

AKTOR — marzenia, myśli, rozterki

RYSZARDA HANIN



Znamy Panią przede wszystkim z dwóch teatrów warszawskich: Dramatycznego i Polskiego. Ostatnio najczęściej można Panią zobaczyć w Teatrze Telewizji i usłyszeć w radio. Bardzo rzadko — niestety — w filmie.

Historia naszego teatru utrwaliła Pani pierwsze kontakty ze sceną: występy w teatrze żołnierskim zorganizowanym w Sielcach w 1943 r. i łódzki okres w Teatrze Wojska Polskiego, kiedy to rozpoczęła Pani normalną pracę w teatrze jako aktorka zawodowa. Od tego czasu grała Pani wiele bardzo różnych ról. Na ogół w repertuarze liryczno-dramatycznym, ale nierazdło były to również role charakterystyczne i komediowe: Panna Młoda w »Weselu«, Kobieta-Komisarz

w »Tragedii optymistycznej«, Ariel w »Burzy«, Zona w »Krwawych godach«, Nastka w »Na dnie«, Janina w »Grzechu«, Dama Kameliowa, Sonia w »Wujaszku Waniu«, Angustias w »Domu Bernardy Alba«, Masza w »Czajce«, Matka w »Pamiętniku Anny Frank«, Nike spod Cheronei w »Nocy listopadowej«, Amelia w »Tak jest, jak się państwu zdaje«, Winnie w »Radosnych dniach« (w objęździe), Matylda w »Fizykach«, Maria Lwowna w »Letnikach«, Matka Quentina w »Po upadku«, a w ostatnich sześciu latach — tylko dwie role: Larysy w »Irkuckiej historii« (gościnnie w Teatrze Współczesnym) i Miss Farnival w »Czarnej komedii«. Dlaczego?

Nie wiem. Trudno mi na to odpowiedzieć. Tak się, niestety, często zdarza w życiu aktorów.

A oto niektóre z Pani ról w telewizji: Matka Brechta, Tekla w »Domu kobiet«, Pani Froła w »Tak jest, jak się państwu zdaje«, Babcia w »Oni wiedzą, co to jest miłość«, Hubaya, Matka w »Niespodziance«, Helena w »Życiu Sabiny«, Michasiowa w »Pannie Maliczewskiej«, Matka w »Mieszczanach«, Julia Gibs w »Naszym mieście«, Tadrachowa w »Moralności pani Dulskiej... Jaki jest Panów stosunek do tych ról, zarówno w teatrze, jak w telewizji?

No cóż, wśród ról, które Pani wymieniła, są takie, w których zostałam po prostu obsadzona, a więc starałam się dać sobie z nimi jakos radę. Były również inne — przyjmowane z entuzjazmem, przylegające do mnie (jak mi się zdawało) bez reszty, w które wchodziłam prawie bez żadnych wątpliwości, »jak w masło«, i rzeczywiście akceptowane przez reżysera, publiczność, krytykę. Tak było na przykład jeszcze w Łodzi z rolą Berty, ślepej dziewczyny w Świerszczu z kominem. Natomiast już następną rolę Do-

Ryny (którą dostałam od Zelwerowicza trochę chyba ze względów pedagogicznych, wbrew moim dyspozycjom) położyłam zupełnie. Było to tym dotkliwsze, że Justyna Kreczmarowa, grająca równolegle ze mną tę rolę, zagrała ją znakomicie — często oglądałam ją z zawiścią i podziwem, czując że jest to dla mnie próg nie do przestąpienia. Pamiętam także, że przy przygotowaniach do *Burzy* Szekspirowskiej obsadził mnie dyrektor w roli Mirandy (co było dla mnie wtedy oczywiste i naturalne), ale w ostatniej chwili zmienił decyzję i grałam Ariela. Było to bardzo trudne zadanie przy tak nikłym doświadczeniu aktorskim. Na szczęście pomagała mi trochę moja sprawność fizyczna (miałam za sobą pewien okres pracy w szkole baletowej), no i przede wszystkim tak wspinały reżyser, jak Leon Schiller, jego ówczesny asystent, Jerzy Merunowicz, oraz serdeczność i pobłażliwość mego wielkiego partnera, Karola Adwentowicza. Dzięki nim obyło się bez kataklizmu i zostałam nawet nagrodzona (pierwszy raz w życiu) na Festiwalu Szekspirowskim.

Lubiłam bardzo rolę Zony w *Krwawych godach*, Nastkę w *Na dzień*, Sonię i Maszę Czechowa, Angustias Lorki. Ostatnimi laty marzyłam, by zagrać Matkę w *Niespodziance* Rostworowskiego. Nieśmiało to proponowałam, kiedy dyrektorzy pytali o moje tęsknoty, ale nie budziło to w nikim entuzjazmu. A kiedy już przestałam marzyć, niespodziewanie reż. Kanicki zwrócił się do mnie z tą propozycją. Jestem mu za to wdzięczna, bo zdaje mi się, że w tej postaci udało mi się przekazać jakąś cząstkę mojej wiedzy o świecie i życiu.

Wydaje mi się, że nieodzowne jest ciągle podejmowanie ryzyka, zarówno ze strony aktora, jak i reżysera w stosunku do aktora. Aktor nie może być zbyt pokorny, nie ma prawa określić granicy swoich możliwości, musi ciągle walczyć o przeskokowanie pułapu, gdyż inaczej sam siebie skazuje na klęskę.

Kiedy zaproponowano mi rolę w *Czarnej komedii*, byłam przekonana, że zupełnie się do niej nie nadaję. Rola farsowa, oparta wyłącznie na gagach, nie miałam zaufania do swojej (nigdy specjalnie nie wypróbowanej) vis comica i po prostu wstydziłam się siebie — a chyba trudno o okropniejsze uczucie. I właściwie katagoryczny rozkaz dyrektora spowodował, że nie zrezygnowałam z tej roli. W ten prawie administracyjny sposób zostałam zmuszona do poszukania jeszcze jakiegoś nowego koloru aktorskiego, którego istnienia w sobie nie przewidywałam.

Są też role, o których po pierwszym czytaniu już wszystko się wie, ma się ich widzenie w sobie — od najdrobniejszego gestu, poprzez kostium, do najcieńszych psychologicznych niuansów. Widzenie czasem tym cenniejsze, że wbrew dotychczasowym tradycjom, i jeśli pokrywa się ono z widzeniem reżysera — próby stają się wówczas najpiękniejszym okresem w naszej pracy.

Jak pracuje Pani z reżyserem?

Czy ja wiem. To różnie bywa, w zależności od reżysera. Na ogół po pierwszym etapie wspólnej, jak najwnikliwszej analizy materiału (jest to etap, w którym my — aktorzy — wysysamy żarłocznie jak pająki całą wiedzę reżysera o sztuce) zaczynamy szukać, improwizować. W zasadzie staram się długo nie ujawniać, oczekując inwencji i może ciekawszej propozycji ze strony reżysera. Wiem doskonale, że on robi to samo, nie chce mi niczego narzucać, póki nie zobaczy, co przyniosłam sama. „Oszukujemy się” tak do momentu, kiedy następuje pełne zrozumienie, zaufanie i... pokochanie. To trochę — jak gra miłostna. Najwspanialsza oczywiście jest współpraca swego reżysera ze swoim aktorem, w której obie strony mają pełne zaufanie i szacunek, i wiarę w siebie wzajemnie, ale czasem dobrze jest popracować, tak masochistycznie, z reżyserem, o którym się wie, że nie jest się jego hobby. Reżyser-wróg dopinguje czasami aktora do większego, nie-

tedy rozpacziwego, wysiłku, każe walczyć z własną osobowością i nawykami (które czasem przemieniają się w manierę lub poprzestawanie na środkach wyrazu już kiedyś sprawdzonych).

Utkwiła mi w pamięci Pani rola Larysa w »Irkuckiej historii« Arbuzowa. Jak ona powstawała?

Kiedy przeczytałam sztukę, Larysa — ta pozytywna bohaterka, śmiertelnie poważnie potraktowana przez autora — po prostu rozśmieszyła mnie swoją naiwną zasadniczością. Wiedziałam, że gdybym ją zagrała tak, jak proponuje autor (napisał ją w innym okresie), wyszłaby karykaturalnie. A w gruncie rzeczy to sympatyczna dziewczyna. Postanowiłam ją zbudować na nucie autoironii, na sarkazmie w stosunku do samej siebie, na robieniu geby, jak mówi Gombrowicz, aby tylko nie ujawniać smutku, a nawet tragizmu tej samotnej, o nieudanym życiu kobiety. W kostiumie abnegatka; skoro już nie ma urody ani młodości swojej przyjaciółki Wali — to już do końca nie będzie się starała, bo i tak nic nie pomoże. Zobaczyłam ją w tym samym klimacie co Walę: ma te same inklinacje, temperament, sposób myślenia — tyle, że mądrzejsza przez doświadczenia życiowe i zdeterminowana przez brak urody i brak szans. I kiedy znalazł się drugi człowiek, również znękany samotnością, zagarnia go chciwie, łapczywie, żeby mu dać wszystko, co ma najlepszego w sobie, zdając sobie świetnie sprawę, że nie będzie to już żadna romantyczna miłość, tylko radość, że jest się jeszcze komuś potrzebnym, że będzie się można jeszcze kimś opiekować, do kogoś odezwać.

Po pierwszej rozmowie z reżyserem zrozumiałam, że i Axer tak tę postać widzi. Ale w scenie z Walą nad rzeką, kiedy Larysa wraca do tragicznych wojennych wspomnień — mimo że pilam przy tym piwo, opa-

(dalszy ciąg na str. 14)

lałam nogi i zaciągałam się papierosem, żeby te zwierzenia odsentymentalnić — liryzm tekstu trochę mnie uwiódł. Widziałam, że Axerowi to się nie podobało, czułam, że ma rację, ale już nie wiedziałam, co mam robić. I na którejś z prób, kiedy zostawiam na plaży kochanków samych, żeby im nie przeskadzać, z desperacji nad swoją „niemożnością” (aktorską) włożyłam na głowę, przy-padkowo znalezione za kulisami, stary biały wianek z rumianków i wróciłam w nim i z rozpuszczonymi warkoczami na scenę (ni to rusalka, ni to Ofelia), wyglupiając się przed młodą parą, żeby pokryć zazdrość o ich młodość, o ich miłość. Axer się zaśmiał, zaakceptował to, i w tym, zdawałoby się nic nie znaczącym geście poszukaliśmy klucza do całości.

A inne doświadczenia z okresu prób?

Próbowałam Maszę w *Czajce*. Jest to postać drugoplanowa, ale interesująca. Intrygowała mnie i irytowała jednocześnie. Pozornie liryczna, ale wечно nadąsana, nieszczęśliwa, nierozumiana, rzekomo przerastająca swoje otoczenie. Obnosząca się ze swoimi dramatycznymi przeżyciami. Nie do-wierzałam jej. Postanowiłam ją zdemaskować. Moja Masza to była prowincjonalna snobka, trochę kabotynka, zafascynowana bardzo modnym wtedy Dostojewskim i pozująca na jego bohaterkę, na jakby ówczesną egzystencjalistkę. W efekcie zagrałam ją ostro (potem ktoś mi zarzucił, że to Gorki, a nie Czechow), satyrycznie, ale byłam przekonana, że mam rację, czułam po oddźwięku u publiczności, że funkcja tej postaci tak

potraktowanej przeze mnie tłumaczy się jasno w sztuce. Po dziesięciu przedstawieniach rozjechaliśmy się na wakacje. Dopiero po powrocie nastąpiła oficjalna premiera. Ale ja nie mogłam odnaleźć dawnego tonu, wejść w te same koleiny. Czułam, że fałszuję. Długo się męczyłam, dopóki nie odnalazłam się w tej swojej *Maszy*.

Innym razem (o wiele dawniej zresztą) próbowałam Marytę w sztuce Bałtuszisa *Pięć koguty*. Marytę to wiejska kobieta, nękana przez swego męża-pijaczynę. W jakiejś scenie ostatecznej jej rozpaczy zaczęłam gwałtownie szlochać. Reżyser, prof. Korzeniewski, gniewał się za mieszczańskość tej sceny. Zupełnie nie mogłam tego zrozumieć: dlaczego autentyczny płacz ma być mieszczań-ski a nie chłopski? I wtedy Korzeniewski opowiedział mi historię z czasów wojny — o małym wiejskim chłopcu, który po utracie nogi (rozzarpał mu ją granat) wpadł w jakiś modlitewny zaśpiew, w rozpaczliwą kościelną intonację. Zrozumiałam. I była to chyba najciekawsza scena w mojej roli.

Czy kostium pomaga w budowaniu roli?

Naturalnie. Kiedy grałam w *Lecie siedem-nastej lalki* podstarzałą barmankę, w przeszłości kobietę lekkiego prowadzenia, a obecnie zachowującą wszelkie pozory przyzwolności, kostiumy Ewy Starowieyskiej bardzo mi pomogły: były w nich akcenty tego, czym była niegdyś, i tego, czym chciała się wydać. Natomiast w *Czarnej komedii* nie byłam z początku przekonana do projektu Xymeny Zaniewskiej — zwykłej, skromnej sukienki — uważałam go za zbyt neutralny, nie pomagający postaci. Obie nie chciałyśmy proponowanego przez autora neglizżu (to chwyt

ograny w angielskich filmach — starsze panie w nocnych koszulach, w lokówkach na głowie). Wymyśliłam dla panny Furnival mundur Armii Zbawienia (w której, jako de-wotka, mogła przecież służyć). Ale mój pomysł się nie sprawdził — kostium był zbyt ciężki, niezabawny, a naszej publiczności przypominałby raczej mundur milicjantki. Wróciłam więc pokornie do projektu p. Xymeny, który był jednak najtrafniejszy.

Wśród granych przez Panią postaci są zarówno brzydkie, niekochane dziewczyny, jak i stare kobiety, kobiety z marginesu społecznego i często kobiety z ludu. Jakie role od-powiadają Pani najbardziej?

Wydaje mi się, że czuję wieś, choć nie mam z nią nic wspólnego, bo pochodzę z miasta. Gram role ludzi starych — to przecież nieprzebrana skarbnica dla aktora. W ogóle lubię role typu kameralnego, postaci o najbardziej pokreślonym rysunku psychologicznym. W szczególnie prostolinijnym szukan odstępstw od normy (tkwiących przeciw niemal w każdym człowieku). Poza tym wiem, że nie nadaję się do klasyki. I nie lubię grać Moliera, choć bardzo lubię go oglądać na scenie. Tyle — jako aktorka. Jako widz — lubię wszystko, co jest dobrym teatrem.

Jakie problemy widzi Pani w naszym teatrze?

Najistotniejszym problemem jest, moim zdaniem, repertuar. Powinien być wreszcie prawdziwie współczesny, tzn. zajmujący się sprawami otaczającego nas świata. Przyznam się, że już trochę mnie męczy to wieczne „mruganie” do mnie, jako do widza, ten stały kamuflaż współczesnych problemów, to

przenykanie istotnych treści. Potrzebne są sztuki mówiące o nas wprost — nie wierzę, że takich sztuk nie ma. Tylko się ich nie wystawia, z różnych powodów. Aktora nobilituje uczestniczenie we współczesności, a widz również szuka w teatrze odpowiedzi na swoje troski i niepokoje.

Co jeszcze chciałaby Pani przekazać czytelnikom, a więc tym wszystkim, którym teatr jest bliski i potrzebny?

Chciałabym podkreślić, że dla aktora bardzo ważne jest właśnie to, by czuł się potrzebny. Szukamy, jak każdy, sensu swojego wysiłku, który sprawdza się tylko na scenie. Wprawdzie los aktorów jest lepszy w porównaniu z losem tancerzy (prawdziwą efermerydą), ale znamy wiele zaprzepaszczonych możliwości. Ja sama, w okresach kiedy nie grałam we własnym teatrze, zajmowałam się organizowaniem wieczorów poetyckich, reżyserią, grałam w innych miastach. W ten sposób walczyłam o utrzymanie higieny psychicznej, starałam się bronić własnej godności — aktorskiej. A ileż widzę wokół siebie utalentowanych kolegów (a zwłaszcza koleżanek) w o wiele gorszej ode mnie sytuacji. Martwi ten brak troski o człowieka w naszym zawodzie. Tu również — jak w dobrej gospodarce — nie powinno się marnować ludzkich chęci i zdolności.

Gdzieś przeczytałam, że śmierć nie musi być tragicznie smutna, gdy życie było udane, pracowite. Gdy się „spełniło”. Otóż tego życzę wszystkim swym kolegom u progu Nowego Roku — by mieli poczucie, że życie ich się „spełnia”.

Rozmawiała MAŁGORZATA KAKIET