z teatrem; bardziej z pojęciem grupy zespolonej więzami braterstwa i połączonymi wspólną sprawą. I to się właściwie udało zrealizować. Oczywiście modyfikowało nas życie i własny rozwój, ale dzięki poczuciu wspólnoty ten teatr był w ogóle możliwy przez te wszystkie lata. To był pryncypialny postulat, żeby się uczyć razem, rozwijać. Nasze aktorstwo opiera się na improwizacji, a ona jest możliwa dopóki umiemy sobie coś nowego powiedzieć, co z kolei wymaga dyscypliny w poszerzaniu wiedzy, wrażliwości. Aktorstwo było dla nas rodzajem misji, poczucia, że naszą wizją człowieka i jego stosunków ze światem należy się dzielić.

E.K.K. Teatr jest zatem wspólnotą, a to, co nazywa się procesem artystycznym jest dla was figurą procesu poznania. Jesteśmy razem, razem poznajemy... tak?

E.W. — Tak właśnie.

E.K.K. — Ale nie był to klasztor, prawda? Tylko właśnie teatr, nie byliście wspólnotą, która się izolowała gdzieś w górach i kontemplowała, tylko robiliście przedstawienia.

E.W. — A jednak się izolowała!

E.K.K. — A co z publicznością? Przecież przedstawienie robi się dla kogoś. Kim taki aktor jest dla publiczności i kim ona jest dla niego?

E.W. — On dla niej jest kimś, najbliższym, kto bardzo poważnie z nią rozmawia, traktując ją jak osobę, z którą dzieli się tym, co jest dla nas bardzo intymne. I dla nas publiczność, przynajmniej ta wirtualna (jak mówią na pełnonistycie), była taką samą wartością. To było założenie. Ono ewoluowało, oczywiście, i bywało, że się na publiczność obczajaliśmy. Ale rzadko. Tak się właściwie tylko raz zdarzyło, miałam wtedy może trochę więcej niż dwadzieścia lat. Graliśmy „Musimy poprzestać na tym co tu nazwano rajem na ziemi...?” To było przedstawienie poważne, głęboko wchodzące w problematykę wolności i rewolucji, bardzo serio; obraziliśmy się na publiczność, która była w naszym zrywkowym.

E.K.K. — Ale spektakl dograliście

E.W. — Nie, nie mogliśmy go. Część

ła, ale my im to powiedzieliśmy, odsyłając ich przed telewizory. Przeważnie jednak przychodzili na spektakle ludzie, którzy odczytywali nasze założenie, może nawet bardziej niż przesłania przedstawień, które były dosyć zaciemnione przez nasz brak warsztatu, przez specyficzną poetykę, taki szczególny sposób nazywania i pokazywania rzeczy. Widzowie nie byli z tym językiem obcy. Ale jakoś do nich przemawiało to obnażające się przed nimi człowieczeństwo. To było dla nas bardzo ważne, bo jak ktoś decyduje się stanąć przed innymi, musi wierzyć w to, że ma im coś do powiedzenia.

E.K.K. — Ale z drugiej strony w waszym aktorstwie jest także świadomie kształcona technika, metoda improwizacji, warsztat...

E.W. — Ja wierzę w jedno, w siłę ludzkiej pasji i w to, że ona musi być pielęgnowana. Człowiek ma obowiązek cały czas dbać o swój rozwój, o ten żar, który ma tendencję do wygasania z różnych powodów... Wierzę, że dopóki się wytrąca człowieka z codziennego upodobania do samouspokojenia, to znaczy, że można grać, można szukać kontaktu z publicznością i ma się do tego prawo. I wtedy ta relacja między dojrzeniem warsztatu, zdobywaniem nowych technik a rutyną ustala się w naturalny sposób.

E.K.K. — Aktor jako człowiek zbuntowany — to wasza teza z końca lat siedemdziesiątych. Nic się nie zmieniło?

E.W. — Podstawowe zadanie to buntować się przeciw sobie samemu, przeciw tendencjom do zasypiania, do popadania w letniość, do kompromisu etycznego. Wszystko da się wywieść z czujności wobec siebie i życia... Nasz bunt, który kiedyś interpretowano jako polityczny, mniej lub bardziej płasko to rozumiejąc, był konsekwencją niezgody na rzeczywistość, w której tkwiłiśmy. Ale to miało dla nas wymiar metafizyczny. Myśmy się zacytywali swego czasu w poetach mistycznych (Böhme na przykład). Oni opiewali nieskończoność ludzkiej duszy, drogę, która nie ma ramy, ani końca... W naszych improwizacjach szukaliśmy potwierdzenia tego — przez kontakty, przez zdarzenia. Człowiek metafizyczny sprawdzał nam się w pracy, przez pot, zmęczenie, przez zdolność do wyznań, przez podłość lub niebiańskość uzyskiwaną w drodze olbrzymiego wysiłku pokonywania siebie, przekraczania barier fizycznej, wstydu. Czasami jakbyśmy dotykali takiej sfery istnienia, w której rzeczywiście dzieje się z czło-



wiekim coś trudnego do nazwania.
E.K.K. — Na początku tego zbuntowanego aktorstwa jest więc raczej pytanie „jak żyć” niż pytanie „jak grać”?

E.W. — Powiedziałabym, że obydwa pytania są ważne, tylko w zmieniających się proporcjach. W ustalaniu tych proporcji istotna jest kategoria autoironii, groteski, do której odwołujemy się coraz częściej. To się wiąże z charakterystycznym przełomem w naszej pracy. „Musimy poprzestać na tym...” — to było przedstawienie oparte na „Braciach Karamazow” Dostojewskiego, na „Przypowieści” Faulknera, na naszych zasadniczych dyskusjach o terroryzmie, o granicach poświęcenia siebie i innych. I trzeba było, żebyśmy to tak bardzo



Fot. Leszek Szczaniecki

serio zrobili, żeby potem móc spojrzeć na to z zewnątrz i się samemu uśmiechnąć do tej naszej powagi, do tej naszej wiary, że w ten sposób da się coś opowiedzieć, da się zachować siebie. Miałam takie poczucie, że w tym szlachetnym przedstawieniu zabrakło człowieka, jego życia, że właściwie tam nie było postaci, tam były ideogramy. I dlatego „Przecena dla wszystkich” zaczęła się od „rozrachunków z naszymi mistrzami”. To był Iwan Karamazow, dla mnie przynajmniej, ale właściwie nie udało mi się daleko od niego odejść. Karamazow ze swoimi pytaniami jest dla mnie ciągle taką osią... A przy tym — i to jest ważny aspekt naszej pracy — nasz interes wół zwyczajny człowiek, taki z ulicy. W jego imię to wszystko

się odbywało. Pozornie to paradoks, bo my do takiego „szarego człowieka” powinniśmy mieć niewiecej pretensji, choćby za zgodę na przeciętność, ale aktor powinien posiadać umiejętność współodczuwania z ludźmi. Tak rozumiem zadanie teatru i w ogóle sztuki — jako umiejętność słuchania tego, co jest naprawdę ważne, co jest ludzkim losem, jako umiejętność współodczuwania z ludzką małością w każdym sensie tego słowa. Aktor powinien przypominać wielkie pryncypia, ale nie w tonie pouczenia, nigdy nie w tonie wyższości. Tego nienawidzę. My byliśmy „zbudowani” z takiego właśnie współodczuwania, wrażliwości na krzywdę, na upokorzenie człowieka z tłumem... Wielką lekcją były dla nas przedstawienia uliczne. Bardzo się ich bałam, miałam poczucie, że przekraczam swoje uprawnienia, że się narzucam. To, co gram, to jest moje własne myślenie, z którego się zwierzam, chcąc zdobyć słuchaczy, ale tylko wtedy, jeżeli oni ku temu wyjdą, natomiast nie umiałabym grać w przekonaniu, że to, co moje, jest mądrzejsze, ważniejsze. Ulica jest ogromną lekcją pokory dla aktora. Pamiętam, jak robiliśmy przedstawienie „Cuda i mięso” w miasteczku koło Jeleniej Góry, zapomnianym przez Boga i strasznie zaniedbanym, choć urodziwym. To było w okresie, kiedy w Polsce na co drugim drzewie odkrywano Matkę Boską, a jednocześnie był to moment ostrego kryzysu gospodarczego. Przedstawienie zaczynało się od kolejek po mięso, od wołania o mięso i o mięsie; myśmy to robili na przestrzeni prawie kilometra, zabiegaliśmy się tam na śmierć, ale pamiętam twarze tych ludzi — to były twarze szczególne, ja się strasznie bałam, ale byłam zafascynowana i jakby w trakcie tego przedstawienia zaczynałam dochodzić do niezwykłego entuzjazmu, już nie uciekałam przed nimi wzrokiem. Oni nawiązali z nami kontakt, komentowali, mówili i to było słychać, a my rzeczywiście mieliśmy poczucie, że robimy coś, co jest wyraźnie z tego ich świata i że tylko tak na ulicy można spróbować z nimi o tym pogadać poprzez teatr. To straszna jest odpowiedzialność, kiedy masz takich widzów. Pojawiają się wtedy problemy, które miało wielu artystów. Wiesz — różną ten teatr, pójść do fabryki albo gdzie, no, jak już, to już, być z tymi ludźmi naprawdę, do końca... To są właściwie pytania o moralność aktora.

E.K.K. — Jak z tłumem ulicznego robi się publiczność teatralną? Idea wydaje się oczywista, ale zasada kompozycyjna spektaklu — dość niejasna.

E.W. — Tłum na ulicy jest znacznie bardziej zróżnicowany w odbiorze i bardziej obiektywny, niż w sali. Mniej panujesz nad nastrojem, bo tam się dużo naraz dzieje, psycheczkają, biegają dzieci, wszystko teatrowi przeskądza i to jest fajne, bo to jest taki totalny dyskomfort —

no, może ci nasrać ptak na głowę w momencie, kiedy chcesz powiedzieć coś bardzo serio, pies podbiegnie ci pod nogi i cię przewróci — na wszystko musi być aktor w takiej sytuacji przygotowany. To też jest jedna z tych dróg do uzyskania stanu niepewności, powrotu do źródeł, do pokory. To już nie tylko to, że nie sprzyja ci akustyka i podłoga może być śliska — tutaj może stać się naprawdę wszystko. Możesz zostać obrzucony pomidorami, jajkami, może przyplątać się jakiś uporczywy pijus, który będzie usiłował wziąć udział w akcji... I teraz, jak to rozegrać, żeby nie być fałszywym, wiesz, przecież to jest, do cholery, rzeczywistość, w którą się wschodzi, nie można zakładać, że ona się ułoży w grzeczną widownię, tyle, że bez krzeselek.

E.K.K. — No właśnie i co wtedy udajesz, że pijaka nie ma?

E.W. — Nie, chyba, że coś się akurat robi i nie można się do niego odwrócić plecami, ale, nie, nie — struktura naszych przedstawień jest otwarta w takim stopniu, że on po prostu w niej funkcjonuje. W przypadku naszego ostatniego ulicznego przedstawienia, którego bohaterowie są mieszkańcami śmietników, to tacy ludzie mogą stanowić naturalne zaplecze. Ale najczęściej to widowie sami chcą interweniować, likwidować ten zamach na aktora. Zdarza się, że możemy zadziałać w stosunku do takich „zakłóaczy” odstrasżając czy agresywnie, nie wypadając z roli, bo to jest w nią wpisane. Przedstawienia uliczne na tym polegają, że tu się bierze na siebie pełną odpowiedzialność za swoją postawę. To wymaga większej elastyczności. Ja nie wiem, czy ja ją mam. Ja chyba jestem teraz znacznie silniejszym człowiekiem niż byłam. Na początku te przedstawienia mnie trwożyły, bałam się, że nie będą sobą, że nie poradzę sobie z tym, żeby zostać postacią z przedstawienia, zrealizować jednocześnie do końca tę niespodziewaną relację, która mi się przytrafiła. Tu zawsze trzeba mieć jakiś pomysł i jakieś prawo moralne.

E.K.K. — A na estradzie? Jesteś śpiewającą aktorką i dawałaś recitale — tam obowiązują przecież te same zasady.

E.W. — Ja śpiewam właściwie tylko to, co lubię, a lubię niedużo i to jest przedłużenie tego, co robię w teatrze. Muszę mieć tę samą motywację, żeby coś móc śpiewać. Tylko wtedy mogę się w to zaangażować, inaczej pewnie miałabym szereg oporów, barier, niepewności... Muszę być w pełni przekonana, że to, co robię, jest jakąś częścią mnie samej. Te pryncypializmy, jak widzisz, są wszędzie, chociaż jestem poza tym całkowicie normalna. Wychowuję dwoje dzieci, znakomicie gotuję, mam poczucie humoru i inne zalety, które pozostają nieznanne publiczności... A jednak czuje się trochę anachroniczna...

Rozmawiała

ELŻBIETA
KALEMBA-KASPRZAK