

ANNA POLONY-NAMIETNOŚĆ GRU

Fenomen aktorstwa, magia indywidualności aktora — w epoce TV zapomnieliśmy prawie co to jest. Znamy aktorów z nazwisk i ról, z niemal codziennej obecności w naszym życiu, ale ta codzienna obecność pozbawiła nas tajemnicy obcowania z aktorem. Aktorzy sami bronią się przed określeniem ich profesji jako posłannictwa czy kapłaństwa. Ale cóż pozostanie z wszelkiej sztuki, jeśli odebrać jej ten walor i muzyka stanie się produkcją dźwięków nie lepszą ani nie gorszą od

Zdjęcie lewe górne: »Wszystko dobre, co się dobrze kończy« Szekspira. Anna Polony w roli Heleny (z Markiem Walczewskim, Jerzym Nowakiem i Izabelą Olszewską). R. 1971

produkcji śrubek, aktorstwo małpiarstwem. A przecież jest ono od początku swego istnienia sztuką najgłębiej ludzką — aktor przybiera maski, kostiumy i role, aby objawić nam tragizm i śmieszność, barwę i puls życia. Anglo-

Zdjęcie lewe dolne: »Pokojówki« Geneta. Anna Polony w roli Claire (z Mirosławą Dubrawską). R. 1966

sasi stworzyli nawet osobne pojęcie określające kreacjonizm aktora — „histrionic sensibility” — „wrażliwość aktorska”, zrównana z wrażliwością poety, malarza, kompozytora; aktorstwo jako aktywny sposób odczuwania i ro-

Pośrodku: »Wyzwolenie« Wyspiańskiego. Anna Polony w roli Muzy (z Jerzym Trelą). R. 1974

zumienia świata. Jak w każdej dziedzinie twórczości są tu talenty wielkie i średnie, rzemieślnicy i artyści, filozofowie i gawędziarze, poeci i rymoroby. Istnieje pragmatyczne, sprawne aktorstwo „ról”, którym osobowość aktora

niejako wypożycza tylko ciała — i aktorstwo osobowości, przegładające się w każdej roli, aktorstwo pytań stawianych samemu sobie. Pytań, które składają się na ludzki portret przezierający spod różnych ról, nie tożsamy je-

dnak z „cywilną” twarzą aktora — byt nierealny, oderwany od twórcy, a przecież zniewalający go z siłą daleko większą niż np. namalowany obraz zniewala osobowość malarza. Trochę jak w niesamowitej opowieści Poe'go —

obraz modela odbiera życie swemu modelowi.

Aktorzy osobowości — straceńcy i komicy, gracze wytrawni, nienasycone histriony, ci, którzy nie boją się zabrudzić żadną rolą (a nie schylają się po każdą) —

jakże niewiele ich mamy! Stwarza ich ta sama potrzeba przeniknięcia bogactwa życia, która rodzi entuzjastów, wielkich uczonych, rewolucjonistów, poetów i wszelkich szaleńców bożych.

Nienasycenie, nadwrażliwość,

niepokój — to wszystko cechy, które składają się na imaginacyjny portret Anny Polony. Aktorstwo jej znają doskonale widzowie teatru TV, ale pełny, żywy jego blask rodzi się tylko na scenie teatralnej. Tak się szczęśliwie złożyło, że większa część 15-letniej już kariery scenicznej aktorki to były lata współpracy z Konradem Swinarskim. Nieprzypadkowo też najwybitniejsze role Polony powstały w jego teatrze — romantycznie bujny teatr Słowackiego stwarzał niezwykłą szansę osobowości aktora. Jak nikt inny Swinarski wyczuwał utajone bogactwo aktorskiej natury, odkrywał je i rozwijał. Czy to znaczy, że gdyby nie spotkanie z Konradem Swinarskim aktorstwo Anny Polony byłoby uboższe, mniej znaczące? Polony częściami sama odpowiadała na to pytanie w wywiadzie udzielonym kiedyś *Polityce*, cytując słowa swego profesora ze szkoły teatralnej, które stały się jej dewizą: „Warunki masz średnie, musisz dużo pracować...”

Rzeczywiście to, co się nazywa „warunkami” nie predestynowało aktorki ani do ról słodkich amantek, ani wzniosłych heroin. Drobną, niewysoką blondynką o rysach, które nic nie mają z nieskazitelnej urody „wiecznej Ewy”, obdarzona niskim, ciemnym, niepokojąco „łamliwym” głosem — prawie wszystko, co osiągnęła na scenie do zawdzięczenia ma swojemu ja wewnętrznemu. Sama natura określiła koblecość jej aktorstwa jako ekspresję psychiki, sukces — jako funkcję pracy: bez żadnej taryfy ulgowej Polony musiała się stworzyć. Wszystko za wszystko albo nic — za nic — taka była alternatywa artystycznej drogi. Dziś charakterystyczny głos brzmi „niepokojąco”, „niebanalna uroda przydaje kreowanym postaciom nieuchwytnego czaru i uroku kobiet niepospolitych”.

Pierwszą rolą, jaką zyskała oficjalne uznanie, była Dziewczyna w *Zegnam, Judaszu*, wyróżniona nagrodą aktorską I stopnia na Festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu w r. 1971. Wyprzedziła je o kilka lat entuzjastyczna ocena krytyki — co prawda to prawda — głównie warszawskiej. A więc w 11 lat po scenicznym debiucie — usankcjonowany sukces. Dziwnym zrzędzeniem przypadku w roli, dla której jakby cofnął się czas; Dziewczyna w *Judaszu* była siostrzanym odbiciem wcześniejszych ról Orcia w *Nie-Boskiej* (1965) i Joasa w *Sędziach* (1968). Wszystkie objawiały najbardziej pierwotną z barw aktorstwa Anny Polony — jego wewnętrzny emocjonalizm. Dziecięca nadwrażliwość łączyła ze sobą postacie dwóch małych sędziów — siła odczucia świata jako niszczącej, ciemnej siły — czyniła z nich proroków i wizjonerów na przekór tamtej dziecięcej słabości. Aktorstwo Polony w obu rolach to była spełniona logika romantycznego „rozumnego szalu”. A przecież to „święte opętanie” za każdym razem inaczej się wyrażało — rozedrgana czułością kamertonu fizyczna wrażliwość Orcia na zło i nieprawość — w roli Joasa przemieniała się w skupiony na wewnętrznym przeżyciu stan oniemiałego przerażenia — równie bezbronny i równie na wszystko gotowy. Aktorka próbowała świadomie dwóch różnych ludzkich obrazów tego samego mechanizmu psychicznego.

Postać Dziewczyny z *Judasza* dodała nową barwę do tej palety: rodząca się świadomość, że tego, co w człowieku najczulsze, nie wolno odsłaniać, bo świat zrani nas bezlitośnie. Opancerzona milczeniem i nieufnością jak dzika kotka, intuicyjnie świadoma wszechobecności przemocy Dziewczyna nie ustrzegła się jednak przed cierpieniem. Teraz już nie obłąd twórczy, jak w rolach Orcia i Joasa, przydawały człowiekowi moralnego blasku, nadawały poznawczą wartość jego emocjonalnemu odczuciu świata — ale cierpienie, a raczej samopoznanie cierpienia.

Role Polony już w pierwszym okresie współpracy ze Swinarskim zdumiewają szerokością skali talentu, różnorodnością interpretacji zgłębiającej świat zachłannie w odpowiedzi na wciąż nowe pytania. Ta osobowość jest w stanie

We wszystkich oprócz Geneta rolach przed *Wyzwoleniem* Polony utożsamiała się psychicznie ze swoimi bohaterkami, szła tropem ich wątpliwości, rozstrzygała ich pytania jako własne, uogólniała jako ludzkie. Ale tożsamość nie znaczy monolityczność. Jej postacie były zawsze w stanie niepewnej równowagi, jakby na moment przed eksplozją psychiczną, trwał w nich nie kończący się spór między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne. Mówiąc romantycznym językiem, a dziwnie on do aktorstwa Polony przystaje — „Język kłamał głosowi — głos — myślowi”. To sprawiło, że także jej telewizyjne wcielenia (zwłaszcza w repertuarze rosyjskim) — *Masha w Czajce*, *Wiera w Ostatnich*, *Panna bez posagu* — miały niepokojącą głębię, ujawniały dwunurtowość psychiki. A w żywym teatrze?



»Dziady« Mickiewicza. Anna Polony w roli Kobiety (z Romanem Stankiewiczem). R. 1973

Wszystkie przedstawienia w Starym Teatrze im. Modrzejewskiej w Krakowie. Wszystkie zdjęcia: W. Plewiński (str. 14, 15 i 16)

ciągłej gotowości twórczej — nie istnieją dla niej prawa rozwoju, chronologia osiągnięć. Między Orciem a Joasem jest postać Claire z Genetowskiego teatru gry i rytuału, Stelka w *Fantazym Słowackiego*, równoczesna z dziecięcym Joasem — *Młoda w Kłątwie*. Rozkoszowanie się zmiennością własnego talentu czy poszukiwanie istoty tego, co się robi? I jedno, i drugie. Powie ktoś — jakże przypisywać aktorowi filozofię, skoro wybór ról w małym tylko stopniu odeń zależy: to on właśnie jest wybierany, może co najwyższej zaakceptować lub odrzucić propozycję reżysera. Tak, ale aktorka wybierając też jego dokonania — a na nie składa się coś więcej przecież niż opanowanie powierzono tekstu.

Któż wie, ile zawdzięcza rola Muzy w *Wyzwoleniu*, jak dotychczas największy sukces sceniczny Polony, postaciom Claire z *Pokójówek* i niby dziecięcej, a dojrzałej psychicznie, „wewnętrznie uzbrojonej” Stelki? W tamtych rolach aktorka rozpoznawała w sobie to, co dziś jest jej największą siłą — żywiołową potrzebę gry, radość gry. Gra opancerza przed światem. Gra daje wolność.

Młoda w *Kłątwie* była grubiańska dlatego, żeby osłonić swoją psychiczną wrażliwość, zakrzyzczyć poczucie winy, „złe” szczęście. Helenę we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Polony odarła kompletnie z nimbu kobiecości łagodnej, imającej się dość brudnej intrygi dla „cichego szczęścia”. (Nie mogło zresztą być inaczej w świecie okrucieństwa, perwersji i zła, jaki stworzył z tej „pogodnej” komedii Swinarski). Helena jest szczwanym graczem, nie zawaha się przed żadną intrygą, nie zrazi jej żaden brud — sama sobie potrafi być rajfurką. A przecież nie jest to odrażający potwór — Polony umiała brawurowo uratować jej godność. Nie jest to cnota niewinnego dziewczątka, tę godność daje jej bezwstyd niepoohamowanej kobiecej namiętności. Skrywanej — bo ujawnienie się mogłoby zepsuć grę, odsunąć cel — a nie do ukrycia. To opętanie jedną myślą, dla której nic nie znaczą konwenanse, wszystko — reguły dżungli, w jakiej się żyje — nadaje postaci ludzką wielkość. Zło o takiej barwie wewnętrznej urzeka stokrotnie bardziej niż dobro. Rola Heleny w komedii Szekspira to największe bódaj —

przed Muzą — osiągnięcie aktorki, od którego prawdziwie zaczynają się jej sylwetki kobiet niepokojących. Kiedy się ma taką świadomość namiętności, taką odwagę gry — wystarczy być na scenie. Dwie niewielkie tekstowo role — *Kobiety* (Maryli) i *Ewy* w *Dziadach* — to takie właśnie w pełni ekspresyjne sceniczne obecności.

I wreszcie — Muza. O tej zwierciadlanej roli, która na równi z Konradem skupia wszystkie światła spektaklu, pisałam szeroko na łamach *Teatru*. Ale wielkie role mają to do siebie, że — oglądane w oderwaniu od przedstawienia — wypromieniowują znaczenia własne, czasem nawet przeciwne znaczeniu całości. I tak — na przekór idei *Wyzwolenia* — Polony — Muza głosi pochwałę teatru jako terenu gry, pozorów, maski, fałszu. Czyż jej prawda nie jest radośniejsza, błyskotliwsza od prawdy Konrada? Porzuciwszy dawną wierność swoim skomplikowanym bohaterkom — zyskała nową: wierność nieskończenie zmiennemu żywiołowi gry. Prawda, że Muza nie jest postacią „psychologiczną” — ale Polony właśnie jej psychologię rozbudowuje: w mini-scenkach robi z niej kapryśną kobietkę, kabotynkę, niewolnicę frazesu; jest i nie jest każdą z nich. Rozbudowuje psychologię i natychmiast ją unieważnia — jednym lekkim gestem — jakby wcielił się w nią pozbawiony wszelkiej materialności duch teatru.

Czy to już wszystkie rysy Anny Polony? Artystyczne nienasycenie poprowadziło ją nieuchronnie ku reżyserii. Polony-aktorka zadebiutowała w sztuce z wyboru Polony-reżyserki. Wybór okazał się chyba nietrafny. Gizela w *Dwojgu na huśtawce* Gibsona to rola zagrana świetnie opanowanym warsztatem, ale bez krzyty przekonania. Po prostu — aktorska świadomość, rozeznanie świata Anny Polony przewyższa znacznie to, co proponuje zblakły po latach amerykański melodramat. Jej *Młode*, *Heleny*, *Wiery* i *Muzy* od dawna wiedzą o świecie znacznie więcej niż Gizela. Nie można się zmieścić na Prokrustowym łożu i ocalić głowę.

W tym niepełnym portrecie jeden brak jest winą życia — brak filmu. Wydaje się niepodobieństwem, aby aktorka tego talentu, o takiej samoświadomości i technice nie grała w ogóle w filmie (jeśli nie liczyć roli Weronki w *Kontrybucji* Jana Łomnickiego). Na Zachodzie pisano by dla niej scenariusze — umiałyby dorównać Simone Signoret, Jeanne Moreau, Annie Girardot, bo jak one umiała uczynić emocjonalizm swej kobiecej natury — motorem poznania, przeświecił go refleksją nad kondycją ludzką. Ale czy słyszał kto u nas o scenarzystach, o kręceniu filmu dla aktora i „pod” aktora? (Po to, aby go wylansować i sprzedać — owszem, ale też po to, aby ocalić przemijający fenomen osobowości). Anna Polony nie miała też szczęścia Maji Komorowskiej, „odkrytej” dla filmu przez Zanussiego. Smutno pomyśleć, że stan polskiego filmu jest grubo poniżej możliwości polskiego aktorstwa...