

"BO TAKIE SĄ MOJE OBYCZAJE"

z ZOFIĄ RYSIÓWNĄ rozmawia BARBARA OSTERLOFF

BARBARA OSTERLOFF *Minęło pół wieku Pani pracy na scenie. To dobra okazja do rozmowy. Była Pani świadkiem ważnych teatralnych wydarzeń i jednocześnie ich współtwórczynią. A u początków znalazł się legendarny PIST. Jak Pani do tej szkoły trafiła z Rozwadowa nad Sanem?*

ZOFIA RYSIÓWNA *Trafiłam z Nowego Sącza, co jest o wiele dalej niż Rozwadów, gdzie się urodziłam. Kiedy miałam cztery miesiące, moja mama powróciła do swojego rodzinnego domu w Nowym Sączu. Tam chodziłam do szkoły, zdałam maturę. I po raz pierwszy widziałam teatr. Występowali Stefan Jaracz i Stanisława Perzanowska. Sztuka wydała mi się nadzwyczaj postępową. Tak, jak nasze zakłady kolejowe w Nowym Sączu, które były bardzo socjalistyczne. Miała tytuł *Zamach*, autora nie pamiętałam. Treść: kobieta robotnika morduje dyrektora przedsiębiorstwa - kapitalistę, ale zostawia na miejscu rękawiczkę swojego męża. Wobec tego podejrzenie pada na niego. Wrażenie - miałam szesnaście lat - było tak silne, że dostałam gorączki. Sztuka kończyła się bodajże tym, że Jaracz mówił do Perzanowskiej "chodźmy spać, będzie się nam pięknie śnić", oboje zdecydowali się na samobójstwo. Niewiarygodna była siła wyrazu tego aktora. To nie jest moje odkrycie - wiadomo, Jaracz działał na widza niesamowicie. Był wielki, jedyny. A Perzanowska świetnie mu partnerowała.*

*Myślę, że widziała Pani przedstawienie kryminalno-politycznego melodramatu *Somina*. Akcja działa się w Niemczech przed przewrotem. Jaracz grał działacza socjalistycznego, jednego ze swoich słynnych "szarych ludzi". W Warszawie, w Teatrze Ateneum w 1936 partnerowała mu gościnnie Eichlerówna. W objeździe zastąpiła ją Perzanowska.*

Do Nowego Sącza przyjechała także Wanda Siemaszkowa, by zagrać Mirię Efras.

*Tytułową bohaterkę popularnej wówczas sztuki *Gordina*, żydowską matkę skrzywdzoną przez złą synową...*

...i zagrała ją - rzecz ciekawa - w towarzystwie naszych aktorów amatorów. A wtedy dumni sądeczanie powiadali: "No, Siemaszkowa jest znakomita, ale nasi aktorzy stawili jej czoła". Pamiętam, że moi ziomkowie rzeczywiście przyzwyciężeni partnerowali tej bardzo pięknej i bardzo wybitnej artystce. To z takiego właśnie miasta o kulturalnych aspiracjach pojechałam do Warszawy, żeby zmierzyć się z wymaganiami PIST-u - pełna optymizmu i chęci dowiedzenia się, czy nadaję się do zawodu aktorskiego, czy nie. Ale złożyłam również papiery na uniwersytet, zapisałam się, byłam przez rok studentką polonistyki. Równocześnie uczyłam się w Instytucie. To było do pogodzenia, bo PIST zabierał nam kilka godzin dziennie po południu.



Zofia Rysiówna (Młoda) w *Kłątwie* Wyspiańskiego w T. im. Słowackiego w Krakowie (1947). Reż. Bronisław Dąbrowski

Uczyła się Pani krótko, wybuchła wojna. Chyba jednak ów rok dobrze wyposażył Panią na aktorskie życie?

No, niekoniecznie sam PIST mnie wyposażył. Wychowałam się w małym mieście, w którym zawodowego teatru nie było. Już sam pobyt w Warszawie zmienił wiele w moim życiu. Obejrzałam dużo znakomitych przedstawień, które zmieniły mój stosunek do teatru. Koleżanki, które pochodziły z Warszawy, mogły wcześniej ode mnie rozeznaczyć się, co potrafią, co im się podoba, czego nie chcą. A ja musiałam wszystko to załatwić przez paręnaście miesięcy. PIST był uczelnią niezwykłą. Obdarzoną profesorami nadzwyczajnej inteligencji. Zachwyt mój budził niezmiernie Aleksander Zelwerowicz, jego dyskrecja, umiejętność "rozpoznawania" nas. Wystarczyło popatrzeć, kiedy obserwował studentów pierwszego roku na zajęciach: co się malowało na jego twarzy, jakie zabawne uwagi wygłaszał. To było coś rozkosznego. Natomiast od Bohdana Korzeniewskiego wiało grozą, miał straszliwe spojrzenie, przesywające ironią, i kroił na części nasze głowy. Był też niesłychanie subtelny Tymon Terlecki, był prostoduszny pan Stanisław Furmanik, wiele fascynujących osób. A nieoceniona pani profesor Janina Mieczysłowska! Starsza dama, która poruszała się krokiem primabaleriny. Odznaczała się kapitalnym dowcipem, miała do nas stosunek nadzwyczajny, pełen sympatii i zarazem ironii. Cudna pani, cudna. No i jeszcze Jadwiga Turowicz. I przedziwna, zawsze okutana w jakieś robrony Stasia Wysocka - z lagą w ręce, z tą tradycją przeniesioną z Zielonego Balonika; smok wawelski o nieprawdopodobnie dużym rozmiarze buta. To byli moi profesorowie.

Czy Zelwerowicz rozpoznał Pani aktorskie dyspozycje i przepowiedział późniejsze losy w teatrze? Miał podobno taką umiejętność.

Taka analiza należała do żelaznych punktów jego zajęć. Zaraz na początku roku szkolnego wyszliśmy na scenę w gimnastycznych kostiumach i zaczęło się wzajemne ocenianie. Kto ma głowę za dużą, kto nogi za krótkie itp. Była też natychmiastowa, publiczna ocena wykonywanych zadań. Zelwer dał nam raz taki temat: "spozrzedzacie coś, co was zainteresowało - zaniepokoiło - przerażyło, po czym wracacie do poprzedniego stanu". Było nas troje, każdy wykonał co trzeba, Zelwer zapytał, no i jak? Padały różne uwagi. Hania Bielicka: "Uważam, że Rysiówna nic nie zrobiła. To było bez wyrazu i bez sensu". Ja - czerwona ze wstydu, tży pod powiekami. Lekcja trwała, na sali zamęt. Ludzie, były trzy roczniki, zażarcie kłóć się. Zelwer upomina raz, drugi. Wreszcie pyta kolegę "Panie Paszkiewicz, co się dzieje?". Ten na to: "Uważam, że koleżanka Rysiówna najlepiej wykonała to ćwiczenie. A koleżanka Bielicka nie ma racji". "Panie Paszkiewicz - powiada Zelwerowicz - ja, dyrektor Teatru Narodowego, kawaler Polonia Restituta, aktor i reżyser, zgadzam się z panem. Czy to panu wystarczy?". Taki był styl Zelwera. Niebywały, nie mogę go zapomnieć.

Istnieje również czarna legenda Zelwerowicza. Pedagoga, który nadmiernie ingerował w życie prywatne, w intymność uczniów. O to przecież oskarżył go Tymon Terlecki na wielkim zjeździe ZASP-u w 1936 roku i o tym także po latach mówił otwarcie niektórzy uczniowie PIST-u, np. Jan Świdorski.

Ja się z tym nie spotkałam. Wiem natomiast, że są aktorzy nadmiernie przewrażliwieni. Świdorski był człowiekiem niezwykle drażliwości. Kiedyś chciał go zaangażować Szyfman i poprosił, by podciągnął nogawkę, odstąpił nogi. Szyfman miał pewnie w tym cel, może myślał o roli, do której trzeba mieć nogi szczupłe i względnie proste. Tymczasem Świdorski się zbiesił, jego rzecz, jakie ma nogi. Nie miał racji. My, aktorki, jesteśmy do takich ocen przyzwyczajone, że np. mamy nogi tylko do krynoliny, a nie do kostiumów kąpielowych czy mini. I z takimi nogami można bardzo piękne role zagrać. Ja nigdy nie liczyłam na efekty w związku z tą częścią mego ciała. Dobrze, że udało mi się przemknąć jakoś we współczesnych kostiumach. Co prawda, mam nogi długie, przyzwyczajone, silne, które nosiły mnie przez wiele lat życia i jestem im za to wdzięczna. Ale pokazywać ich nigdy nie miałam ambicji.

Proszę opowiedzieć o aktorach teatralnej Warszawy przedwojnia. Zerknięcie się z nimi musiało być dla Pani wielkim przeżyciem.

O, tak. Dla mnie wszystko wówczas było naj- Na *Samuelu Zborowskim* wszedł Junosza-Stępowski ucharakteryzowany na króla Stefana Batorego. Publiczność wstała, waliła brawa. No, to był ewenement! Już coś o nim wtedy wiedziałam, widziałam filmy, zbierałam wycinki. Junosza cieszył się niesłychaną renomą. Znałam jego wspaniałe portrety choćby z Szekspira, kiedy grał np. Juliusza Cezara. Mam je przed oczami do dziś.

A Osterwa?

Kiedy zdawałam egzamin wstępny do PIST-u, w gronie egzaminatorów był Zelwer, Wierciński, Schiller, Korzeniewski w kąci przychajony; no,

plejada największych. Padło pytanie - czy widziałam na scenie Osterwę. Ja na to, zgodnie z prawdą - zawsze najpierw mówię, potem myślę - że nie. Miałam wrażenie, że wszyscy odetchnęli z ulgą. Znalazła się taka, co nie tylko nie uwielbiała Osterwy, ale go nie widziała. A mimo to - do teatru chce iść.

Ale musiała Pani oglądać na scenie Zelwerowicza; jaki był?

Genialnie grał w *Lśniącym strumieniu* Morgana, w *Panu Damazym*. Widziałam go i później, ale odróżniam Zelwera sprzed wojny od tego po wojnie. W *Grzechu* Żeromskiego jego kondycja była już bardzo słaba. We mnie budziła rozpacz. Bo ten szalenie inteligentny, szalenie męski i krwisty człowiek nagle stał się nieszczęśliwym, schorowanym staruszką. Nie dlatego, że takiego chciał grać w roli Jaskrowicza, tylko dlatego, że mu nie starczało sił. Wie Pani, nie mogłam śledzić tego przedstawienia, widziałam tylko katastrofę człowieka.

Jednak nawet w ostatnim okresie życia Zelwerowicz zachował wspaniałą mowę. To słycać w archiwalnych radiowych nagraniach.

Boże mój, jak ja kochałam słowa przez niego wypowiedzane. Były tak okrągłe, jak mówię - trójwymiarowe. On dysponował mową organiczną w najwyższym stopniu. Mięsiłość jego aparatu mowy była niezwykła, mówił przepięknie. Nie tylko w roli, na co dzień również. Tak bardzo żałuję, że teraz mikrofon zlikwidował mowę aktorską. Młoda osoba bierze mikrofon do ręki i rzezi - nie musi dać dykcji, głosu. A to jest takie nieciekawe, monotonne. Tak zrównuje aktorów. Ledwie dwóch, trzech można wyróżnić. Zanikła mowa piękna, jedyna, poruszająca. Myślę, że człowiek reaguje na różne wibracje. To jest rzecz bardzo interesująca, którą na pewno można by wytłumaczyć naukowo - w jaki sposób dźwięk do nas dochodzi, jak my reagujemy i co mamy z tego, że słyszymy słowo piękne. To ma znaczenie! Mowa jest przecież częścią interpretacji.

Mówiąc o mowie, charakteryzuje Pani pośrednio własne aktorstwo, ukształtowane na solidnym kanonie rzemiosła.

Kultura słowa, dykcja, technika mowy. Tego wszystkiego skrupulatnie nas uczono. I wszystko to zostało skreślone później jednym pociągnięciem. W radio na przykład, jedynym człowiekiem, który cofał taśmę i mówił: "powtórzmy, bo tam nie ma głosu", był Jan Zelnik. Dlatego nazywaliśmy go "cyzelnik"... A przecież trzeba starać się, by robić wszystko coraz lepiej. Tego też mnie uczono. Tak jak oddania teatrowi. I poważnego do niego stosunku.

Weszła Pani do teatru dopiero w roku 1945. Swoje losy wojenne opisała Pani na łamach "Pamiętnika Teatralnego" we "Wspomnieniu z Ravensbrück".

To były cztery lata. Trudno o nich opowiadać, trudno opisywać. Do Polski szłam na piechotę przez miesiąc. Dotarłam do Krakowa, na Małym Rynku znalazłam ciężarówkę, która miała jechać do Nowego Sącza. Wsiadli-



Zofia Rysiówna (Masza) z Kazimierzem Opalińskim w *Trzech siostrach* Czechowa w T. im. Słowackiego w Krakowie (1949). Reż. Stanisław Dąbrowski

my, trzy dziewczyny i jeden chłopak po Oświęcimiu, też sądeczanin. Kierowca, niech mu Pan Bóg wybaczy, zażądał po 400 złotych od tełbka. A myśmy pieniędzy nie widzieli od kilku lat, nie mieliśmy nic. Wyskoczyliśmy z tej ciężarówki, gotowi iść dalej piechotą. Dopiero po interwencji pani z RGO pojechaliśmy. Były ostatnie dni maja. Znalazłam się w domu, odpoczęłam. A mój szwagier tymczasem spotkał w Krakowie Jerzego Ronarda Bujańskiego i powiedział mu, że przyjechała taka z obozu, co chciałaby do teatru, bo przecie do szkoły znów nie pójdzie. Bujański powiedział, że egzamin do teatru będzie w lipcu. Ale skąd miałam wziąć teksty? Wiersze jeszcze pamiętałam, recytowałam w obozie. Role? Znalazłam tom Słowackiego, nauczyłam się monologów Rozy Wenedy.

Kto Panią egzaminował?

To nie były żarty, w komisji zasiadli: Maria Dulęba, Wanda Siemaszkowa, Józef Karbowski, Teofil Trzciański, Zdzisław Mrożewski, Helena Zahorska. Wyrecytowałam, zapytali o role. Na tajnych kompletach PIST-u z Jaraczem przygotowałam Klarę z *Zemsty*. To powiedziałam. Zapytali, czy mam scenę z partnerem. Partnera nie miałam, ledwie udało mi się dojechać na jakiejś ciężarówce z mąką (połączenia kolejowego jeszcze nie było). Wysłałam więc z sali i poprosiłam jakiegoś pana. Po czym objaśniłam komisji: "tu jest chór harfarzy, tu ognisko, ale może być odwrotnie". Rozbawienie. Powiedziałam monolog Rozy o trupach, właściwie bardzo à propos. Odezwał się Karbowski: "no to cóż pani właściwie zamierza tu w teatrze grać, Klarę czy Rozę, bo jedno się z drugim nie godzi. Jakiś taki repertuar pani wybrała". Ja na to: "proszę pana, nauczyłam się tego, co było w Nowym Sączu, ja nie mam biblioteki". Patrzyli na mnie, uśmiechali się, Zdzisław Mrożewski wyszedł za mną z sali i powiedział coś ciepłego. Także pani Zahorska. Odbyło się, wróciłam do mamy.

I została Pani ostatecznie na kilka lat aktorką Teatru im. Słowackiego w Krakowie, który kontynuował wówczas estetykę i repertuar przedwojnia.

Nie, nie zostałam tak od razu. Najpierw odbyła się rozmowa u samego dyrektora Karola Frycza. Okazało się, że mnie pamięta. Jako uczennica PIST-u statystkowałam w widowisku *Hymn na cześć oręża polskiego*, którego był scenografem i reżyserem. Napisał je Ludwik Hieronim Morstin, odbyło się 6 sierpnia 1939 roku! Na Wawelu, to było wielkie święto legionistów. Kunina grała Bonę, Jabłonowska Barbarę Radziwiłłównę, a Wacław Nowakowski wjeżdżał na białym koniu.

Czyli właściwie to był Pani debiut sceniczny?

Można tak powiedzieć. Ale nie pamiętam, czy cokolwiek mówiłam. W każdym razie Frycz mnie zauważył, zapamiętał i obiecał: "jeśli dostanę dyrekturę, to jest pani zaangażowana". Po jakimś czasie dostałam wiadomość, że mam zatelefonować do teatru. Poszłam na pocztę, okazało się, że muszę przyjechać do Krakowa. Myślałam, że będzie co robić, ale nie sądziłam, że będę cokolwiek grać! A tam na mnie czekali Frycz i Władysław Woźnik, który chciał mieć taką dziewczuchę jak ja na

Balladynę. Był bardzo zadowolony z mojej powierzchowności - opalona, z długimi warkoczami. To mnie zdziwiło.

Chyba niełatwo żyło się Pani w tamtym Krakowie. Bardzo skromne pensje, uzupełniane racjami żywności, daleko od domu, nieznanymi ludźmi.

Tak to było. U mamy żywiliśmy się jako wszyscy, także biedni uciekinierzy z różnych stron, nawet z Warszawy. W Krakowie od śmierci głodowej ratowała mnie ciotka. A ja wstydziłam się zapytać, czy kto aktorom płaci, ile i gdzie. Aż wreszcie kasjer, pan Szczerbowski, przyszedł do mnie: "Pani Rysiówna, czy ja mam pani pensję oddać na Czerwony Krzyż? Dlaczego pani nie przychodzi po pieniądze?". No i okazało się, że mam za trzy miesiące do pobrania. Tylko że to było mało, malutko. Strasznie niskie były wtedy gaże. Tak zaczynałam.



Zofia Rysiówna (Celimena) z Władysławem Woźnikiem w *Mizantropie* Moliera w T. Polskim w Poznaniu (1951). Reż. Władysław Woźnik

Premiera "Balladyny" w reżyserii Woźnika odbyła się 22 grudnia 1945 roku. Wzięła Pani tę rolę po Stanisławie Wysockiej i Zofii Jaroszewskiej. Czy zagrała Pani zbrodniarkę z urodzenia? I w jakim towarzystwie?

Tego dnia powiedziałam sobie: "nie, nie wyjdę z domu. Jezus, Maria, co oni o mnie napiszą, jak ja będę chodzić po mieście". Zupełnie sobie tego nie wyobrażałam. Matkę grała Bronisława Janikowska, Isia z prapremiery *Wesela*. Alinę grała Kazimiera Szyszko-Bohusz, Goplane - Barbara Ludwiżanka, Fon Kostryna - Zdzisław Mrożewski, Kirkora - Tadeusz Burnatowicz, Pustelnika - Wacław Nowakowski. Dla mnie najważniejsze w interpretacji było to, że władza usiewca. Wtedy nie istnieje już ani kłamstwo, ani zło. Trzeba być sprawiedliwym i wielkim. I taką przysięgę Balladyna składa: sobie samej, w oczach Boga być sprawiedliwą. I to wydawało mi się najistotniejsze. Oczywiście cała droga Balladyny, zbrodnie, ambicje - to Słowacki bardzo jasno wyznaczył.

A jak Panią przyjął zespół?

Dużo było niemitych rzeczy, posądzeń, bo ja byłam outsiderką, aktorką spoza jakichkolwiek układów. Takie przyjęcie miałam ze strony koleżanek. Minęły dwa lata i pani Wernicz, starsza aktorka i chyba nie najlepsza, zapytała: "to Pani nie jest kochanką Polewki?". Mało się z wrażenia nie przewróciłam, bo on wyglądał jak Quasimodo. Pani Werniczówna zastępną tym, że przywozła z Warszawy rewelację: "Wiecie, z kim żyje Janka Romanówna, z jakimś muzykiem".

A to był wybitny dyrygent Mieczysław Mierzejewski?

Jej mąż. Ta anegdota nieźle charakteryzuje mentalność niektórych osób z naszego środowiska. Trudne przeżyłam w Krakowie chwile, ale znalazłam też ludzi bardzo życzliwych. Pan Juliusz Osterwa wszedł na *Balladynę*, obejrzał jakiś fragment i zaraz zwrócił się do mnie przez Woźnika, że jeżeli w przyszłym sezonie obejmie dyrekturę tego teatru, to żebym tu została.

Pod kierunkiem Osterwy zagrała Pani Diannę w "Fantazym".

Praca nad rolą szła nam z pewnymi oporami. Pan Juliusz, chcąc zapewne spowodować moją agresywniejszą postawę, zadał mi pewien przyśmieszony monolog, a on mnie wyprzedzał o krok, dwa. Po to, bym musiała go słowami atakować, by zwrócił na mnie uwagę. Dawał mi różne ciekawe zadania, aby uzyskać jakąś większą drapieżność, intensywność mojej interpretacji. Czy był zadowolony? Trudno powiedzieć. Bardzo też zależało mu na tym, aby aktorzy wchodzili na scenę skupieni, a nie - prosto z bufetu. Za kulisami znalazł się stolik z krzeselkami, byśmy mogli odpocząć i skupić się.

Grałam w Krakowie bardzo dużo. Pięć głównych ról tylko w pierwszym sezonie. Oprócz Balladyny, Schmidtową w *Zamachu* Dygata i Brezy, Marię Odrowąż w *Portrecie generała* Wirskiego, Gabby Maple w *Skamieniałym lesie* Sherwooda, zdjętym po pierwszym przedstawieniu, Helenę Kriwcową w *Mieszczanach* Gorkiego. Graliśmy wieczór za wieczorem, nie było przecież wolnych poniedziałków, graliśmy w soboty i w niedziele, i to dwa razy. To są osiągnięcia Solidarności, że mamy wciąż wolne i jeszcze nam płacą. Myśmy tak nie liczyl.

Te przedstawienia robili reżyserzy o dużym doświadczeniu, reprezentujący tradycyjne realistyczne rzemiosło - Józef Karbowski na przykład.

To był przede wszystkim świetny aktor. Realistyczny, bardzo namiętny, bardzo gwałtowny. Świetnie z nim się grało. Pamiętam, w *Mieszczanach* wchodził ze słowami "co człowiek dzisiaj to złodziej. Idziemy do cerkwi, leży deska. Wracamy - deski nie ma". Brawa kolosalne za tę kwestię dostawał. Kraków po prostu rżał z radości. I my na scenie tak samo. Wydaje mi się, że za mało uwagi poświęcamy niektórym aktorom. Eugeniusz Solarski, cóż to był za artysta wyborny, znakomity. No, już nie mówię - Jan Kurnakowicz, bo on został w historii teatru. Wybił sobie to miejsce tym nieprawdopodobnym talentem, mimo że nikt go nie popierał, nie pchał, nie lansował. Miał zresztą dziesiątki rozmaitych "usterek". Bo to i nałóg, i zmęczenie życiem - ale był fascynujący. Widziałam go w wielu rolach i zachwył mój budził zawsze. Nawet tzw. intelektualści, którzy chcieli, by w teatrze tylko cedzić słowa i wypowiadać nadzwyczaj mądre maksy, nawet ci łamali się przed siłą jego talentu - nie do zignorowania, nie do odrzucenia. Kiedy grał Wielkiego Księcia Konstantego w *Kordianie*, można było oszaleć z zachwytu.

Wróćmy jednak jeszcze do Krakowa. W 1947 roku objął Teatr im. Słowackiego Bronisław Dąbrowski. Wzmocnił zespół aktorski, ściągnął wybitnych scenografów.

Zagrałam u niego przepiękne role, choćby Młodą w *Klątwie*. Świetnie mnie obsadzał. A jego przedstawienia miały duży rezonans. Miałam wiele satysfakcji, także wtedy, gdy oglądałam jego przedstawienia, nie biorąc w nich udziału. To był człowiek ogromnej pasji teatralnej, ogromnej pracowitości, naprawdę wiedział, jak się robi teatr. Kto ma zagrać, jak poruszać tłumami statystów. W *Owczym Źródle* de Vegi było to szczególnie skomplikowane. Dąbrowski nieprawdopodobnie wypracował to przedstawienie. Louis Jouvet, który je widział w Krakowie, wyrażał zachwył, że Dąbrowski może dysponować taką liczbą ludzi na scenie i że potrafi ich tak zorganizować. To są bardzo istotne elementy teatru. Są ludzie, którzy z takiej widowiskowości pokpiwają. Niestusznie. To jest inny nieco teatr - szerszego oddechu, większej formy, która np. w operze jest konieczna. Jeżeli śpiewa chór, na scenie znajduje się kilkadziesiąt osób, to trzeba umieć z nimi pracować. Gdzie który głos ma stać, bo oni muszą być razem, muszą się słyszeć nawzajem, muszą na siebie reagować, muszą współbrzmieć. Ale muszą też - wejść i zejść. I jeszcze - wyrazić emocje! To wszystko powinno być razem. I Dąbrowski miał to w małym palcu.

Po premierze "Trzech siostr" Czechowa Edward Csato napisał, że Pani rola - Maszy warta jest studium. A więc uznanie przyszło szybko, po trzech latach pracy.

To prawda. Po *Trzech siostrach* powiedział mi Jarosław Iwaszkiewicz - "Zosiu, państwo Brandysowie chcieliby zostać ci przedstawieni". Osłu-



Zofia Rysiówna (Podstolina) z Hugo Krzyskim w *Fircyku* w *złotach* Zabłockiego w T. Powszechnym w Warszawie (1959). Reż. Jan Ciecierski

piełam - bo to przecież raczej ja mogłam chcieć im być przedstawiona. Przyszli, złożyli gratulacje. I od nich dowiedziałam się, że była propozycja, abym za Maszę dostała nagrodę państwową. Ale zaproponowano w departamencie teatru w Warszawie, że "wszyscy w tym przedstawieniu są świetni". Na skutek tego jestem dumną aktorką, która do dzisiaj nie posiada nagrody państwowej.

Nagrody w ogóle Panią omijały. Bodajże tylko Wielki Splendor Teatru Polskiego Radia był prestiżową. Jak to możliwe?

Później już się nie dziwiłam. Dostałam taką "wypiskę" od mojego komendanta z krakowskiego okręgu AK, Pluty-Czachowski, że jestem łączniczką, kurierem. Byłam systematycznie odznaczana przez Londyn. Do roku 1949 Krzyżem Walecznych z Mieczami, czterokrotnie medalem wojska i Złotym Krzyżem z Mieczami, o czym nawet nie wiedziałam! Ale UB, jak sądzę, wiedziało. Przyczyniłam się walnie do uwolnienia Jana Karskiego, który teraz nas odwiedza i opowiada dla mnie rzeczy niezrozumiałe, jak informował Roosevelta o tym, co się w Polsce podczas okupacji działo. Czy myśmy mieli Rooseveltovi do powiedzenia cokolwiek, o czym by nie wiedział? Nie udawajmy, że politycy zachodni nie orientowali się, jak wyglądała w Polsce okupacja.

Chciałam Panią zapytać jeszcze o Władysława Woźnika, pod kierunkiem którego zagrała Pani ważne role. Miał chyba temperament reżyserki inny niż choćby Karol Frycz czy wymienieni wcześniej reżyserzy.

On był reżyserem-pedagogiem. Wielką wagę przywiązywał do mówienia wiersza. Przestrzegał pewnych zasad niesłychanie skrupulatnie. No, ja mam charakter może nie najlepszy i nie najmiłszy, potrafię być złośliwa. Zdobyłam się na to raz w Poznaniu, gdy Woźnik gościnnie reżyserował *Mizantropa*. Na próbach potwornie tyranizował panią Jabłonowską, grającą Arsenę. Nie mogłam tego znieść. Siedziało się jednak cicho, co było robić. Byłam tak zdenerwowana, że on tej kobiecie nie pierwszej młodości robi brutalne uwagi... I w scenie, którą miałyśmy razem, zaczęłam mówić wedle jego żądań, tyle że karykaturalnie. Skończyłam, patrzę - a on biegnie. Palnie mnie, pomyślałam. On pada na kolana, całuje mnie w rękę i mówi: "właśnie tak". Mało tego, jeszcze wieczorem powtórzył: "tak pani to zagrała dzisiaj; ach, jak pani ten monolog powiedziała". Oczywiście, nigdy potem już w taki sposób wiersza nie mówiłam. Niemniej, było to mówienie bardzo prawidłowe, podkreślające wszystkie cezurki itd. Zrozumiałam, że wedle Woźnika inna możliwość po prostu nie



Zofia Rysiówna (Katarzyna Masłowa) z Adamem Hanuszkiewiczem (Niechludow) w *Zmartwychwstaniu* wg Tolstoja w T. Powszechnym w Warszawie (1961). Reż. Adam Hanuszkiewicz

istniała. On tak wiersz mówił i tego wymagał od aktorów. Wedle pewnej umowy, wyznaczającej styl mówienia wiersza z mocnym podkreśleniem formy. I nasz *Mizantrop* cieszył się nawet dużym powodzeniem, a ja bardzo lubiłam grać Celimenę. Byłam szczęśliwa - bo heroina na smutno miałam w dostatecznej ilości; piorun we mnie bił, tonęłam, trulałam się i Bóg wie jeszcze co. Przyjemnie więc było pośmiać się i pożartować z *Alcesta*. Kostiumy, wnętrza teatru były tak piękne.

No, to był przecież Teatr Polski, z dumnym napisem na frontonie "naród sobie".

Wszystko tu ze sobą harmonizowało, inscenizacja i otoczenie. Po latach wystąpiłam w tym samym teatrze. Myślę, że dzisiaj jego "bombonierkowość" sprawia trudność reżyserom. Podobnie, jak wnętrza np. Teatru im. Słowackiego. Te teatry zaczęły jakby dusić możliwości scenografów i reżyserów, tak to odczuwam. Kiedyś oglądałam wspaniałe przedstawienie Jerzego Jarockiego w warszawskiej Stodole - przestrzeń i wszystko inne było niespodzianką. Takiej niespodzianki brak w owych "pudełkach".

Pani pobyt w Poznaniu przypadł na czas socrealizmu, kiedy teatrem kierował Wilam Horzyca. Jakim go Pani zapamiętała?

Było mu w tym Poznaniu trudno. To był czas szczególnie - mam wrażenie - ostrych układów partyjnych. Ciężko przestraszeni osobnicy, których nazwisk nie warto dzisiaj wspominać, pilnowali nie wiedzieć czego. Nie wiedzieli przecież, dlaczego taki *Hamlet* jest niedobry... Horzyca miał zły czas i dlatego, że wkrótce potem Korzeniewski odebrał mu w Narodowym reżyserię *Lasu Ostrowskiego*. I to jest rzecz, która powinna przejść do historii polskiego teatru, nadaje się do napiętnowania. Teatr jest teatrem, każdy artysta ma prawo położyć sztukę - dlaczego nie? Dlaczego kto inny ma ją poprawiać, co to za metody? Ocena jest rzeczą publiczności i krytyki, a nie dyrektora. Zwłaszcza, gdy idzie o kogoś, kto ma za sobą wiele lat pracy twórczej i osiągnięć. Ale Horzyca był niewąt-

pliwie dziwnym przypadkiem. Reżyserem, który nie reagował na obraz - tylko na myśl. Jego zachwycały treści zawarte, powiedzmy, w Szekspirze. Treści. Nieważne było to, że aktorka wchodzi w jakimś koszmarnym kostiumie, nieważne - młoda czy stara. Lepiej grała, gorzej - też nieważne. Nie to interesowało Horzycę. Tylko to, co u autora jest mądre i piękne.

Zagrała Pani pierwszą swoją rolę Szekspirowską, Ofelię w "Hamlecie", właśnie w reżyserii oraz inscenizacji Horzycy.

Pamiętam kostiumy z tego *Hamleta*, dość średnie. Maszerowało wojsko w barchanach i kiepskich butach. I był to obraz na poły śmieszny. Ale zaraz potem padały słowa, że idą dla tego skrawka ziemi, której nie wystarczy nawet na ich groby... I wie Pani, to ogromnie rezonowało. Była w tym przedstawieniu jakaś wyższość Horzycy nad środkami teatru, nad jego materia.

A on potrafił stanąć za kulisami - płynęły mu łzy po policzkach. Kochał ten tekst i był w siódmym niebie, że jest teraz mówiony, że publiczność słucha. Dopiero po pewnym czasie zrozumiałam przedziwną duszę mojego dyrektora: mężczyzny, który miał swoje tajemnice - jako mężczyzna, reżyser, inscenizator, a kiedyś także legionista walczący o Polskę. To wszystko tworzyło tak oryginalną całość i taką rzewną. Zdziwił mnie Horzyca znajomością literatury. Micińskiego znał chyba lepiej niż sam Miciński. Nie mógł jednak zrealizować wtedy swoich repertuarowych marzeń.

Kiedyś Jerzy Pomianowski zaproponował Horzycy, by grać nie *Ożenek*, lecz *Graczy* Gogola. Horzyca zaoponował - "nie, bo w *Graczach* nie ma metafizycznego smutku". Pomianowski pyta: "a gdzie w *Ożenku* jest smutek metafizyczny?". Horzyca: "no, proszę pana, jeżeli ktoś wyskakuje przez okno"... Horzyca był człowiekiem bardzo delikatnym, subtelnym i wspaniale wychowanym: nie znał podniesionego głosu, nawet timbre'u nieuprzejmego. Te brwi kozackie, dziwny wyraz oczu...

Ale i coś z powierzchowności urzędnika...

Było coś takiego, było. Ale przede wszystkim - smutek metafizyczny. Pozory mylą. Dzięki Horzycy poznałam Jana Kosińskiego, który właśnie w Poznaniu rozpoczął już wielką karierę, robił w Polskim dużo prac. Oni sobie nawzajem szalenie odpowiadali. Kosiński, znakomicie wykształcony, był prawdziwym humanistą. Kiedy rozmawiali "istotnie", warto było słuchać. Ale osobą uwielbianą przez Horzycę była Irena Eichlerówna.

No, to było uwielbienie wzajemne. O Horzyce Eichlerówna mówiła i pisała wyłącznie w tonie aprobaty.

Pani Lena potrzebowała człowieka, który by nie widział i nie słyszał nic i mówił: "wszystko jest dobrze, proszę grać". Te fanaberie nie szkodziły jednak jej wielkości. Kiedy w *Profesji pani Warren* powiedziała do córki: "Niech ci Bóg przebaczy", dosłownie dostałam bicia serca. Nie - że to zrobiło na mnie wrażenie. Po prostu, waliło mi serce. Eichlerówna miała takie momenty i sposoby, że porażała. Płaciła za to, prawda. Była naturą niezwykłą, niecodzienną, indywidualnością. Tak jej trudno było znaleźć partnerów. Pytana, dlaczego gra z zamkniętymi oczami, mówiła: "bo ja nie mogę na nich patrzeć". Kiedy Horzyca obsadził pewnego aktora jako Hipolita w *Fedrze*, Eichlerówna spojrzała - "nie mogę grać, widzę grzyba". Swoją drogą, była kobietą pewnych rozmiarów, dużą, masywną. Nie można było zestawiać jej na scenie z małym, chudym chłopcem. I Eichlerówna reagowała na to bezbłędnie. Wiedziała, że efekt może być humorystyczny. Igor Śmiałowski mógł być jej partnerem, Jurek Pietraszkiewicz. To musiał być ktoś, obok kogo stałaby bezpiecznie. A w ogóle była urocza, oryginalna. Wieczór poświęcony pani Lenie był teatralnym świętem. Zawsze mnie zaskakiwała czymś niezwykłym.

Czy dzisiaj zdarzają się Pani podobne zaskoczenia?

Mało chodzę do teatru. Ciężko mi się do niego przyzwyczaić, skoro widziałam przedstawienia dekorowane przez Teresę Roszkowską, *Romeo i Julię*, *Horsztyńskiego*. Odślaniała się kurtyna i traciłam dech z wra-

zenia. A teraz mam przed sobą dekoracyjkę, którą moi koledzy wsadzą w worek i zawiozą na prowincję czy do jakiegoś Jackowa w Chicago. Nie mogę do tego przywyknąć, i nie widzę powodu. Jednak teatr nie powinien spadać tak nisko, a przynajmniej nie każdy teatr. Śmieszy mnie na przykład to, że poddajemy się nie swojej kulturze. Rozbieranie się do naga w wielkiej klasycie, powiedzmy w Słowackim, to przecież absurd. Nie musimy! I powinniśmy się bronić. Wiem, w Ameryce jest różnorodność kultur i aspiracji, ale my nie musimy robić tego samego, co oni, i na dodatek - źle. Murzyn, wykrzykujący swój protest song ma taki aparat emisyjny, struny głosowe, że wielość dźwięków, ich drgania, mięsistość, miękkość są zupełnie inne niż u polskiego wykonawcy. A na to nikt nie zwraca uwagi, nawet kompozytorzy. I słuchamy hałasu, nie śpiewu - bo my nie mamy "murzyńskich" głosów, taka jest przyroda. Natomiast ładniej i korzystniej wypadamy w jakiejś melodyjnej, harmonijnej sferze.

Myślę, że brak nam aktorek, zwłaszcza młodych, do repertuaru, który był kiedyś Pani specjalnością. Do poetyckiego dramatu klasycznego o wielkiej skali emocji i napiętości, do ról kobiet tragicznych - Słowackiego, Wyspiańskiego, Racine'a.

Może to znamię czasu, nie wiem. No, Lena Eichlerówna mogła grać wszystko, i te wielkie napiętości również. One jednak muszą mieć - że tak powiem - oprawę wokalną i wizualną wiarygodną. Bo inaczej aktor staje się śmieszny. Cieniutka jest granica pomiędzy dramatycznością a śmiesznością, zachować ją nie jest łatwo. Kiedy graliśmy Szekspira w Poznaniu, jeden z kolegów co wyszedł, to budził wesołość na widowni. Założył się, że ze mną, Ofelią, będzie tak samo. Ale przegrał. Role w takim repertuarze są niezmiernie trudne. Musi się spotkać w nich warsztat z jakąś biologią, chemią organizmu. Inaczej nie ma nic.

Kiedy zagrała Pani Berenikę w tragedii Racine'a, w warszawskim Teatrze Powszechnym (1962), pisano, że posługuje się Pani pełną miarą wiersza, który "mieni się całą gamą Rasynowskiej musicalité". A jednocześnie, że pokazała Pani równie bogatą skalę doznań "od niepokoju, rozpacz, do samoopanowania zgodnego z sublimacją uczuć".

Berenika jest bardzo piękna, ale psychologicznie jednostkowa. To trochę inaczej napisany melodramat. Ja w ogóle Racine'a lubię. Zagrałam Fedrę i przysposobiłam ją w teatrze na prowincji, wynik był średni - nie przechwalałam się - ale było miło. Grałam też Agrypinę w *Brytaniku*. Niemniej to, co wynikało z Racine'a, nigdy nie obudziło we mnie tego olimpijskiego ognia, który obudził *Księżdz Marek*. Bo to jest sztuka niezwykła, w której Słowacki osiągnął apogeum. A Judyta to dla mnie w ogóle najbogatsza rola w całej literaturze, jaką znam i o jakiej słyszałam.

To przedstawienie w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, zrealizowane w 1963 w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy, uważane jest do dzisiaj za jedną z najświetniejszych inscenizacji mistycznych dramatów Słowackiego.

Nam się wówczas wydawało, że to, co dzieje się w tej sztuce pomiędzy żywiołami: słowiańskim, katolickim, ruskim i żydowskim, jest wiarygodne. Ten tekst był dla nas najciekawszy jakby poza słowami. Na scenie rozgrywało się to, co miało się rozgrywać, ale w tle było coś więcej. Karolina Beylin zdziwiła się, że grałam krótko ostrzyżona (zresztą w peruczkę), a w dramacie Judyta miała przecież piękne włosy. A nam chodziło o to, by zrobić aluzję do golenia głów w czasie wojny, do tyfusu i do tej rozpacz. To miał być silny sygnał. Nie chciałam grać Judyty z osiemnastowiecznego Baru. Mnie szło o znak współczesnych odniesień tego dramatu. Chodziło nam o wielką aluzję do losów naszego kraju, jego skomplikowań etnicznych, nienawiści straszliwej, dzielącej ludzi, chęci zemsty. Ale opuściliśmy w moim monologu słowa, które może trzeba było mówić. Te straszne słowa o "rycerzu krwią czerwonym". Co tu dużo opowiadać. To, co życie niesie, a jest u Słowackiego zapisane, ma rezonans do dzisiaj. Aż trudno z tym żyć. Miałam wielkie szczęście, że mogłam w takim materiale literackim się odnaleźć. Pozwolili nam grać *Księżdz Marka* tylko 25 razy.

Tak więc "wyciszono" przedstawienie, zdjęcie go z afisza mogło być skandalem.

Chcieli zdejmować. Tylko Hanuszkiewicz poszedł do Kliszki i uratował.

To dlaczego opuściła Pani Dramatyczny po takim sukcesie?

Przez Świderskiego. Reżyserował *Po upadku* Millera i dał dziewczynie po szkole rolę zgorzkniałej żony bohatera, która była dla mnie. A nie miał do tej roli nikogo, bo Hanin obsadził już w roli matki. Więc wyszłam. Zagrałam przynajmniej Panią Bovary wg Flauberta i Królową w *Ondynie* Giraudoux w Teatrze Klasycznym. Przedstawienie, co prawda, okazało się okropne. Natomiast Joasia Jedlewska pograła sobie w tytułowej roli. To była tak utalentowana aktorka, ze wspaniałymi warunkami: ruda, z jasną karnacją, zielonymi oczami. Kiedy grała Telimenę w telewizyjnym *Panu Tadeuszu* Hanuszkiewicza, nie można było pomyśleć o lepszej.

W jaki sposób Pani opracowuje rolę?

Nie mam tajemnicy. Funkcjonuję wówczas jak człowiek, który rozwiązuje własne problemy. Zaczynam uczyć się roli i tekst staje się moją własnością. Życie postaci scenicznej zaczyna być moim życiem w pewnym sensie. Nieraz zdarza się tak, że życie koresponduje z wypadkami, które są zapisane w utworze dramatycznym. Wtedy ma się oczywiście - na ten temat - większą wrażliwość własną. Nie - wyobrazoną, lecz przeżyta. To wszystko dzieje się bardzo prosto. Najgorsze są próby. Bo w myśli wszystko układa się w sposób dosyć harmonijny. Natomiast kiedy wejdzie się na scenę i słyszy własny głos... To, co się myślało, staje się obce. To, co przed chwilą wydawało się własne, odczute - staje się obce, surowe. Wraca do człowieka jak fale głosowe - dziwaczne, nie te. Znalezienie kontaktu między tym zniekształconym dźwiękiem a myślą to dodatkowa praca. Dlatego próby, kiedy już człowiek jest na wpół gotowy do grania, są tak trudne, odpychające. Pamiętam, że w Krakowie szłam na nie jak skazana. Że będę musiała za chwilę głośno wykonać to, co wiem, a co jest inne, niż mogę powiedzieć. Jak znaleźć sposób na dokładne odwzorowanie tego, co jest w mózgu i w sercu? Żeby moje istnienie na scenie, sposób stania, ułożenie głowy było spójne z tym, co



Zofia Rysiówna (Berenika) z Adamem Hanuszkiewiczem (Tytus) w *Berenice* Racine'a w T. Powszechnym w Warszawie (1962). Reż. Adam Hanuszkiewicz



Zofia Rysiówna (Judyta) z Józefem Duriaszem (Ks. Marek) w *Księdzu Marku* Słowackiego w T. Dramatycznym w Warszawie (1963). Reż. Adam Hanuszkiewicz

ja chciałam, żeby widz usłyszał. Bo nie o to chodzi, bym obudziła zachwyty. Chodzi o to, by widz zrozumiał, co do niego mówię. A życie nas uczy, że mówimy do siebie nie rozumiejąc siebie nawzajem.

Wie Pani, koledzy w teatrze czasem się mnie bali. Przychodziłam przygotowana, taka "piła". Mówiłam reżyserowi: nie zgadzam się, ale może spotkamy się w robocie po drodze, bo moim zdaniem to, co pan wie, jest nieużyteczne. To, co pan ma wymyślane, tego widz nie wie. Pan musi tylko patrzeć na scenę i miarkować, co widz słyszy i widzi. Prawdą dla niego jest to, co dzieje się na scenie; widz musi wszystko czytać ze sceny.

Były okresy, kiedy reżyserzy nie wykorzystywali Pani talentu i umiejętności. Chyba nie dlatego, że mówiła Pani, co myśli.

Prawda. Tak było po moim drugim powrocie do Dramatycznego, po 1979 roku. Dyrektorzy teatru nie dawali mi ról, obrażano się na mnie za przychylną wzmiankę w recenzji. Grałam więc gościnnie, w telewizji. Nie narzekam jednak. W latach osiemdziesiątych byłam np. kuchcią w *Lekarzu bezdomnym* Słonimskiego. Robiłam, co mogłam, by to co w tekście dowcipnie takim pozostało. Przedstawienie okazało się słabiotkie, ale lubiłam je, może i z sentymentu do Słonimskiego.

Rzadko jednak grała Pani w komediach.

Trochę takich ról było. Jeszcze w Powszechnym - Podstolina w *Fircyku w złotych Zabłockiego*. Krzyś Pankiewicz zrobił mi imponujący kostium, krynolinę i pióra na głowie. Ten kostium dał mi "luz", rozpęd do rozwijania komicznych elementów roli. Grałam potem w STS-ie Czerstwą Kobiętę w *Akcie przerywanym* Różewicza, grałam Królową w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Gombrowicza, Błazną w *Wieczorze Trzech Króli*, takim "damskim" Szekspirze. Lubiłam wszystkie te role.

W Pani repertuarze, obok rygorystycznego w formie dramatu klasycznej i komedii znalazł się - także Czechow. Podobała mi się bardzo stara Wojnicka w "Wujaszku Wani", którą zagrała Pani w reżyserii Aleksandra Bardinięgo w Teatrze Telewizji (1980).

Zagrałam też Helenę w tej sztuce, grałam z rozkoszą w jednoaktówkach. W Czechowie jest tyle swobody i wolności dla aktora. Można kwestię powiedzieć trochę wcześniej lub później, można zmieniać rytm. A przy wierszu jest ogromna dyscyplina, powiedziała bym żartobliwie "wojskowa". Jak zabraknie jednej sylaby, jak się ją połknie, to trzeba koniecznie gdzieś dodać, żeby ilość się zgodziła. Nieraz mózg nie wie, co dalej, a język kontynuuje. Nie wiem, co mam mówić, a mówię, bo pcha mnie konieczność.

Grywała Pani także mniej niż epizody. Mówię o tym z przykrością, bo dla mnie jest Pani artystką do pierwszych ról na pierwszej scenie narodowej. Pamiętam próby "Ślubu" Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego w warszawskim Dramatycznym w 1973. Patrzałam szeroko otwartymi oczami, jak legendarna Judyta, o której uczono mnie na studiach w warszawskiej PWST - skromnie uczestniczy w zbiorowych ansamblach "dworskich".

Tak było. Bo takie są moje obyczaje. Pracuję się dla teatru, nie tylko dla siebie. To jest bardzo ważne. I teatry, w których występowałam, bardzo ceniałam, lubiłam. Czasem czułam się kiepsko. Czasem pułap był niżej niż bym chciała. Nieraz czytałam recenzje i myślałam: "Boże, jestem skompromitowana na wieki". Potem czytałam raz jeszcze, po jakimś czasie - to przecież dobra recenzja! Tuż po premierze, z emocji i lęku, nawet źle rozumie się zdania. Ciekawa jest psychologia aktora, odtwórcy roli. Jakąś nową osobą się tworzy, ona czegoś chce - to bardzo skomplikowany i tajemniczy proces. Myślę, że psychika bardzo zmienia się przez wiele lat uprawiania tego zawodu. Ale mnie Pan Bóg ustrzegł przed nadmiernymi wyobrażeniami o sobie. Jakoś utrzymałam się w normie, i - jak Pani słusznie zauważyła - mnie nie przeszkadzało grać rolę małą. Mnie nie przeszkadzało statystować. I nie dlatego, że teraz się za statystowanie płaci. Po prostu, jak coś jest potrzebne, ma ręce i nogi - to warto. I jest jeszcze jedna sprawa - godność własna.

Warszawa 17 kwietnia 1996 roku



Zofia Rysiówna (Królowa Małgorzata) z Bogdanem Baerem (Król Ignacy) w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Gombrowicza w T. Dramatycznym (1975). Reż. Ludwik René