

AKTOR — marzenia, myśli, rozterki

EWA LASSEK



Fot. W. Plewiński

Chciałbym z Panią porozmawiać o zawodzie aktora i jego miejscu w teatrze.

Może raczej zrezygnujemy... po co się oszukiwać... wykonywanie obecnie zawodu aktora to zajęcie zniechęcające.

A więc mamy świetny temat do konwersacji. Spróbujmy go „rozrobić”. Proponuję znaleźć winnych. Pierwsze pytanie: kto Panią zniechęca do zawodu?

Wie Pan, sam zawód znalazł się ostatnio w jakiejś dziwnej, mrozkowej, sytuacji. Niby wiadomo, że istnieje — niektórzy twierdzą nawet, że pozostanie nadal... ba, że będzie niejako podstawą teatru, a z drugiej strony... jakoś tak, że jakby go nie było. To trochę tak, jak z postępem mrozkowego Edzia. W teatrze też ma być postęp, musi być postęp i niby jest, ale go nie widać — to zna-

czy w aktorstwie nikt tego postępu nie zauważa. Jakos nikt nie zabiera głosu na temat, jaki to ma być ten postęp; w aktorstwie, oczywiście. Wstydliwie się ten temat omija. Dużo śmielej się dyskutuje na temat postępu w reżyserii, scenografii, pornografii, scenariuszu, dramaturgii otwartej i zamkniętej; obrzędzie i archetypie itd. I w tym archetypie ostatnio jak gdyby pojawił się pewien postęp, a w aktorstwie jak gdyby nie, zaledwie stereotyp.

Wydaje mi się, że o funkcji aktora w współczesnym teatrze powinni przede wszystkim mówić i pisać reżyserzy. Nie krytycy.

Ci idą zawsze w drugiej linii teatralnego frontu. Do nich należy ocena i definicja stylu gry w określonym już teatrze. Niestety, współcześni reżyserzy nabrali wody w usta. A przecież nieomal wszyscy reformatory i kodyfikatorzy nowoczesnego teatru (od czasów Reformy Teatralnej) starali się jeżeli nie stworzyć, to przynajmniej wymarzyć typ aktora, który byłby niezbędny dla ich modelu sceny. Stanisławski postulował aktora-analityka, Meyerhold: aktora-akrobatę, Tairow: aktora-tancerza, Brecht: aktora-komentatora, itd. Obecnie reżyserzy marzą również o „idealnych” aktorach, lecz podejrzewam, że nie potrafią ich ani wykształcić, ani też ich rzemiosła teoretycznie zdefiniować. Może więc istotnie sytuacja, o której Pani mówi, jest rzeczywistym stanem teatru i aktorstwa?

Może...

A jeśli tak, to kto ponosi winę?

Jeśli miałabym bić się w piersi (w imieniu aktorów), to chyba niezbyt mocno. Aktor, aktorki dzisiaj, może rzeczywiście są jak gdyby w defensywie, w sytuacji obronnej raczej niż atakującej, ale są oni przecież tak samotni, tak zdezorientowani...

Przez kogo? To wymagałoby szczegółowych wyjaśnień.

Zapewne, ale ja ich nie jestem w stanie udzielić. Wyczuwam raczej te miejsca, te punkty, gdzie jesteśmy słabi, albo odsłonięci na ciosy, nie czuję się jednak na siłach analizować tej skomplikowanej sytuacji.

Mówi Pani o samotności aktora. To zaskakujące twierdzenie. Gdzie tkwi przyczyna tego zjawiska?

Aktor czuje się coraz bardziej samotny w wielu teatralnych układach. Np. na scenie — coraz częściej się zdarza, że inscenizatorzy, postulując rozbitcie tak zwanych przeżytków starej szkoły, naruszają jedynie stare zasady funkcjonowania postaci (dotyczy to bądź psychologii bądź logiki emocjonalnych motywacji), nie dając w zamian nic, żadnego ekwiwalentu, żadnej nowej „zasadności” dla bycia na scenie. Powstaje ewidentna pustka między aktorem, całym pozostałym tworzywem spektaklu, a widzom. Pustka, która godzi przede wszystkim w aktora, bo on, a nie inscenizator, staje oko w oko z martwym (często zdezorientowanym) widzem.

Aktor, zwłaszcza - aktor zdyscyplinowany, jako wykonawca zamierzeń reżysera narażony jest w każdej chwili na sromotną porażkę. Ale któż z uprawiających sztukę nie balansuje nad przepaścią zguby? Jedynie w teatrach akademickich nie ma tego ryzyka. Osobiście jestem za poszukiwaniami i eksperymentem. Z tym, że jak już wspomniałem, należałoby nie tylko sprawdzać środki inscenizacyjne, ale równocześnie aktorstwo, bo grozi mu skostnienie.

Ale eksperyment nie może wyłącznie powodować destrukcji, musi proponować, a jeśli ma w nim uczestniczyć aktor, to oczekuje on perspektywy zużytkowania w sposób konsekwentny (może to być nowa konsekwencja) swej osobowości. Jeśli ma być tylko ruchomym uzupełnieniem dekoracji i rekwizytów — wystarczą statyści. Mówię o tendencji, która nie dominuje, ale która daje o sobie znać. Staje się modna. Osobiście z ogromnym zainteresowaniem śledzę poczynania Grotowskiego, ale to co on proponuje

upuchamia przede wszystkim aktora — własnie aktora. On swoim aktorem stwarza nową dramaturgię, z konsekwentną partyturą bycia na scenie. Mówiłam o samotności aktora wobec widza w tak zwanym nowym dziele teatralnym, w którym coraz mniej potrzebny jest aktor, w którym inscenizator w coraz mniejszym stopniu „stawia” na aktora i coraz mniej umie z niego skorzystać. Gorzej, że w tej sytuacji my aktorzy pozbawieni jesteśmy sojuszników, jakimi mogliby być ludzie piszący o teatrze i ludzie kierujący teatrami.

Już starałem się wziąć nieśmiało w obrońę krytykę, która nie może definiować czegoś, co jeszcze nie istnieje. Skoro inscenizatorzy tworzą teatr bez aktorów, lecz za ich pomocą, posługując się nimi, krytyka to zjawisko (bo to jest zjawisko!) opisuje. Ze w tym procesie omija zazwyczaj aktora, to wynika z typu „nowego teatru”. Rozumiem jednak Pani racje i podejrzewam, że nastąpi kolejny atak...

Raczej skarga samotnych. I chyba nienowa. Krytyka teatralna nigdy nie zajmowała się nami naprawdę rzetelnie, a ostatnio traktuje nas coraz bardziej nonszalancko i nie na serio. Krytyka zafascynowana jest „nowym teatrem” czyli „postępem w teatrze” i tak przerażona możliwością pozostania w tyle, że w swych wypowiedziach (recenzjach i felietonach) pędzi przeważnie na oślep, przeskakując przez nas jak przez płotki. (Metafora dwuramienna — wzięta z lekkoatletyki i ichtiologii.) Pomijam prasę codzienną, ale większość krytyków teatralnych wydaje się być kompletnie bezradna wobec warsztatu aktorskiego, nie potrafi ocenić, a co gorsza określić indywidualności twórczej, opisać co się na nią składa, nie umie prześledzić jej rozwoju na przestrzeni paru ról. Czy nawet podyskutować z interpretacją roli. Po prostu nie dostrzega interpretacji. Paradoksalne jest to, że większość z nich deklaruje nam miłość i przywiązanie, ale w konkretnym „czynie” zbywa naganą lub wątpliwym komplementem. Poczucie naszej

samotności w tym wypadku polega między innymi na niemożności porozumienia. Na niemożności przedstawienia naszego twórczego udziału w kłęsce czy też w sukcesie dzieła. Brak rzeczowy, a nie deklaratywnego zainteresowania twórczością aktora, jaki się daje obserwować w klimacie teatrów i wokół teatrów, rodzi w zespołach atmosferę bezwładu i obojętności. Zmusza niektóre jednostki do poszukiwań satysfakcji finansowych. Dzieje się to, w teatrze lub poza teatrem, drogą podejmowania nadmiernych, nie zawsze wartościowych, propozycji, ale tylko w ten sposób ten finansowy ekwiwalent jest u nas osiągalny. Dodatkowo wypełnia on nieraz pustkę aktora, zapełnia złudnym rytmem wyłożonej niby pracy — jest narkotykiem.

Wydaje mi się, że zła atmosfera rodzi się również w niezbyt zdrowych organizmach teatralnych. Ciągłe napięcia w zespołach, nieustanne konflikty między aktorami i dyrektorami, zatruwający upadek autorytetu kierowników artystycznych...

Niestety ostatnio coraz mniej pojawia się dyrektorów z prawdziwego zdarzenia. Np. menażerów z powołania.

Menażer — to zdaniem Pani odpowiednie rozwiązanie na tym stanowisku?

Nie wiem — może... wiem jednak, że menażer z powołania „kocha” dobrych artystów, dba o nich, zapewnia zespołowi poczucie fachowej opieki i stabilności, a nawet twórczej, koleżeńskiej atmosfery. Brzmi to jak bajka i pewnie trzeba między bajki włożyć, ale co poniektórzy ponoć pamiętają jeszcze takich apostołów teatru. Równie rzadkim i poszukiwanym zjawiskiem są dyrektorzy „twórcy”. Ci z kolei, jeśli są rzeczywiście utalentowani, tworzą w dość krótkim czasie ciekawy teatr o jednorodnym obliczu. Niestety, trwa to zazwyczaj dość krótko, ponieważ celem ich przeważnie jest stworzenie sobie optymalnych warunków do pracy — muszą być nieraz bezwzględni, czasem niesprawiedliwi i wczesniej czy później w zespole powstaje takie ciśnienie, że ko-

lektury się rozpada, a twórcy przeważnie odchodzą. Oczywiście warto znaleźć się w takim zespole, jeśli ma się zbieżne zainteresowania z twórcą i pewnością, że będziemy mu przydatni. Najpopularniejszym jednak zjawiskiem w teatrze jest dyrektor „przypadkowy”, niekompetentny; mianowany przejściowo, dopóki nie znajdzie się lepsza kandydatura. Ale ta przejściowość trwa nieraz latami, a zespół tymczasem wegetuje, jałowieje. Brak wyraźniejszej perspektywy, niekompetencja i brak autorytetu dyrektora frustrują zespół. Dobrze czują się jedynie ci, którzy już dawno zrezygnowali z czegokolwiek i nie marzą o niczym innym jak o przetrwaniu. To nie są fakty osobobnione. Jeśli taki właśnie dyrektor rozmiłuje się dodatkowo w dyrektorowaniu, tworzy z tego idee, dyrektorowanie staje się dla niego celem samym w sobie i teatr wpada w orbitę systemu Parkinsona.

Jak Pani wyobraża sobie w praktyce zdrowy, twórczy zespół teatralny?

Struktura „organizmu teatralnego”, jak Pan wspomniał, jest wadliwa, biurokratyzowana i trudno w niej znaleźć właściwe miejsce dla wszystkich partnerów. Nas, aktorów interesuje taki organizm teatralny, w którym pocujemy się nieodzowni i najważniejsi. W którym będziemy, adekwatnie do naszej ciężkiej pracy, honorowani i oceniani. Wydaje się, że powstaniu takich warunków sprzyjają mniejsze kolektywy teatralne, gdzie jest szansa większego zintegrowania zespołu, powstania pewnej wspólnoty. W naszej pracy to poczucie wspólnoty jest niesłychanie ważne. Ogromna rola w takim zespole przypada kierownikowi artystycznemu — musi on znać aktora, nie gardzić nim, ale i nie bać się go. Musi zainteresować swoją koncepcją teatru nie tylko reżyserów, księgowego lub władze miejskie, lecz przede wszystkim aktorów; postawić przed nimi ambitne zadania twórcze, nie tylko repertuarowe i ideowe, ale także warsztatowe i zapewnić ich realizację.

Rozmawiał
MARIAN SIENKIEWICZ