

AKTOR — marzenia, myśli, rozterki

ANNA POLONY



fol. W. Plewiński

Pani biografia artystyczna związana jest ściśle z Krakowem; o ile wiem, wszystko, co dotyczy Pani kariery scenicznej rozegrało się w tym mieście.

Istotnie. Jestem krakowianką, ukończyłam tu PWST i rozpoczęłam pracę w Teatrze im. Słowackiego.

Przyznam się szczerze, że niezbyt dobrze pamiętam ten okres w Pani życiu scenicznym.

Bo w teatrze Słowackiego grałam bardzo mało, nieciekawe role i pod kierunkiem nieciekawych reżyserów. Obsadzano mnie w rolach pokojówek, subrettek — i to tych gorszych. Cztery lata na deskach tej sceny uważam — zabrzmi to może niesprawiedliwie — za stracone. Niczego się przez ten czas nie nauczyłam. Dopiero, gdy dyr. Hübner zaproponował mi przejście do Starego Teatru, zaczęła się moja praca aktorska.

W Starym Teatrze zetknęła się Pani z wybitnymi reżyserami. Czy to miało wpływ na tworzenie się Pani indywidualności aktorskiej?

Niewątpliwie. To Konrad Swinarski ukształtował moją osobowość sceniczną. Pracowałam zresztą z niewielką ilością reżyserów. Aleksander Bardini, Zygmunt Hübner, Jerzy Jarocki, Jan Maciejowski...

Rzeczywiście. Ale każdy z nich jest pewną indywidualnością i buduje określony teatr. Jak więc układała się Pani z nimi współpraca?

Ja ze wszystkimi reżyserami miewam konflikty. Uważam, że tylko w atmosferze napięcia powstaje coś wartościowego. Każdy z twórców spektaklu ma swoją wizję i swój pogląd na dzieło — zawsze więc musi dojść do jakiegoś starcia. A moment tworzenia następuje wtedy, gdy ustalili się wreszcie punkty styczności. Ktoś musi z czegoś ustąpić.

Aktor lub reżyser. Na przykład w Zegnaj, Judaszu niby wszyscy myślą jednakowo. Nie wiem jaki jest tego skutek artystyczny. Ja wolę jednak pracować w atmosferze napięcia i niezgody.

Wiele się mówi o zasadzie modelowości teatru, która ma być skutecznym środkiem na panoszący się ekлекtyzm; wiąże się to z pracą pod kierunkiem jednego reżysera-twórcy, narzucającego niejako zespołowi swoją koncepcję teatru. Czy taki jednorodny typ teatru Pani odpowiada?

Nigdy nie chciałam pracować tylko z jednym reżyserem, nawet najwybitniejszym. Stykanie się ciągle z tym samym człowiekiem, tylko z jednym reżyserem — zuboża osobowość aktora. Aktor powinien mieć styczność z wieloma twórcami, aby się sprawdzić, czegoś nowego nauczyć. Z drugiej strony współpraca z reżyserem, z którym znalazło się wspólny język, jest wielką przyjemnością. Tak pracuję ze Swinarskim. Wtedy myśli się tymi samymi kategoriami, mówi się o tych samych rzeczach.

To już niemal powszechny lament: aktorzy czują się zagrożeni przez reżysera! Błędą nad ciężkim losem aktora ich obrońcy, oni sami jakże często pretensje i skargi skierowują przeciwko reżimowi inscenizatorów.

Aktor czuje zagrożenie, gdy gra u niedobrego reżysera, a więc u takiego, który nie liczy się z jego indywidualnością. Jedno jest pewne w tym sporze i konflikcie. Reżyser musi mieć szacunek dla osobowości aktora. Przyznaję, że są aktorzy bezradni wobec reżysera. Jeżeli nie mają własnej koncepcji roli, jeżeli nie potrafią nic zaproponować inscenizatorowi — wówczas muszą się podpo-

Teatr
Nr 22. 16.30. 11. 7/2

uczniów. Podam przykład. W trakcie realizacji *Nie-Boskiej komedii* Swinarski miał zupełnie inną koncepcję postaci Orcia, niż ja. Dla niego Orcio to dziecko o cechach patologicznych, debilowatych. Ja broniłam Orcia przed debilizmem. Uważałam, że choroba ~~to dziecko~~ jest wynikiem nadmiernej wrażliwości; jest to choroba z przewrażliwienia. Przyszłam na próbę ze swoją propozycją. W czasie prób starałam się pogodzić te dwa sposoby interpretacji. Swinarski wyraził zgodę. I tak zagrałam Orcia. Oczywiście ze złym reżyserem i konflikt do niczego nie prowadzi.

W takim razie, do czego Pani potrzebny jest reżyser?

Żeby znaleźć swoje miejsce w spektaklu. Jeżeli już Pan takie stawia pytanie, to ja odpowiem również pytaniem. A może to właśnie ja jestem reżyserowi potrzebna?... Jest Pan wyraźnie zdziwiony. A to takie proste. W teatrze najważniejsza jest myśl. Myśl przekazuje aktor, No więc?

Poddaję się. Jeżeli nawet uznam, że nie myśl jest najważniejsza w teatrze, to muszę przyznać, że aktor rzeczywiście był i będzie nosicielem głównych pryncypiów przedstawienia. I żaden reżyser nie może wyrzec się wspianiałych nosicieli i pośredników swoich idei. Ale ów konflikt ma jeszcze inne podłoże. Gwiazdorstwo. Wśród aktorów i wśród reżyserów. I oni i wy chcecie błyszczeć, zdobywać rozgłos i popularność. Jak pogodzić te dwie, ciągle przecież żywe a przeciwstawne tendencje?

Teatr nie może składać się z samych gwiazd, a raczej z ludzi prawidłowo dobranych od strony potrzeb i wymogów sceny,

podobnie myślących i o podobnym spojrzeniu na sztukę.

Jest więc Pani zwolenniczką swoistej warstwowości zespołu.

Tak. Każdy dobry zespół składa się z aktorów wybitnych, średnich i słabych. Z tym, że tym „słabym” trzeba dać absolutnie szansę sprawdzenia swoich zdolności. Np. w Starym Teatrze bardzo silna jest grupa „średnich”. Umieją oni patrzeć, liczą się ze zdaniem kolegów. Cenię zespół Starego Teatru, bo aktorzy potrafią w nim sobie pomagać. Nie odrzucają uwag kolegów. Ja również je chętnie przyjmuję.

Mówimy o ekspansji inscenizatorów i stosowaniu przez nich efektów teatralnych, które spychają aktorów do roli jednego z elementów widowiska, lub na dalszy plan. Niedawno otrzymała Pani nagrodę aktorską na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu za rolę Dziewczyny w »Zegnaj, Judaszu« w reżyserii Swinarskiego. Uważa się ten spektakl za aktorski. Czy rzeczywiście tak Pani odczuwa to przedstawienie — i czy istotnie Wy, aktorzy, lepiej się czujecie, gdy następuje „zelżenie” efektów teatralnych?

Swinarski w tym spektaklu świadomie postawił na aktora. Teatralne efekty zeszyły na plan drugi. Inaczej z nami pracował, to pewne. A więc znaleźliśmy się w sytuacji wyjątkowej. Czy lepiej się pracowało? Niestety, trudno mi to ocenić. Nie potrafię.

Jesteśmy przy problemach aktorskich. Może porozmawiamy o Pani aktorstwie...

Mam bardzo emocjonalny stosunek do swojego zawodu; szalenie lubię swoje role.

Czy może mi Pani powiedzieć, które role Panią określiły?

Określiły mnie role liryczno-charakteryściczne i te przychodziły mi z dużą łatwością. Orcio (*Nie-Boska komedia*), Joas (*Sędziowie*), Dziewczyna (*Zegnaj, Judaszu*). Ale najbardziej cenię te, nad którymi musiałam ciężko pracować, aby siebie przełamać. Np. rola Clair (*Pokojówki*) — tu się sporo nauczyłam, Młoda (*Kłątwa*) — cenna rola dla rozwoju mojego warsztatu (bo nie dla mnie!), Alison (*Miłość i gniew*) — nowe sprawy i nowe propozycje aktorskie.

W Pani aktorstwie ogromną rolę odgrywają środki wyrazu, które można by nazwać realistycznymi. Wyrazisty gest, klarowność dykcji, nerwowość gry, jej psychologizm, posługiwanie się wyrazistą mimiką, grą oczu, uśmiechem...

To niezupełnie prawda. W Osbornie gram inaczej. Bez nadużywania mimiki i gestu. Aktor wtedy dobrze gra, gdy przekazuje cząstkę siebie; w rozmowie towarzyskiej (jak w tej chwili), w życiu codziennym, też jestem taka — łypię oczami, macham rękami, nerwowo reaguję. W teatrze najważniejsza jest prawda. Żeby to było moje. Gdyby była w rzeczywistości Alison — to właśnie tak bym się zachowywała. Wydaje mi się iż teatr powinien być kawałkiem życia.

Jak więc Pani pracuje nad rolą?

Nie umiem na to pytanie precyzyjnie odpowiedzieć. Chodzę i myślę. Później uczę się od razu sprawdzać na scenie. Roli nie uczę się od razu na pamięć; uczę się jej dopiero w trakcie prób. Jak wyobraźnia zaczyna pracować — i słowa znajdują utrwalenie. Dla-

(dokończenie na str. 12)

Staram się bowiem zidentyfikować siebie z postacią. W filmie trzeba od razu nauczyć się tekstu i zagrać zazwyczaj wyrwaną scenę. Dla mnie największą przyjemnością jest całkowicie się przeobrazić. Na scenie mogę dokonać pełnej transformacji swojej postaci. W filmie trzeba siebie sprzedawać, tam nie można dokonywać takiej sztuki przeobrażenia jak w teatrze. Największą moją przyjemnością było granie dwóch postaci (Joasa i Młodej) w spektaklu *Sędziów i Kłatwy*. W ciągu kilkunastu minut musiałam przestoczyć się z jednej postaci w drugą. To było pasjonujące.

Podędrzewam, że Pani nie odczuwa potrzeb zmian w istniejącym modelu teatru?

Absolutnie nie. Dobrze się czuję w teatrze takim jaki jest. Teatr zmienia się wraz ze zmianami życia i warunków społecznych. I to jest jego droga postępu. Odczuwam natomiast potrzebę grania u dobrych reżyserów i w dobrych sztukach.

A eksperyment w teatrze?

Jest mi obojętny. Nie myślę o tym.

W jakich sztukach Pani woli grać: w klasycznych, czy we współczesnych?

Lepiej się czuję w klasyce. Lubię kostium. W kostiumie staram się być jak najbardziej nowoczesna. Sprawia mi ogromną radość przybliżanie widowni tego, co zostało napisane ileś setek lat temu; chętnie wyszukuję momenty aktualne. Dlatego uwielbiam sztuki Szekspira, bo w nich kipi namiętność, emocja i miłość, a więc sprawy uniwersalne. Mało grałam w sztukach współczesnych. Nie wszystkie zresztą mi się podobają. Wolę np. oglądać Witkacego, niż w nim grać.

Rozmawiał

MARIAN SIENKIEWICZ