



Fot. Leszek Szczaniecki

się odbywało. Pozornie to paradoks, bo my do takiego „szarego człowieka” powinniśmy mieć najwięcej 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 niezwyklego 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, pójsz 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, psy szczekają, biegają dzieci, wszystko teatrowi przeszkadza 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 obrzucona pomidorami, jajkami, może przyplątać się jakiś uporczywy pijak, 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. — Nie 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 „zakłócaaczy” odstraszaając 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 nieudziło 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

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, aie właściwie nie udało mi się daleko od niego odejść. Karamazow ze swoimi pytaniami jest dla mnie ciągle taką osi... A przy tym — i to jest ważny aspekt naszej pracy — nas nteres wał zwyczajny człowiek, taki na ulicy. W jego imię to wszystko