

„TERAZ WYDOBYWAM MYŚL”

Rozmowa z Zofią Małynicz

BARBARA OSTERLOFF Najprościej byłoby rozpocząć naszą rozmowę od sakramentalnego pytania o pierwsze kontakty z teatrem. Jest jednak coś, co każe mi odwrócić taki porządek. Mianowicie, Pani ostatnia rola w telewizyjnym programie poświęconym poezji Norwida. Był to Norwid jasny, który najpierw uderzał myślą, a dopiero potem powściąganą emocją. Porozmawiajmy, proszę, o Pani sztuce słowa.

ZOFIA MALYNICZ A jednak nie uciekniemy od przeszłości. Wprawdzie nie było w mojej rodzinie tradycji aktorskich, ale był kult mowy polskiej. W długie zimowe wieczory na Podolu ojciec czytał mi Słowackiego, liryki miłosne, Ojca zadumionych. Potem sięgnął do innych poetów, aż przyszła kolej na Wyspiańskiego. Kiedy usłyszałam monolog Jewdochy i lament Samuela z Sędziów — przepadłam. Już jako uczennica recytowałam w imprezach szkolnych, także podczas wakacji na wsi, kiedy to urządziło się przedstawienia (żywy wówczas zwyczaj). Na jednym z takich występów, w majątku Szczurkiewiczów czy Młodziejowskich, wysłuchała mnie sama Stanisława Wysocka. Natomiast tak całkiem serio zajęłam się recytacją dużo później, przez wiele lat aktorskiej pracy.

Wacław Borowy, pod wrażeniem Pani interpretacji koncertu Jankeiela, napisał: „wszystko było w niej nieskazitelne, czuło się obmyślenie każdego szczegółu, a równocześnie wielką prostotę rzetelnego, uczuciowego przeniknięcia całości”. W Pani domowym archiwum zachował się inny ciekawy list. Jarosław Iwaszkiewicz dziękuje w nim za wieczór swoich wierszy w Związku Literatów: „Prostota, szczerość i uczucie były naprawdę niezwykle. »Ikar« zrobił na wszystkich duże wrażenie. Dla mnie jednak »Podróż do Patagonii« była rewelacją, odkryłaś tam rzeczy, które, chociaż czułem, to nie umieściłem — zdawało mi się — tak wyrażnie. Ty wydobyłaś z tego najistotniejszą, najgłębszą treść — tak bardzo dla nas

wszystkich wzruszającą. Bardzo jesteś mądra kobieta i wielka artystka”. Trudno o większy komplement.

Pan Tadeusz był mi bardzo bliski. Nie musiałam stwarzać sobie jego wizji, ja nosiłam ją w sobie. Wakacje spędzałam często w Nowogródzkiem, niedaleko Switeży, tam mieszkała rodzina mego ojca. Później, przez sentyment do Nowogródzczyzny, jeździłam do Supraśla, który przypominał mi tamte krajobrazy. Latami jednak dojrzewałam do Pana Tadeusza, do Mickiewicza. Pracowałam nad nim mozolnie i długo trwało, nim odważyłam się rezultat przedstawić publicznie.

Natomiast Iwaszkiewicza recytowałam rzadziej niż innych poetów. Podobnie Gałczyńskiego. Najczęściej powracałam do poezji Kochanowskiego i Norwida. Ze współczesnych — do Kamieńskiego, Twardowskiego, Czechowicza. Naprawdę, całkowicie, zajęłam się recytacją dopiero po zejściu ze sceny. Póki zdrowie pozwoliło, były koncerty w Poznaniu i Warszawie, m.in. w Muzeum Literatury. Zawsze miałam poczucie, że ludzie chcą i potrafią słuchać poezji, że jest wielkie zapotrzebowanie na słowo. Wiele się w tych spotkaniach nauczyłam.

Wspomniała Pani o emocjonalnej powściągliwości w programie poezji Norwida. To kwestia, jak mi się wydaje, dojrzałości. Kiedyś młodzieńczo się spieszyłam. Obecnie wiem, że nie tylko brak pośpiechu, ale długa pauza emocjonalna może zaważyć w interpretacji wiersza. Teraz wydobywam myśl. O emocję nie boję się, ona i tak się ujawni.

Ale od emocji, od szukania jej w sobie zaczynam pracę nad każdym wierszem. Najpierw muszę pobudzić siebie, rozwińbrować wewnętrznie, a potem — powściągnąć. Długo ślęczę nad wierszem, obracam go na wszystkie strony, w każdym słowie szukam rozmaitych „furtetek” — tropów, skojarzeń. Kiedy je znajdę, potwierdzam, już wiem, jak wiersz będzie brzmieć.

Na Pani biurku leżą kartki pokryte szerokim, dużym pismem, na każdej kilka zaledwie linijek — to wiersze?

Tak. Rozpisane w ten sposób łatwiej zapamiętuję. Muszę umieć wiersz „na blachę”. A przygotowuję się właśnie do kolejnej audycji telewizyjnej. Ma to być program złożony z wierszy Józefa Czechowicza w moim wyborze. Poeta nie tak trudny jak Norwid, lecz jednak niełatwy. Nawet niebezpieczny w obrazowaniu, w różnych ładnościach, którym można ulec ze szkodą dla przekazu myśli. Cenię i lubię tę poezję. Miałam kiedyś poranek Czechowicza w Reducie, w roku 1932 bodaj. Mówiłam również jego wiersze w tajnych koncertach okupacyjnych. Kiedyś Zaołzia na propozycję Horzycy nie chciałam czytać, czytałam Modlitwę żalobną na śmierć Karola Szymanowskiego.

Kto był Pani mistrzem w sztuce recytacji?

Uczył mnie tego Mariusz Maszyński. Uczyli również, w szerokim słowa znaczeniu, inni wybitni aktorzy. W ich wypadku nie potrafię rozdzielić nauki słowa od nauki zawodu, jedno łączyło się z drugim. Stefan Jaracz, mój ukochany aktor i nauczyciel, bardzo szczegółowo analizował sztukę i postać Stanisława Stanisławskiego zapamiętałam jako przewodnika po tajemnicach Fredrowskiego wiersza. Uczyła mnie też, już w teatrze, wielka tragiczka, Stanisława Wysocka. I jeszcze miałam szczęście spotkać się z wykładowcami-teoretykami, których mądrości i wiedzy niejednemu zawdzięczam. Niechże mi wolno będzie wspomnieć tu Wilama Horzycę i Jerzego Stempowskiego.

Kiedy zdobyłam miejsce w zawodzie, starałam się przekazać innym to, czego nauczyli mnie moi mistrzowie. Byłam piąty rok na scenie, gdy Aleksander Zelwerowicz zaproponował mi wykłady w PIST. Na pierwszy wykład szłam ulicą Ordynacką, środkiem jezdnii. Taką miałam treść. Również na prośbę Zelwera — „chciałbym, żebyś wzięła poezję egzotyczną” — robiłam ze słuchaczami Pieśń nad pieśniami. Siegałam później do rzadko tykanej poezji, np. Niekrasowa, do Słowa o pułku Igora w tłumaczeniu Tuwima.

W Pani życiu był jeszcze jeden okres pedagogiki — heroiczny. To podziemny PIST w latach okupacji.

Przerabiałam z uczniami sceny z Dzkiej kaczki Ibsena oraz monologu i sceny z Cyda. Recytacją natomiast zajmowałam się na tajnych koncertach żywego słowa, organizowanych pospołu z nieocenionym Józefem Kuroczyckim. Do wykładów z recytacji wróciłam w powojennej już PWST, ale nie były to jedyne zajęcia, jakie prowadziłam.

W sumie uczyłam ponad trzydzieści osiem lat. Zawsze miałam

Zofia Małynicz jako Pani Rollison w „Dziadach” Mickiewicza — T. Polski w Warszawie — 1955 r. (fot. Franciszek Myszkowski)





Zofia Małynicz jako: 1. Klytemnestra w „Elektrze” Giraudoux w T. Wojska Polskiego w Łodzi, 1946 (fot. St. Brzozowski i J. Malarski); 2. Sabina w „Odwetach” Kruczkowskiego w T. Polskim w Warszawie, 1949; 3. Paulina we „Wrogach” Gorkiego w T. Polskim w Warszawie, 1949.

ambicję uratowania kogoś, kto miał ze szkoły wylecieć. Byłam cierpliwa, dawałam zadania, które pokazywały delikwenta od najlepszej strony i najczęściej — ratowałam.

Czasami miałam wrażenie, jakby praca pedagogiczna utrudniała mi pracę w recytowaniu. Nie robiłam ze studentami np. tych wierszy, nad którymi kiedyś pracowałam lub miałam ochotę pracować w przyszłości. Dzisiaj już mam pewność, że jednak aktorstwo, nie pedagogika, było dla mnie pierwsze. Raczej aktor czynny, zaangażowany w swoim zawodzie może przenosić swoje doświadczenia na innych.

Rozmawiamy o sztuce recytacji, o pedagogice, które były ważne w Pani życiu. A jak i kiedy najważniejsze stało się aktorstwo, teatr?

To nieco sztuczny podział, ale ułatwia rzeczywiście tok rozmowy. Musi się w niej teraz pojawić Kijów, czarowne miasto mego dzieciństwa. Urodziłam się w Zurychu, dokąd ojciec — związany z PPS — musiał uciec z całą rodziną. Uczylam się jednak i wychowywałam w Kijowie. Była tu świetna polska szkoła pani Peretiatkowskiej i do niej uczęszczałam. Oficjalnie językiem wykładowym był rosyjski. Proszę sobie wyobrazić, że nauczycielka francuskiego mówiła do nas łamaną polszczyzną, a jedna z uczących Rosjank była tak kulturalna, że kazała nam omijać w podręczniku historii te fragmenty, które szkalowały naród polski. To świadczy chyba o klimacie szkoły. Ale i miasta, w którym na ulicy słyszało się język polski na równi z rosyjskim. Kijów był wówczas żywym ośrodkiem polskiej inteligencji. Natomiast moi bracia uczyli się w innej rosyjskiej szkole, obaj potem w kraju byli „Kreczmarzystami”. Jeden z nich przeszedł całą kampanię legionową i po skończeniu ósmej klasy zginął w pierwszej bitwie na froncie w 1920. W Kijowie mieszkaliśmy do 1919.

Czy zetknęła się Pani z występującym tam Teatrem Polskim?

To było wielkie przeżycie. Osterwa, Jaracz i Tarasiewicz w *Końszce pod Racławicami* Anczyca, na Meryngowskiej. Oglądałam też rosyjski teatr, świetne przedstawienie dla dzieci. Bardzo zapamiętałam *Betlejem polskie* Rydla w T. Polskim, w którym Jaracz grał Dziada. Urządzałam w domu teatr, dzięki marzyłam o scenie. Grałam tylko Heroda, tylko on mnie interesował. Był w tym jakiś nie uświadomiony pociąg do dramatyzmu. Miałam ten pociąg później przez całe zawodowe życie, a przychodziło zadowalać się charakterystycznością. Nie narzekam. To były ciekawe doświadczenia.

Czy pamięta Pani, kiedy się ta charakterystyczność ujawniła?

Ba, nawet doskonale. Podczas nauki w Oddziale Dramatycznym na Okólniku. Zelwerowicz we mnie nie wierzył, mówił: „Małyniczówna to taka dama w robronach”. Aż na jednych zajęciach mówiłam coś z *Satyr* Rodocia i Zelwerowicz niespodziewanie krzyknął: „przecież ona jest aktorką charakterystyczną!” To właśnie było to, oczekiwana przez niego charakterystyczność. Tylko, że ja marzyłam o dramacie psychologicznym, kochałam się również w rolach transformacyjnych, charakteryzowałam do upadłego. Nie wiedziałam, że na psychologię byłam jeszcze za młoda i za głupia.

Czy wie Pani, że miałam być lekarzem? W ósmej gimnazjalnej chodziłam na zajęcia do prosektorium, szykowałam się na medycynę. Studiowałam przez rok polonistykę i historię sztuki. Artystów miałam wówczas za półbogów i nie odważyłabym się zdawać żadnego egzaminu do szkoły aktorskiej, gdyby nie przypadek. Dosta-

łam listy polecające od Brydzińskiego i Osterwy. Nie wykorzystałam ich, przeleżały w szufladzie do wybuchu wojny, a i tak mnie przyjęli. Byłam zdziwiona.

Pani debiut teatralny?

Rok 1927. Niech mi Norwid wybaczy! To była tytułowa Wanda w jego misterium. Przygotowała to przedstawienie Janina Górńska w „Placówce Żywego Słowa”. Pracowałam tutaj po otrzymaniu dyplomu do 1929 i wiele się nauczyłam. Górńska miała nadzwyczajne poczucie gestu. Spektakle inscenizowano bardzo starannie. Do baletu Mickiewicza i do piosenek inscenizowanych wypożyczono stroje z Muzeum w Łowiczu. Byli w tym teatrze oboje Byrscy, Mieczysław Szpakiewicz, Wanda Szczepańska i wielu innych.

Zofia Małynicz (Bernarda) i Alicja Raciszówna (Adela) w „Domu Bernardy Alba” Lorki w T. Polskim w Warszawie, 1958.





Zofia Małynicz jako 1. Zofia Parmen z Ryszardą Hanin (Janina Kwadowska) w „Grzechu” Zeromskiego w T. Polskim w Warszawie, 1951 r.; 2. Wariatka z Passy w sztuce „Wariatka z Chailot” Giraudoux w T. Polskim w Warszawie, 1958 r.; 3. Lubow Jarowaja (rola tytułowa) z Mieczysławem Milleckim (Michał Jarowoj) w sztuce Treniewa w T. Polskim w Warszawie, 1954 r. (fot. Franciszek Myszkowski)

Kiedy Aleksander Zelwerowicz objął dyrekcję teatru w Wilnie, zabrał ze swymi uczniami także Panią.

Czego ja w tym teatrze nie robiłam! Dorabiałam przepisywaniem ról, po piętnaście złotych za noc ślęczenia. Byłam inspicjentką z Leną Zelwerowiczówną i grałam role, które mnie mało satysfakcjonowały. Poszłam któregoś dnia do dyrektora. „Nie może być tak, żebyśmy nie miały żadnej satysfakcji artystycznej i wszystko robiły”. Z dyrektorem Zelwerowiczem można było rozmawiać szczerze, dostałam dublurę dużej roli w amerykańskiej komedii *Pierwsza pani Frazer*. Miałam dwie próby jedynie, w scenach z Eichlerówną i Zelwerowiczem, i pierwszy mój sukces. Uważam to za prawdziwy, nie przynoszący już wstydu, debiut.

Jak to się stało, że od Zelwerowicza trafiła Pani do Osterwy?

W Wilnie spędziłam dwa lata. Po ustąpieniu Zelwerowicza zostałam praktycznie bez engagement. Chciałam rzucić scenę, miałam rok przerwy, wstąpiłam na Wolną Wszechnicę. Niespodziewanie Zofia Mysłakowska zaproponowała mi rolę w *Sprawie Moniki Morozowicz-Szczepkowskiej*. Reżyserowała Zofia Modrzewska, sztuka miała obłędne powodzenie. Grałam ją sześćset razy, już dostawałam gorączki. Doszłam do takiej wprawy, że potrafiłam zerwać pół sceny i grać dalej.

Czy powodzenie tej sztuki wiązało się z jej obyczajową śmiałością?

Moim zdaniem nie. Myślę, że urok przedstawienia, któremu publiczność nie mogła się oprzeć, polegał na szlifie nadanym mu przez Osterwę. Umiał on z błędów aktora zrobić zaletę, odzierał sztamę, zostawiał swobodę i samodzielność. Kiedy sam grywał, zmieniał nieraz sytuację, żeby je odświeżyć. Chciał, aby aktor umiał znaleźć się w każdej takiej zmianie. Pamiętam, kiedyś przyjechałam na przedstawienie wprost z Truskawca, taka bardzo rozdyndana i rozflirtowana. Zagrałam swoją panią architekt w innej zupełnie, niż zazwyczaj, tonacji. Bardzo za to oberwałam od pewnych pań Redutowych. Nazajutrz wezwał mnie Osterwa. Szłam z duszą na ramieniu. Usłyszałam: „Mam do ciebie szaloną pretensję, że tych wszystkich bab ze schodów nie zrzuciłaś. Masz prawo mieć katar, masz prawo być szczęśliwa i grać, jak grałaś”.

Edmund Wierciński miał coś z daru Osterwy-pedagoga: poszanowanie aktora, jego inicjatywy. Ale u Osterwy był to dar „nadprzyrodzony”. Byłam nie tylko miłośniczką Osterwy-reżysera, ale i aktora. Tymon Terlecki w *Rzeczach teatralnych* opisał go wprost genialnie. To był człowiek pełen sprzeczności, zły i dobry, mądry i naiwny. Do dzisiaj widzę, jak grał Fircyka — Boże, co za wdzięk i elegancja! Przepraszam, nie chcę nikogo urazić, ale po roli Osterwy nie chciałam już oglądać innego Przełęckiego.

W 1935 zaangażowała się Pani do T. Peryferyjnego w Warszawie, którym kierował Iwo Gall.

Niedługo tam pracowałam, warunki były ciężkie. Sam Zelwerowicz zaczął mnie namawiać na skorzystanie z protekcji prezydenta Mościckiego. Był on moim ojcem chrzestnym. Traf chciał, że poznaliśmy się dopiero podczas mojego pobytu w Wilnie. Uczestniczyłam w programie dawanym w Związku Literatów, dostałam bardzo kiepski tekst miejscowej autorki i protestowałam, ale gdy to nie pomogło, opracowałam go starannie. Był na tym spektaklu prezydent Mościcki. Recytacja wypadła na tyle dobrze, że zwrócił na mnie uwagę. Przysłał adiutanta z zaproszeniem do pałacu Raczynskich. Spotkanie nasze zakończyło się zapewnieniem: „Zosiu, proszę się do mnie zwrócić, gdy będę ci mógł w czymś pomóc”. Bar-

dzo niechętnie, zwróciłam się, w 1936. Jeden telefon do adiutanta prezydenta — zostałam zaangażowana do T. Polskiego. Szyfman, wrażliwy na wysokie koneksje, zaznaczył przy pierwszym spotkaniu: „Ma Pani potężnych protektorów”. Ale zaangażował mnie na minimum. Po jednej z premier powiedział: „Tak szczupło Pani wyglądała”. Za szczupłość dyrektor nie podwyższał gaży, za słowa „dobrze Pani grała” musiałby podwyższyć. Tych więc nie użył.

Do wybuchu wojny zagrała Pani m.in.: *Demeter* w „Nocy listopadowej” w T. Polskim, panią Gibbs w „Naszym mieście” Wildera i tytułową rolę w „Prawdziwym życiu Anny” Zawieyskiego w T. Narodowym. Bohdan Korzeniewski zaliczył Panią wówczas do aktorek „oznaczających się żarliwością i pozbawionych kokieterii scenicznej”, podkreślił głęboką prawdę kreowanych przez Panią postaci. Zaś Antoni Słonimski tak ocenił rolę Anny: „kreacja Zofii



Zofia Małynicz (Verena) i Barbara Ludwiżanka (Dolly) w „Harfistrów” Capote’a w T. Polskim w Warszawie 1959 r. (fot. Franciszek Myszkowski)

Małynicz, należy do najświetniejszych osiągnięć aktorskich, jakie widzieliśmy na scenach polskich”.

Nasze miasto Wildera to było dla mnie jedno z najpiękniejszych przedstawień w reżyserii Leona Schillera. Samą sztukę wręcz kochałam. Niech zabrzmi to staroświecko i naiwnie — śniła mi się ona po nocach podczas okupacji. Ileż w niej było mądrej zadumy nad ludzkim losem. Nie jestem natomiast pewna, czy umiałabym dłużej pracować z Schillerem. Podczas prób trzeba było niesłychanie uważać, bo dawał mało wskazówek i raczej ogólnikowych np.: „pod koniec tej sceny dochodzi pani do płaczu”. Na domiar złego, nigdy nie patrzył na osobę, do której te wskazówki kierował, mówił jakby w przestrzeń. Okropnie mnie to męczyło, byłam stale w napięciu, wylawiałam jego uwagi z trudem i mozolnie budowałam z nich postać.

Zaś *Prawdziwego życia* Anny nie lubiłam, choć solidnie się nad rolą napracowałam i podobno rezultat był dobry. Jednak sztuka irytowała mnie naiwnościami, „literackością”. Musiałam przedzierać się przez papierowe konflikty i nieprawdopodobne psychologiczne motywacje, by cokolwiek zbudować. Ale niewątpliwie ten tuż przedwojenny okres był dla mnie ważny.

Traf chciał, że okres powojenny rozpoczęła Pani również od Zawieyskiego, od Ruth w sztuce „Mąż doskonały” na scenie Starego Teatru w Krakowie. W tym samym roku 1945 znalazła się Pani w T. Wojska Polskiego w Łodzi i zagrała Klitemnestrę w jednym z najświetniejszych przedstawień powojennych — w „Elektrze” Giraudoux, w reżyserii Wiercińskiego. Edward Csató tak pisał o Pani roli: „Imponująca postać, z cichym, trochę żalonym głosem, w którym czuć wieczne podrażnienie i niepokój. O ile Elektra jest zdecydowanie nerwowo chora, ta cierpi przynajmniej na nieuleczalną, ciężką neurastenię. Nawet momenty jej tklivości są historyczną grą, a już gdy zdecyduje się w końcu rzucić córcę w twarz całą prawdę o swej nienawiści do jej ojca, zmienia się w chorą żmiję, pluącą jadowitą śliną. I to wszystko zbudowane zostało na tym łagodnym, melodyjnym, chwilami może aż za miękkim głosie, jak gdyby stworzonym do tego, aby być głosem najczulszej z żon i matek”. Rok później była już Pani w warszawskim T. Polskim, gdzie pozostała do końca pracy na scenie.

Miałam tu role, które nie wyszły, choćby w *Uczniu diabła* Shawa. Miałam i takie, które określano jako niedojrzałe. Grając matkę w *Lorenzacciu*, nie utrafiłam w styl Mussetowski, pierwszy raz miałam do czynienia z tym autorem. Byłam patetyczna, jakbym grała dramat antyczny. Kiedy przyjaciele zwrócili mi uwagę, że Musset wymaga prostoty przy dużym nasyceniu wewnętrznym, zaczęłam pracę nad rolą od nowa. Nie od razu, jednak doszłam do tonacji, której wymagał Musset. Do skupienia w cierpieniu.

Przybyło z czasem tych bolesnych matek. Bardzo sobie kilka z nich cenię. Przede wszystkim, Rollisonową w *Dziadach*, gdzie musiałam zdobyć się na ogromne skondensowanie napięcia dramatycznego w dwóch niedługich scenach. Przez rolę Rollisonowej chciałam wykrzyczeć ból matek polskich (reż. A. Bardini, 1955). Ale również tytułową Matkę ze sztuki Čapka. Rola ta daje tak bogaty materiał dramatyczny, że warto na nią czekać całe aktorskie życie. Natomiast Tekla w *Wysokiej ścianie* Zawieyskiego postawiła przede mną odmienne zadania. Musiałam pokazać „nie-dobrą miłość”, którą matka walczy o swoiście pojmowane, szczęście syna.

Tę galerię postaci rozdartych silnymi namiętnościami wzbogaciła Matka Agnieszka z „Port Royal” Montherlanta czy Aniela z



Zofia Małynicz jako Pani Frola w „Tak jest, jak się państwu zdaje” Pirandella w T. Polskim w Warszawie — 1961 r. (fot. Franciszek Myszkowski)

„Non-stop” *Bordowicza*. Ale są w Pani dorobku role odmienne, w których dominuje charakterystyczność.

Broniłam się przed nią kiedyś. Dzisiaj myślę, że charakterystyczność uratowała w pewnym momencie moje aktorstwo. W sztukach Pirandella zagrałam dopiero po wojnie. W *Tak jest, jak się państwu zdaje* przypadła mi Pani Frola, o której właściwie nie można powiedzieć, jak o każdym człowieku, nic jednoznacznego. Długo się nad nią biedziłam, nie mogłam rozgryźć. Kostium, jakieś szyfony i przezroczyście rękawy, wręcz przeszkadzał mi w pracy. Zaczęłam więc szukać charakterystycznych detali. Staroświecka torebeczka, której nie wypuszczałam z rąk, mały kapelusik, czarny, skromny

Zofia Małynicz jako 1. Matka w „Matce” Čapka w T. Polskim w Warszawie, 1956 r.; 2. Matka Angieszka w „Port Royal” Montherlanta w T. Polskim w Warszawie, 1959 r. (fot. Franciszek Myszkowski); 3. Hekuba w „Trojankach” Eurypidesa — Sartre’a w T. Polskim w Warszawie — 1966 r. (fot. Franciszek Myszkowski)



plaszczyk. Wszystko to pomogło. Pani Froła, szara i niepozorna na pierwszy rzut oka — nabrała życia.

Często mówiłam „chcę być brzydka na scenie”. Moja mama nie mogła się z tym pogodzić: „Tak, tak, włóż jeszcze barchanowe pończochy”. Wie Pani, miałam grube nogi, byłam duża i masywna. Ale nie bałam się podkreślenia tych cech mojej zewnętrżności. Zawsze w postaci interesowała mnie prawda przeżyć, a nie ładność, uroda. Matce Agnieszce ze sztuki Montherlanta przypisałam orłonos. Bardzo byłam zeń dumna. Kiedy grałam Wariatkę z Passy w sztuce Giraudoux pt. *Wariatka z Chaillot*, brakowało mi wykończenia postaci w kostiumie. Prosiłam Andrzeja Pronaszkę o taki drobny — kórkardkę zawiązaną na końcu smyczy. Uwielbiałam wprost tę rolę. Nareszcie spóbowalam sił w komedii, nawet w grotesce. Spodobało mi się to ogromnie, do takiej tonacji od dawna tęskniłam.

Pomnażał tę tęsknotę chyba i film, który oferował Pani rolę bardzo serio, od „Trzech kobiet” Różewicza po „Świadeństwo urodzenia”.

Owszem, film nawet lubiłam. Pociągał mnie konieczną oszczędnością gestu, zmuszał do likwidowania wszelkiego nadmiaru w grze. To było kształtujące doświadczenie.

Dlaczego, obok Bernardy Alba czy Hekuby, grała Pani mało znaczące epizody?

Nie ma w tym nic uwłaczającego. Nigdy nie odmawiam wystąpienia w malej roli. Jakże ciekawy epizodzik miałam, na przykład, w *Niewinnych winowajcach*! Ponieważ musiał być intensywny, zawierać musiał dużo wiadomości o tej postaci, zdecydowałam się na ostrą charakterystycę. Zmieniłam nie tylko rysy twarzy i chód, ale również głos i wymowę. Nie poznawali mnie, ku mojej wielkiej satysfakcji, nawet moi studenci.

Starannego podejścia do epizodu nauczyłam się od Jacka Wojszczerowicza, którego niezmiennie cenilam. Uważam, że nawet tzw. amantkom i amantom sztuka charakterystyki by nie zaszkodziła. Uroda obnoszona wciąż w tej samej postaci bardzo się opatruje. Powinno się stosować różną charakterystycę do różnych postaci, nadając twarzom oprócz urody — charakter.

Jedną z ról, która postawiła mnie wobec nowego problemu aktorskiego, była Zofia Parmen w *Grzechu* Żeromskiego. Przejęła mnie charakterystyczność tej postaci, która wymagała znalezienia nowych środków wyrazu. Jak wiadomo, Parmenka prowadzi cyniczną grę wobec biednej panny bez posagu. Dodałam postaci uczucie prawdziwej zazdrości i żalu, one uczyniły ją bardziej ludzką, bardziej kobiecą, nie usprawiedliwiając wcale. A jednocześnie starannie opracowałam ją „od zewnątrz”, od fryzury poczynając, po gest. Ale Żeromski był wcześniej niż Ostrowski. Im bardziej dojrzewałam, tym śmielsza byłam w swym aktorskim. Tak to przynajmniej widzę z perspektywy lat.

Mówiła Pani o wielu artystach teatru, którzy wpłynęli na Pani sposób rozumienia aktorstwa. Czy należał do nich również Konstanty Stanisławski? *Śięgała Pani nieraz do jego dzieł, ze studentami tajnego PIST-u analizowała fragmenty „Mojego życia w sztuce” i „Pracy aktora nad sobą”.*

To prawda. Śięgałam do Stanisławskiego wielokrotnie, bo miałam i mam wrażenie, że jego dzieło zostanie. Tak jest cenne i przydatne do każdej roli. Nawet *Etyka* wydaje mi się warta dzisiaj przemyślenia. Poznałam, a raczej tylko widziałam Stanisławskiego podczas wizyty w ZSRR w 1934 roku, to był wielki pan. Obejrzałam wówczas nie tylko spektakle MChAT-u, ale *Damę Kameliową* z Zinaidą Reich i w reżyserii Meyerholda. Wstyd powiedzieć, lecz zasnąłam z przemęczenia w hotelu i nie dotarłam na arcyśnytnego *Rewizora*. Widziałam jednak Alisę Koonen, Solomona Michoelsa, innych świetnych aktorów. Kiedy przyjechałam do Moskwy w 1954 roku, to już nie był ten teatr. Nie był, choćby ten MChAT co za życia Stanisławskiego. Nie ta klasa, nie ta kultura. Ale wcześniej, w r. 1934, zachwyciły mnie przedstawienia Natalii Sac dla dzieci. U nas do dzisiaj brakuje takiego teatru, właściwie dlaczego?

Pani credo aktorskie?

Sztuka aktorska, moim zdaniem, pod jednym względem wyodrębnia się z innych sztuk: stwarzać powinna za każdym razem żywego człowieka i w tworzywie aktora powinno być uwzględnione „wszystko, co ludzkie”. Tworzywo, z którego korzysta aktor, to jego warunki zewnętrzne, właściwości jego psychiki i w pewnej mierze — jeśli umie to twórczo wykorzystać — wszystko, od czego sam jest uzależniony: czas i epoka, w której tworzy, wypadki, których jest świadkiem, wszystko, co wzbogaca naszą zdolność rozumienia i wyobrażenia drugiego człowieka. Myśleć o roli trzeba niemal nieustannie, trzeba nią być opętany, z wyjątkiem samego momentu grania, kiedy jednocześnie jesteśmy „niesieni” przez rolę i podlegamy, a w każdym razie powinniśmy podlegać, „wewnętrznemu kontrolerowi”, który stoi na straży prawdy, smaku artystycznego, umiaru. Który próbuje lub nie to nowe, co się w przedstawieniu rodzi. Przypominam słowa wielkiej Ireny Solskiej, która kiedyś, po jakiejś próbie, udzieliła mi tej jedynej wskazówki — myśl o roli, o roli trzeba dużo myśleć!

Dziękuję Pani serdecznie za rozmowę.

Warszawa dnia 10 czerwca 1985

Rozmawiała
BARBARA OSTERLOFF

KSIAŻKI

Nowa książka Stanisława Marczaka-Oborskiego

SZCZEPAN GĄSSOWSKI



Stanisław Marczak-Oborski

Nie do przecenienia była pod zaborami rola teatru w kształtowaniu świadomości narodowej Polaków i — jak podkreśla Tymon Terlecki — „dziś można powiedzieć, że teatr wszedł w okres drugiej niepodległości jako jej współtwórca, jako współczynnik, który znacząco zaważył na jej odzyskaniu” (*Wiadomości* nr 1732/1979). Rzecz jednak dziwna: kiedy upragniona niepodległość nadeszła, teatry, jakby zaskoczone tym wydarzeniem, nie od razu potrafiły wyraźniej zmanifestować swoją obecność w tym wielkim akcie narodowego odrodzenia. Od razu, to znaczy w pierwszym sezonie 1918/1919. Na przykład 11 listopada można było przeczytać na afiszach scen warszawskich: *Raptus puellae*, *Dwie conty*, *Piękna Helena*, *Klub kawalerów*, *Kiliński*. Jedyne ważne przedstawienie od listopada 1918 do czerwca 1919 to premiera *Wyzwolenia* Wyspiańskiego w reż. Osterwy i z jego udziałem (Konrad) w Teatrze Polskim w Warszawie (28 XI), na której obecny był Józef Piłsudski, już od tygodnia Naczelnik Państwa, oraz *Wyzwolenie* grane w tym czasie również w Krakowie. Liczyły się wprawdzie w tym sezonie jedynie te dwa ośrodki, ale też poza *Wyzwoleniem* nie zanotowano wydarzeń teatralnych godnych tej dziejowej chwili. Taki był początek teatru Drugiej Rzeczypospolitej...

Wysiłki ledwo co odrodzonego państwa zmierzały jednak do otoczenia opieką kultury. Oto już w rządzie Jędrzeja Moraczewskiego (17 XI 1918) powołano Ministerium Ochrony Kultury i Sztuk Pięknych z pierwszym ministrem kultury Medardem Downarowiczem. Wkrótce po nim tekę przejął sam Miriam (Przesmycki). I już wtedy zrodził się pomysł upaństwowienia

teatrów. Godne uwagi jest właśnie to, że w pierwszych gabinetach (a były to gabinety socjalistyczne — Moraczewskiego i Daszyńskiego), a więc w czasie rządów lewicy, było miejsce dla resortu kultury. Gdy w r. 1922 sejm uchwalił zniesienie tego resortu, przeciwko uchwale głosował także poseł lewicy — Barlicki. Ale od tego czasu agendy resortu kultury przejęło Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, ustanawiając odpowiedni departament. I tak już pozostało przez całe dwudziestolecie.

Oczywiście, teatry korzystały z opieki finansowej państwa, w różnej formie, nierzadko przecież w nader skromnych rozmiarach, ale — pamiętajmy — było to państwo ubogie, młode, gnębione wstrząsami społeczno-politycznymi i kryzysami. W tych warunkach scena polska potrafiła jednak zdobyć sobie niemałą rangę w dziele edukacji kulturalnej społeczeństwa, w kulturze narodowej. To właśnie wówczas silnie ukształtowały się poczucie na przełomie wieków podstawy nowoczesnej inscenizacji (reżyseria i scenografia). Można śmiało powiedzieć, że stało się tak dzięki istniejącej ciągłości tradycji teatralnej, dzięki temu, że w okresie zaborów teatr był na tyle zorganizowany i sprawny, że bez większych trudności mógł od razu funkcjonować w niepodległym państwie, przede wszystkim jednak działało silne ilościowo i jakościowo środowisko teatralne (choćby plejada znakomitych aktorów!), a fakt odzyskania niepodległości wzmógł entuzjazm twórczy. Toteż mimo początkowych czy zdarzających się i później niepowodzeń pojawiły się w dwudziestoleciu międzywojennym wydarzenia o doniosłym i trwałym znaczeniu dla losów polskiego teatru, a wśród nich osiągnięcia Schillera: „Z inicjatywy Leona Schillera — pisze Terlecki — to, co polskie, okazało się europejskie, to co europejskie, ukazało wielkość, swoistość, odrębność tego, co polskie. Był to największy rozblysk dwudziestolecia międzywojennego, jeden z największych w całej historii sceny polskiej”.

Dziś, z dalszej już perspektywy, możemy dostrzec obraz tamtego życia teatralnego w jego wyraźniejszych konturach, lepiej poznać blaski i cienie (bo cieni przecież nie brakowało!). Perspektywa jest na tyle odległa, że pozwala na syntezę, na monograficzne opracowanie. Odeszło