



ELŻBIETA KĘPIŃSKA

AGATA TUSZYŃSKA

Kto wie jak potoczyłaby się jej artystyczna kariera, gdyby zagrała jednak w owym roku 1954, jako młodziutka statystka krakowskiego Teatru Młodego Widza, Żenię-komsomolkę w sztuce Afinogenowa *Przystanek Dalekie*? Czy to w ogóle było możliwe? Kim byłaby dla widzów, tych, którzy kilka lat potem nazwali ją swoim Cybulskim w spódnicy?

Elżbieta Kępińska urodziła się 5 kwietnia 1937 roku w Częstochowie. Maturę zdała w Łodzi. Po nieudanym egzaminie do krakowskiej PWST statystowała przez rok w Teatrze Młodego Widza. Studia w warszawskiej Szkole Teatralnej ukończyła w 1959 roku, z wyróżnieniem (dyplom: Irina w *Trzech siostrach* Czechowa i Isia w *Weselu*). Zaraz po szkole została zaangażowana przez Zygmunta Hübnera do gdańskiego Teatru Wybrzeże. Tu miał miejsce jej ołsniewający debiut. Zagrała Jo w *Smaku miodu* Shelagh Delaney (spektakl reżyserował Konrad Swinarski).

Od tej kreacji wszystko się zaczęło. Także jej legenda — młodej gniewnej. Współczesnej dziewczyny — niespokojnej i niepokornej. Pełnej wahań, kompleksów i nieufności wobec świata, który rzadko bywał przychylny a z reguły pozostawał nieposłuszny marzeniom.

Kolejne role potwierdzały niewątpliwy talent Kępińskiej i ową inność — polegającą od początku na wyraźnie określonej osobowości. W Gdańsku zagrała jeszcze Polly w *Operze za trzy grosze* (reż. Jerzy Goliński) i Ofelię w *Hamlecie* (reż. Andrzej Wajda).

Następny sezon rozpoczęła już w Warszawie. Teatrowi Ateneum, do którego prosto z Wybrzeża zaangażował ją Janusz Warmiński, pozostała wierna przez następnych czternaście lat (sezony 1960—1975). W grudniu 1960 roku wystąpiła wraz ze Zbigniewem Cybulskim w *Dwojgu na huśtawce*. Było to pierwsze przedstawienie nowej Sceny 61. I w tej roli zadziwiała dojrzałość Kępińskiej, a jednocześnie jakaś młodzieńcza świeżość, czy — jak wolą inni — dziecinna wręcz naiwność.

Po Barblin w *Andorze* Frischa (reż. Janusz Warmiński), Rebecę w *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Osieckiej (reż. Jan Biczyski) i Infantce w *Martwej królowej* Henry de Montherlanta (reż. Jerzy Kreczmar) zaczęto mówić o swoistym typie jej aktorstwa: bardzo zmysłowego, budowanego jakby od środka — wewnętrznego i intuicyjnego. Podkreślano prostotę, brak pozy i afektacji, szczerłość i liryzm.

W latach sześćdziesiątych recenzje były pełne zachwytów. Właśnie nad niezwykłością jej nieco neurastenicznych bohaterek, ich wewnętrzną żarliwością i urokiem. Fascynowała wrażliwością (czy nie nadwrażliwością?), skomplikowanym i rozedrganym wnętrzem, które jej postaciom dawały głębię i jakiś niecodzienny wymiar. Były kruche i bezbronne, co nie wykluczało podejmowania walki, wyzywania świata. Nie było w nich obezwładniającej pokory.

Zagrała wówczas m. in.: Nastienkę w *Białych nocach* Dostojewskiego (1963 — reż. Wanda Laskowska), Friedę w *Zamku* Kafki (1965 — reż. Janusz Warmiński), Simonę w *Marat-Sade* Weissa (1967 — reż. Konrad Swinarski), Sonię w *Wujaszku Wani* Czechowa (1968 — reż. Kazimierz Dejmek).

Role Kępińskiej określane są najczęściej przymiotnikami: przejmująca, wzruszająca... Bywa, że mówią o niej: niezapomniana. Jak o Marii Lebiadkin w *Biesach* Dostojewskiego (1971 — reż. Janusz Warmiński). Postaci tak wstrząsającej, że pisanie tu o aktorskiej wirtuozerii wydawało się nieporozumieniem. Maria, jak każda niemal postać z tej „rodziny”, miała ową „absolutną czystość, która może się zrodzić tylko z ostatecznego poniżenia i rozpacz” (jak chce Genet, w którego *Pokojówkach* zagrała Claire).

Po latach utrwaliła się opinia o aktorskich możliwościach Kępińskiej. Niechęć do przełamania schematu, który zaczął ją usidlać, widać choćby w obsadowych propozycjach. Oznaczało to skostnienie pierwotnych walorów, brak możliwości ominięcia narzuconych wyobrażeń.

W sezonie 1975/76 przeniósł się do nowo otwartego Teatru Powszechnego, który objął jej pierwszy dyrektor, Zygmunt Hübner. Zrobiła to trochę z sentymentu, trochę — z chęci zmiany. Na scenie T. Powszechnego zagrała do dziś jedenaście bardzo różnych ról. Wśród nich: Eleonorę w *Sprawie Dantona* Przybyszewskiej (1975 — reż. Andrzej Wajda), Ją w sztuce Choińskiego *Otwórz drzwi* (1976 — reż. Janusz Bukowski), Emmę w *Zdradzie* Pintera (1975 — Jan Bratkowski), Elmirę w *Świętoszku* Moliera (1980 — reż. Marcel Kochańczyk) i Marię w *Czwartkowych damach* Loleh Bellon (1980 — reż. Piotr Cieślak).

W sumie przez dwadzieścia dwa lata aktorskiej pracy zagrała ponad trzydzieści ról. To na scenie. Prócz tego kilkanaście — zwykle niewielkich — ról filmowych (z Kazią w *Samsonie* Wajdy i kilka długo pamiętanych telewizyjnych wcieleni — jak Święta Joanna, Hedda Gabler czy Frapia w *Dziewczętach z Nowolipek*, a także niemało ról radiowych).

Dała swojej publiczności wiele prawdziwych wzruszeń. Ten banal jest w jej przypadku jak najbardziej na miejscu.

* * *

(...) Odkrycie aktora: Rzadko zdarza się, aby pewność, że oto pojawił się ktoś, na kogo czekał teatr, narzucała się z taką siłą. Słyszę, że jest brzydka, chociaż nie wiem, co znaczą kryteria urody w teatrze; jeśli więc jest brzydka to bardzo współcześnie i ciekawie. Ta twarz jest intensywna, ma klimat, nie potrzebuje grymasów, aby coś wyrażać; zamknięta w łagodnych, szerokich płaszczyznach jest sama sobie maską. Jest to twarz dla teatru, żyjąca własnym światłem, którego nie gasi nerwowy dreszcz mimiki. Słyszę, że nie ma dźwięcznej dykcji, chociaż nie wiem, co znaczy dźwięczna dykcja we współczesnym teatrze. Ten głos jest istotnie niepokojący, ma chwilami tonację dziecięcą, ale i zmysłową barwę, jakby wydawało go gardło siłą ściśnięte. Z tego brzmienia wyprowadzić można świetną manierę, tak jak Eichlerówna z rozkołysania frazy wyprowadziła swoją śpiewność. Głos ten ma swoje piętno, wciąga w postać, należy do jej klimatu, nie daje się zapomnieć. Wreszcie gest: poddany logice ciała, skomponowany, zamknięty. Gest ten nie urywa się gdzieś w powietrzu: każdy ruch dąży do własnych kulminacji; przejścia są miękkie, niemal niezauważalne. Lecz ciało nie staje się przez to sennie, ma swoją młodzieńczą, zwierzęcą dynamikę, rozłożoną na frazy, celową. Zdaje się, że oto na deski wszedł ktoś, bardzo nam od dawna potrzebny. (...) (Andrzej Wirth, »Wizytówka dla beat Jo«, »Nowa Kultura« 1960/6)

JA TEN ZAWÓD UPRAWIAM ZE WSTYDU...

Tak, to chyba jakaś prawidłowość — największe sukcesy odnoszę w nie najlepszej literaturze. Może dlatego, że jest tam jakby więcej powietrza, troszeczkę miejsca i na mnie sama.

— Nie, nigdy w życiu nie chciałabym wrócić do żadnej z ról. Sونيا? Dobrze przyjęta, lubiłam ją grać. Dziś jednak myślę, że jest ona dużo bardziej złożona w swej psychice, niż udało mi się przekazać.

— Gdybym miała być dla siebie bardzo surowym krytykiem — powiedziałabym o moim najważniejszym błędzie jako aktorki. O infantylizmie, który towarzyszył mi nieproporcjonalnie długo do wieku. To pewna cecha psychiczna, z której dość późno zaczęłam zdawać sobie sprawę. Kontrolowałam ją.

— *Smak miodu*... To się wszystko tak idealnie zgodziło. Myślę, że trudno to, co wtedy zrobiłam, nazwać aktorstwem. Po prostu byłam taka jak Jo. To, tyle. A reakcją krytyki — tą nagłą akceptacją — byłam bardzo przestraszona. Nagle poczułam się jak w pułapce. Że

artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej



Role Elżbiety Keptńskiej: 1. Jo w »Smaku miodu« Delaney (T. Wybrzeże Gdańsk 1959). Fot. T. Link; w T. Ateneum im. Jaracza w Warszawie: 2. Ifigenia w »Krucjacie« Choińskiego (z Romanem Wilhelmim — 1962). Fot. P. Barącz; 3. Eileen Midway w sztuce Turnera »Pod własnym dachem« (z Janem Matyjaszkiewiczem — 1963). Fot. P. Barącz; 4. Anđzia w sztuce Bordowicza »Idący o poranku« (z Moniką Dzienistewicz — 1965). Fot. P. Barącz; 5. Frieda w »Zamku« Kafki (z Ludwikiem Pakiem — 1965); 6. Uczennica w »Lekcji« Ionesco (z Jerzym Kaliszewskim — 1966). Fot. E. Hartwig; 7. Maria Lebiadkin w »Biesach« Dostojewskiego (z Andrzejem Sewerynem — 1971). Fot. F. Myszkowski; 8. Sonia w »Wujaszku Wani« Czechowa (z Gustawem Holoubkiem — 1968). Fot. F. Myszkowski

artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej



Role Elżbiety Kępińskiej w T. Powszechnym w Warszawie: 1. Pani Krause w »Przed wschodem słońca« Hauptmanna (1978); 2. Emma w »Zdradzie« Pintera (1979); 3. Maria w »Czwartkowych damach« Bellona (1980). Fot. 1-3, R. Pajchel

— Tak długo już uprawiam ten zawód. Nie przesadzajmy z tym mówieniem o posłannictwie. Dużo w tym kokieterii, zarozumiałstwa chyba. Myślę, że całe nasze aktorstwo jest jakieś nieskromne, niekonkretne, wymyślone.

W szkole uczą nas talentu. Nie rzemiosła, tylko właśnie talentu. A tu trzeba przeskoczyć coś i okazuje się, że nie umiemy. Albo za tańczyć, podnieść nogę czy przepłynąć kawałek.

Dlaczego ludzie lgną do tego zawodu? Ja myślę, że tutaj najłatwiej oszukać. To takie niekonkretne, ulotne, nieuchwytnie. Ale, gdybym miała być tak zupełnie szczerą — drugi raz zrobiłabym zupełnie to samo. Tego samego dokonałabym wyboru. Może dlatego, że nic innego zrobić po prostu nie umiem. Tak, to samo.

— W teorii, w marzeniach — to ja jestem maksymalistką, ale jednocześnie nie wierzę, że cokolwiek (z własnego wyboru np. monodram) mogę zrobić naprawdę dobrze — więc nie robię. Na wszelki wypadek w ogóle się do tego nie zabieram. Ale kiedy już pracuję, robię to — staram się — najlepiej jak potrafię. Staram się być uczciwa w stosunku do zawodu.

Jest też taki rodzaj kaca (bywa, że permanentnego i wtedy jest źle), kiedy nie jestem pewna czy to, co robię, ma sens. Ciągłe się potworzenie denerwuje.

— Nie wiem... Ja nie nazwałabym tego odwagą. Może rodzajem egocentryzmu? Taka możliwość publicznej spowiedzi? Jest w wyborze tego zawodu rodzaj ucieczki przed sobą. I to nawet nie jest sprawa chowania się za role, maski, postaci. Nie. Jeśli nie ma się odwagi żyć w życiu tak, jakby się marzyło żyć...

— Nigdy nie byłam dobrą uczennicą, bardzo się tego wstydzę. Dużo rzeczy mnie interesuje, ale niestety jestem zbyt leniwa, żeby cokolwiek doprowadzić do końca. Trudno powiedzieć, że w młodości wykazywała jakieś szalone, a ukierunkowane zdolności. W liceum zaczęłam coś przebąkiwać o scenie, o aktorstwie. Moja polonistka nalegała, żeby choć w kółku dramatycznym wziąć udział wobec tego. W mojej łódzkiej szkole prowadził to kółko Kazimierz Dejmek.

Ale nie chciałam mówić wierszy na akademiach. Okropnie się tego bałam i zresztą boję się do tej pory. To zupełnie inna umiejętność niż bycie na scenie. Ten paniczny lęk, że coś opuszczę i jak to brzmi, i co to znaczy.

— Każdy aktor, nawet najwspanialszy, potrzebuje reżysera. Pozostawiony samemu sobie powieli własne przyzwyczajenia, własną wizję siebie. Reżyser może mu pokazać zupełnie nieznaną, choć istniejącą w nim możliwość. Może pomóc mu właśnie się siebie odzwyczaić. Odwrócić jakby na inną stronę. Niestety, niewielu jest reżyserów, którzy umieją albo chcą w ten sposób pracować z aktorami. Tych, którzy potrafią walczyć z nimi o coś nowego w nich samych. Aktorzy się, rzecz jasna, przeciwko temu okropnie bronią. Ale to jest naprawdę potrzebne. Nawet najmniej umotywowana krytyka zmusza do przemyśleń.

— Oczywiście aktor zapiera się rękami i nogami przed taką interwencją z zewnątrz. Ale to jest konieczne. Naprawdę.

— Irina w *Szewcach*... Na początku byłam zaskoczona i w sumie przerażona powierzeniem mi tej roli. Tak bardzo była różna od tego, co dotychczas robiłam. Okropnie się nad nią napracowałam. Musiałam

szukać w sobie czegoś zupełnie nowego. Ale tę właśnie rolę uważam za najciekawszą w moim dorobku. Wbrew krytykom, które nie były przychylnie. Ogromnie wdzięczna jestem Maćkowi Prusowi, że mi to powierzył.

— Publiczność jako taka, szuka w teatrze wyjątkowości, pewnego rodzaju piękna, poezji. Czują potrzebę uwznioślenia codzienności, przeniesienia się w jakiś inny świat — lepszy, piękniejszy, a może tylko wystarczająco atrakcyjnie podany, kusząco opakowany? Osoba o moich warunkach wzbudza pewnego rodzaju zniecierpliwienie.

— Nie twierdzę, że jestem zupełnie pozbawiona zdolności. Coś tam ludziom miałam, nie — mam do powiedzenia. Ale, żeby to aktorowi umożliwić — ile sprzyjających okoliczności potrzeba. Zauważyłam, że dużo trwalsze są kariery „pełzające”, jak ja to nazywam. A te nagłe błyski, oczarowania — giną, nikną. I to nie dlatego, że to są ludzie bezwartościowi.

Nie wydaje mi się, że bym w jakiś bolesny, dramatyczny sposób rozczarowała moich widzów. Chyba raczej nie. Miałam parę ról średnich, ale jednak przez te całe lata potrafiłam jakoś zaistnieć.

— Nie, nie cierpię z tego powodu, że nie jestem aktorką popularną. Nie chcę być niewolnicą wyobrażenia ludzi o mnie.

— Moim zdaniem, mój głos ogromnie zaciążył na moim rozwoju, zawęził moje możliwości. To śmieszne, bardzo dużo ludzi poznaje mnie właśnie po głosie, ale ja go nie lubię i zresztą nie zdaję sobie sprawy z tego, że jest tak bardzo charakterystyczny.

— *Czwartkowe damy*? Zabawne, ale ten spektakl źle działa na psychikę. Czuję się wtedy niemal jak moja bohaterka — stara i niepotrzebna (gramy sześćdziesięciolatki). Nie, ja się nie staję tą osobą, ale wszystko jakoś się łączy, przenika. Wiem z pracy nad Iriną w *Szewcach* — jaka byłam wtedy — odważna, bardziej rozluźniona, śmielsza. Nawet w życiu osobistym.

— A propos wejścia do historii. Przestałam czytać recenzje. Nie ma to już dla mnie znaczenia. Przykro mi, ale nie cenię polskiej krytyki teatralnej. Może niesłusznie, ale wydaje mi się niezbyt kompetentna, przynajmniej jeśli chodzi o wnikliwą ocenę pracy aktora.

— Nie znoszę siebie oglądać, jestem strasznie rozczarowana sobą na ekranie. Cierpię męki, ilekroć to mi się zdarzy. Widocznie to rozminięcie mojego marzenia o sobie ze smutną rzeczywistością. Wszystko bym chciała zmienić. A dlaczego ja taką minę zrobiłam, albo tak się poruszyłam? Dlaczego tak... dlaczego tak... Wszystko bym zagrała inaczej.

— Wysłałam z obiegu — wiem. Różnie próbowałam to sobie tłumaczyć. Że jestem trudna w pracy, że moje warunki fizyczne — łagodnie mówiąc — kontrowersyjna uroda, że... Może moja twarz jest uboższa niż wewnątrz?

Wie Pani, wielkie, wspaniałe oko jest trzy razy lepszym przekąźnikiem niż szalejąca dusza. Naprawdę!

AGATA TUSZYŃSKA