

Aktor w teatrze Szajny istnieje jakby na krawędzi swej tradycyjnej scenicznej egzystencji. Ulega w mniejszym lub większym stopniu uprzedmiotowieniu poprzez utrudniające mu ruch przebranie, staje się jakby craigowską marionetą. Chociaż Szajna negował tradycyjne, psychologiczne aktorstwo, nie zamierzał jednak usunąć aktora ze sceny, ale na nowo ustanowił jego związki z twórczym spektaklu. Partnerem aktora stawała się cała materia i przestrzeń sceny. Artysta uzasadniał to w taki sposób: „Aktor, choć stanowi element, jest ważniejszy i bardziej samodzielny niż kiedy nim steruje reżyser. Przekształcenie aktora w postać to próba przekonania go o czymś, czego on jeszcze nie wie, a co powinien stworzyć. [...] Bo aktor to osobnik myślący i działający świadomie, to nie manekin czy rekrut, ale partner [...]. Gra impulsów i doznań sprzęga się tu w jedność – aktora i reżysera”.

Metoda pracy w teatrze Szajny wymagała od aktorów sprawnego warsztatu, będącego jednak wynikiem namysłu i postawy światopoglądowej, a nie zespołem konwencjonalnych środków. Chodziło mu o wyeliminowanie gry konwencjami, rutyny, o przeprowadzenie aktora na swoją drogę myślenia, o pozbawienie go jego naturalizmu, jego psychofizycznej dramy. Inspiracja tkwiła poza warsztatem, w koncepcji przedstawienia. Z jednej strony ciało aktora, poddane nienaturalnemu modelowaniu, spajało się z ekspresją rzeczy, z drugiej zaś aktor musiał jasno widzieć cel swego posłannictwa i znać powód swego zaistnienia na scenie. Kostium i rekwizyty miały go wspierać, szczególnie w jego funkcjach psychofizycznych. Aktor w Teatrze Studio stawał się jakby częścią zbiorowej maszyny, fabryki myśli i gromadzenia emocji. Musiał być na tyle samodzielny, żeby odnaleźć się w proponowanej mu wizji plastycznej, w ramach określonej idei. Nie analizowano bowiem postaci, rezygnowano z psychologii. Pisze o tym Zofia Tomczyk-Watrak: „Tak jak zrezygnował [Szajna – L.D.W.] z robienia projektów scenografii, tak i zrezygnowano w Teatrze Studio z prób analitycznych [...] bo nie miały one sensu przy metodzie pracy Szajny. U niego pracuje się od razu na scenie. Jest to praca plastyka, który gromadzi, a później czyści. Czasami robią to aktorzy,

wtedy Szajna znów burzy [...] drażni go to, co już zostanie uporządkowane. I pewnie gdyby nie fakt, że teatr musi doprowadzić do premiery, Szajna nie kończyłby żadnego przedstawienia, a wciąż modelował, składał i rozsypywał na nowo”.

Aktor u Szajny musiał na własną rękę szukać porozumienia ze światem plastycznym, podporządkować się mu i w nim określić. Stąd też często funkcjonował na prawach ożywionego manekina czy cyrkowego klauna. Aktor grał kukłę, kukła stawała się aktorem, postacią. „Z tej pięknej zdrady – jak pisze Elżbieta Morawiec – rodzi się nowa wartość aktorstwa u Szajny, aktorstwa, które przywraca naszej wrażliwości dawno zapomniane, proste pojęcia, nie upraszczając nic ze złożonej, współczesnej percepcji świata”. W *Replie* postaci jakby czerpią oddech od kukły-Matki. Kukła ma przytwierdzoną do twarzy maskę przeciwgazową (maskę bezpieczeństwa), postaci chwytają zwisającą rurę maski i przytykając ją do ust, wykonują gwałtowne wdechy i wydechy. Tym samym to kukła staje się niejako źródłem życia dla aktorów.

Aktorzy w teatrze Szajny traktowali kukły jako równorzędnych partnerów gry. Niektóre manekiny były tak skonstruowane, że lekko popchnięte, jakby ożywały – zaczynały wykonywać samodzielne, monotonne ruchy, wydając przy tym różne dźwięki: szelesty, szmery, skrzypienia. Bohaterowie spektakli charakteryzowani są na podobieństwo manekinów. Ich bezwolność sankcjonuje istnienie przemocy i zła, które zostają uosobione w protezoidalnym manekinie (Uzurpatorze, Mefistofelesie, Supermanie). Przekształcenia w kostiumie wszystkich przedstawicieli władzy zmierzają do coraz większego upodobnienia aktora do złożonego z protez manekina. Kostium deformuje ciało aktora, służy zacieraniu płci i wieku postaci, a zachowanie aktorów sprowadza się często do elementarnych odruchów.