

ODKRYTY NERW

³⁸⁹
KRYSTYNA NASTULANKA: Proszę Pani, chciałabym, abyśmy pomówiły o sprawach, o których zazwyczaj niewiele się mówi i pisze: jak to się dzieje, że jeden aktor potrafi stworzyć na scenie tyle i tak różnorodnych postaci?

ZOFIA KUCÓWNA: Nie wiem.

K. N.: Nie interesuje Pani ten problem?

Z. K.: Owszem, interesuje, ale to bardzo trudne do sformułowania.

K. N.: Może więc wspólnie spróbowałybyśmy dojść do jakichś wniosków?

Z. K.: Chętnie. Ale naprawdę każdy z nas aktorów inaczej tę sprawę traktuje.

K. N.: W zależności od własnych dyspozycji?

Z. K.: Od własnych dyspozycji, od osobowości reżysera, partnerów, atmosfery prób, wyobrażeń na temat danej postaci itd., itp.

K. N.: Pani od czego wychodzi — od gestów, zachowań czy prawdy psychologicznej?

Z. K.: Ja? Bardzo różnie. Ale częściej od formy.

K. N.: Zdawało mi się, że forma jest sprawą wtórną, wynikiem przemyśleń, odczuć, intuicji...

Z ZOFIĄ KUCÓWNĄ rozmawia Krystyna Nastulanka

Z. K.: Dla mnie — nie. Nauczył mnie tego znakomity pedagog krakowskiej szkoły teatralnej prof. Józef Karbowski. I nie tylko on. Być może mój stosunek do sztuki zaczął się kształtować wcześniej — chodziłam do liceum plastycznego, a potem bywałam przez rok na Akademii Sztuk Pięknych.

K. N.: Na jakim wydziale?

Z. K.: Ogólnym, a interesowała mnie grafika.

K. N.: Zrezygnowała Pani z plastyki dla teatru?

Z. K.: Zrezygnowałam z grafiki z nadmiaru ambicji, a zarazem poczucia niższości. Byłam dobra w literaturze i to wszystko. Reszta, pożałuj się Boże. Wydaje mi się, że to zajęcie nie dla kobiet.

K. N.: Rozróżnia więc Pani zawody dla kobiet i dla mężczyzn?

Z. K.: Zdecydowanie tak. Może zresztą zarazili mnie swoim sceptycyzmem Xawery Dunikowski, któ-

Dokończenie na str. 6



Zofia KUCÓWNA: Podeszłam do aktorstwa, jak do każdego innego zawodu

Fot. Ewa ULIKOWSKA

co tu robicie?
chialiśmy z Rzeszowa,
ero przyszedł. Może mo-
eszcie wystąpić?
ie torby pod ścianę. Co
?

? Ja do baletu.
Ja jest? Ile masz wzro-

szansą dla wielu miłośników, krowym los poskapał „czystej, wielkiej, namiętnej miłości”. W dyskutowanej sprawie chodzi o to, czy życie seksualne jest wartością samą z siebie, czy też nabiera tej wartości przez integrację czystej, wielkiej, namiętnej miłości. Pan Szczypiorski wie, że tylko zintegrowany przez wielką miłość instynkt seksualny daje pełne szczęście i zadowolenie, ale p.

ZENON JERZEWSKI
Warszawa

wokół spraw
takiej mora

*

Pan Szczypiorski pisze wiele o kulturze życia seksualnego. Brzmi to ładnie, ale dość ogólnikowo. Moim zdaniem nie jest osobną kulturą

Lektura p

ry twierdził, że istnieją zdolne studentki, ale każdy talent zamienia się w końcu u kobiet w mleko. Serio mówiąc, mam wrażenie, że przyczyną mojej rezygnacji była również atmosfera ówczesnej Akademii, całkowicie opanowanej przez socrealizm. Zmęczyło mnie to i uciekałam do szkoły aktorskiej.

K. N.: Zostawiała ona więcej swobody dla rozwoju artystycznego?

Z. K.: Też nie bardzo. W szkoleniu aktorów obowiązywała metoda Stanisławskiego, z którą, w tym wydaniu, w jakim nam ją aplikowano, również nie mogłam się zgodzić, uważając te praktyki za rodzaj fotografii. Ale na szczęście nie wszyscy moi profesorowie byli wierni Stanisławskiemu. I właśnie prof. Karbowski nauczył mnie rozumieć, co to jest forma.

K. N.: A co to jest forma w odniesieniu do gry aktorskiej?

Z. K.: Pełna świadomość w operowaniu ciałem, rytmem dialogu, intonacją. Nie ma tu miejsca na żadne „co mi w duszy gra”. Tego mnie nauczono raz na zawsze. Pamiętam, jak nas łączyło, kiedy Karbowski ustawiał dialog, nieomal na kamertonie. A potem wielokrotnie to mnie ratowało. Kiedy się np. źle czuję i nie mogę się angażować w postać, gram, jak to się mówi „czystą formą” i nie odbiega to w sposób dostrzegalny dla widza od pierwotnego zamysłu postaci. Pracuję w teatrze Hanuszkiewicz, który zostawia aktorowi dużą wolność w rozgrywaniu spraw psychologicznych, natomiast pilnuje formy całego przedstawienia i formy każdej poszczególnej roli.

Na dobrą sprawę można by się nie interesować takimi sprawami jak np. ideologia. Ale to jest niemożliwe. Jego sposób prowadzenia prób każe siedzieć nam na widowni i brać czynny udział w tym, co się dzieje na scenie. Więcej — musimy się wypowiadać na temat rzeczy oglądanych. Domyśla się pani, że nie zawsze jesteśmy zachwyteni i nie zawsze zgodni z Hanuszkiewiczem. Pojawiają się różnice w poglądach, dzielimy się na „za” i „przeciw”, wynika z tego zażarta dyskusja, potem straszliwa kłótnia, jedni są za drabiną, drudzy przeciw, kłótnia wylewa się z widowni na korytarz, potem do bufetu, wciąga niejednokrotnie ludzi nie zainteresowanych sprawą. W końcu Hanuszkiewicz robi swoje, ale lont został zapalony i pali się, aż do premiery. Nie sposób się z tego wyłączyć i być obojętnym. Najgorliwszym, najbardziej zajęтым dyskutantem był Leszek Ostrowski. Niestety, od kiedy przeniosł się do teatru na Wybrzeże, nasze dyskusje straciły na temperaturze, a nawet na trzaskaniu drzwiami. W tym całym chaosie emocjonalnym trzeba dobrze pilnować swoich spraw, swoich wyobrażeń o swojej postaci. Aczkolwiek niedawno stwierdziłam, że zakładanie sobie tzw. koncepcji roli często kończy się fiaskiem.

K. N.: A przecież jest to jeden z wątków, tematów krytyki teatralnej — koncepcja roli, wkład aktora w rolę itp.

Z. K.: — Proszę Pani — proszę mi wierzyć, że działają tu bardzo różne sugestie, najczęściej niewiele mające wspólnego z intencjami aktora. Ponieważ utarło się w tradycji teatralnej, że Gertruda w „Hamlecie” to kobieta słaba i bezwolna, mimo iż staram się ją pokazać jako kobietę energiczną, a nawet porywczą, w końcu — wymierzam Hamletowi policzek — recenzenci chwaląc mnie twierdzili, że Gertruda Kucówna jest słaba i bezwolna.

K. N.: W związku z tą sceną: Hamlet oddaje matce policzek — czy jest to zgodne z tekstem sztuki i klimatem teatru elżbietńskiego?

Z. K.: Nie wiem. Jest to w każdym razie zgodne z psychiką i sposobem reagowania Daniela Olbrychskiego, który uderzony, zawsze oddaje.

K. N.: Rozumiem. Jeśli Pani pozwoli, wrócimy jeszcze do tej sprawy, przerwałam Pani poprzedni wątek.

Z. K.: Chciałam jeszcze dodać, kontynuując poprzedni temat, że po przedstawieniu „Fantazego”, w którym postaci potraktowane były ironicznie, swoją Dianę grałam serio, dwaj recenzenci stwierdzili, że Kucówna też kompromituje Dianę.

K. N.: To znaczy, że pewne prawdy, intencje aktora i teatru uważa Pani za nieprzekazywalne?

Z. K.: W każdym razie wiele spraw wywołuje nieporozumienia.

K. N.: Jak Pani sądzi, z czego one wynikają?

Z. K.: Zapewne istnieje jakaś granica kontaktu z widownią. Widz często widzi przede wszystkim to, co chce zobaczyć, co go nauczono widzieć.

K. N.: W repertuarze klasycznym, a we współczesnym?

Z. K.: Podobnie. W repertuarze klasycznym działa m. in. tradycja, a przy oglądaniu sztuk współczesnych widz identyfikuje się z postaciami sztuki. Przecież na jakie przedstawienia, jak „Kto się boi Wirginii Woolf?” lub „Play Stenberg” każda para małżeńska przychodzi przez swoje konflikty. I dlatego także każde przedstawienie jest inne, w zależności od widowni.

K. N.: Podejrzewałam, że to trochę slogan?

Z. K.: Nie w teatrze, który dopuszcza widownię do roli partnera. Najostrej wychodzi to na naszym przedstawieniu „Świętej Joany”. Sztuka ta stanowi jak gdyby pole rek lakmusewy dla widowni. Składa się na nią kabaret publicystyczny, trochę komedii, trochę tragedii. I już w pierwszej scenie orientujemy się, jaka jest widownia. Regulujemy na dowcipy czy na bodźce emocjonalne. I w zależności od tego — ponieważ to tekst nadający się do improwizacji — przedstawienie oscyluje między kabaretem a tragedią.

K. N.: A jak się to ma do formy, tej żelaznej dyscypliny spektaklu, o której Pani mówiła?

Z. K.: Reżyser daje nam bardzo wyraźną konstrukcję, pion, na którym musimy się opierać, zostawiając jednak pewne luzy. Pilnujemy więc rytmu scen, intonacji dialogu. Jeśli np. kolega przychodzi na spektakl zmęczony, to ja, jako partnerka, muszę go ciągnąć. Inni go także podpierają. Musimy być na siebie nawzajem niezmiernie wyczuleni. Skończył się stary typ aktorów-gwiazd, którzy odgrywali solówki, odśpiewywali swoje arie, nie troszcząc się o resztę. Nas obowiązuje dzisiaj czujność na partnera i na publiczność. Wielokrotnie już wspomniany przeze mnie Karbowski mawiał: „Kochana, nie myśl o so-

stylowe”. Taki czy inny sposób chodzenia, siadania na krześle, nie jest wymysłem epoki, lecz dyktatem kostiumu. Jeśli gram w sukni z początku stulecia — gorset narzuca mi pozycję kręgosłupa, ustawienie głowy i gest.

K. N.: Przywiązuje Pani dużą rolę do kostiumu?

Z. K.: Tak.

K. N.: Charakteryzuje się Pani minimalnie?

Z. K.: Duża charakteryzacja odbiera wyrazistość twarzy. U nas w teatrze np. mężczyźni w ogóle się nie charakteryzują. Nie lubię peruk. Peruka sprawia, że ruch głowy sta-

K. N.: A czy Pani wyobrażenia o pracy aktora, wyniesione ze szkoły, pokrywają się generalnie z Pani obecnymi doświadczeniami?

Z. K.: Raczej tak, choć teatr bardzo mnie utemperował. Byłam samowolna. I jak twierdzili moi profesorowie — zdemoralizowana przez artystowski Kraków, to znaczę przez środowisko plastyczne. Zresztą, jak już mówiłam, nie wspominałam szkoły ze zbytnim sentymentem, niezależnie nawet od ówczesnych metod nauczania. Miałam konflikty z własnym rękciem, przyjaźniłam się raczej ze starszymi: Magórkim, Güntnerem, Maćkiem Nowakowskim, Cybulskim. Szkoła mi się nie podobała i ja nie podobałam się szkole. Uważano, że mam warunki, które pozwolą mi ukazywać się na scenie w roli Skierki, Chochlika, pазia. Krótko mówiąc, że jestem nie kobieta. Chodziłam zresztą w spodniach, strzygłam się krótko. Jeden Burnatowicz mnie uznawał, a Karbowski miał wątpliwości. Dość powiedzieć, że w żadnej z dwóch sztuk dyplomowych nie było dla mnie roli. Tylko dzięki temu, że Marysia Ciesielska rzekła się Poli w „Mieszczanach” mogłam wejść na jej miejsce. Buntowałam się przeciwko różnym sprawom, a bunty zmuszają do samodzielnego myślenia. Zastanawiając się więc nad sensem mojego zawodu — odrzuciłam mity. Podeszłam do aktorstwa jak do każdego innego zawodu.

K. N.: A czy aktorstwo jest, Pani zdaniem, zawodem, który ma zasadniczy wpływ na psychikę?

Z. K.: Niewątpliwie, ale każdy zawód ma wpływ na psychikę człowieka. Nasz zawód aktorski powoduje zwłaszcza zabawne deformacje u mężczyzn: próżność, kokieterię, czasem kabotyństwo. U tych mężczyzn, którzy zajmują się w teatrze wyłącznie aktorstwem.

K. N.: A u kobiet?

Z. K.: Są to rzeczy mniej widoczne, ponieważ kobiety w ogóle są próżne, kokiety, po prostu chimeryczne.

K. N.: A czy uważa Pani, że praca aktora, jak to się mówi — wzbogaca wewnętrznie?

Z. K.: Jednego tak, innego — nie. Ale to nieustanne „babranie się” w sobie, praca na odkrytym nerwie na pewno ma znaczenie, prowadzi do różnych konsekwencji, ale najczęściej do egocentryzmu, egoizmu. Bronię się przed tym obcując z ludźmi innych zawodów i staram się żyć, w miarę możliwości, jak każda inna kobieta: gotuję, zajmuję się domem itd.

K. N.: Ale nie żałuje Pani swojego wyboru?

Z. K.: Czasem — tak. Nieraz myślę, że się do tego zawodu nie nadaje. Wpadam w panikę. A w tej chwili obawiam się, że za dużo mówię o sobie i o swojej pracy.

K. N.: A przecież jest Pani zwoleńniczką demistyfikacji, świadomego działania?

Z. K.: Tak, ale z drugiej strony, człowiek pracujący w sztuce nie powinien za dużo o sobie wiedzieć. Pewien procent nieświadomości jest tu nieodzowny.

ODKRYTY NERW

bie. Jeśli ci się wydaje, że twój partner dobrze gra, to znaczy, że ty dobrze grasz”. Człowiek gdzieś tam ma świadomość swojego gestu i głosu, ale to jest drugi plan. Na pierwszym planie są partnerzy, którzy mówiąc przenośnie, podają mi jakąś paleczkę, którą muszę odebrać.

K. N.: Czyli, że te wszystkie odchylenia i różnice wynikają z bodźców zewnętrznych?

Z. K.: Nie zawsze. Czasem np. jako Gertruda jestem bardziej kokiety i rozgrywam głównie ten temat, innym razem powściągliwsza i surowsza. Po prostu — człowiek nie jest maszyną.

K. N.: Podsumowując więc wszystkie uwagi Pani na temat „Hamleta” należałoby mówić nie tyle o „wcielaniu się aktora w postać”, ile o nakładaniu się psychiki aktora na psychologię bohatera sztuki?

Z. K.: Tak mi się wydaje. Jesteśmy zawsze sobą w zaproponowanych okolicznościach.

K. N.: Niezależnie od epoki, konwencji towarzyskiej i obyczajowej epoki?

Z. K.: Epoka w zasadzie mnie nie interesuje. A sprawa poruszania się, bycia na scenie, to już kostium. Stary Frycz twierdził: „W każdym kostiumie tak się trzeba poruszać, żeby było wygodnie i to już jest

je się twardy, nienaturalny, jakby nie wychodził z tego ciała. A propos kostiumu — pamiętam, że w czasie prób „Lalki” nie bardzo wiedziałam co robić z tą Wąsowską. Dopiero kiedy zaczęłam chodzić na miary kostiumów do pracowni krawieckiej, czułam się w epoce, a więc i w roli.

K. N.: To znaczy, że zasadniczym punktem wyjścia dla tej roli były sprawy czysto zewnętrzne?

Z. K.: Tak. Ale nie zawsze tak bywa. Czasem wychodzę od spraw psychologicznych, a potem dopiero znajduję sposób bycia na scenie. Ale naprawdę pracuję tylko na próbach. Odnajduję postać w konfrontacji z partnerami i reżyserem. Zdarzają się również nagle oświecenia. Szczególnie w TV, gdzie czas prób jest tak ograniczony, zresztą u nas w Teatrze Narodowym w ogóle pracujemy szalenie intensywnie. W sześć tygodni robimy każdą sztukę, z „Hamletem” włącznie.

K. N.: Chętnie Pani pracuje w TV?

Z. K.: Tak, to wielka przygoda, improwizacja, hazard.

K. N.: A w filmie?

Z. K.: Nie. Miałam niewielkie kontakty z filmem i właściwie nie znam tej pracy. Wierzę na słowo Danielowi Olbrychskiemu, że może być pasjonująca