

665

Wywiad ten przeprowadziłam z Haliną Mikołajską w październiku 1975 roku. W listopadzie autoryzowałam tekst naszej rozmowy, która została przygotowana do druku w najbliższym numerze. W tym samym czasie Halina Mikołajska podpisała petycję intelektualistów wyrażającą sprzeciw wobec poprawek

do Konstytucji. Nazwisko Aktorki objęte zostało zakazem druku i wywiad nie ukazał się. Publikujemy go dziś, po śmierci Wielkiej Aktorki, mając świadomość, że rozmowa z Haliną Mikołajską jest ważnym, historycznym dokumentem i interesującym naszym Czytelników. (E.B.)

NIE PODEJMUJĘ SIĘ SFORMUŁOWAĆ DEFINICJI AKTORSTWA

Rozmowa z HALINĄ MIKOŁAJSKĄ

ELŻBIETA BANIEWICZ Wiem, że Pani bardzo niechętnie udziela wywiadów. Na pytania, które proponowałam kilka miesięcy temu, też nie bardzo chciałaby Pani odpowiadać — są dalekie od Pani odczuć, być może trafiają obok tego, co Pani myśli o swym zawodzie i sztuce, którą Pani uprawia. To, co wiem o wczesnym okresie Pani twórczości, opieram na sądach innych, świadomie oglądam Pani role od 10—15 lat.

HALINA MIKOŁAJSKA Ja przecież też coś wiem o swojej pracy na podstawie opinii innych, jakiegokolwiek one byłyby. Pod ich wpływem zmienił się mój stosunek do granych ról. Nie umiem na przykład we właściwych proporcjach ocenić roli Amelii w *Horsztyńskim*, która była niemal jednogłośnie potępiona

przez krytykę, a w naszym środowisku i wśród publiczności zdarzały się opinie odmienne. Nie wiem już teraz, czy była to istotnie pomyłka artystyczna, czy też krytyka wynikała z mechanizmów sterujących opinią publiczną w tym okresie.

Rolę Elżbiety Proctor w *Procesie* w *Salem* sama uważałam za absolutną klęskę, natomiast prasa raczej chwaliła tę rolę. A na przykład rolę Joanny Jourdain w *Szkoda tej czarownicy* na stos Christophaera Fraya we własnym przekonaniu zagrałam tak, jak powinna być zagrana, a krytyka uznała ją za manierystyczną i nieprawdziwą. Muszę się z takimi opiniami liczyć, aczkolwiek nie znaczy to, że jestem przekonana o ich słuszności. Wpływają one jednak na pewne przewartościowanie pojęć: może naprawdę pani Proctor i Joanna nie były takie, jak je sama widziałam?

Nie ufa Pani sobie, czy krytykom?

Różnie. Sobie też, jak każdy, kto swą pracę wystawia na widok publiczny, przeżywam normalne w tym zawodzie stany wahań, wzlotów i nadziei. A krytycy? Trudno mi odmówić ludziom piszącym o teatrze prawa do pisania własnych impresji na temat. Teksty np. Puzyry są logicznie skomponowane i bardzo dobrze napisane, dużo można się z nich dowiedzieć o nim samym, o jego gustach, zainteresowaniach, poglądach, natomiast o przedstawieniach dużo mniej albo autor ukazuje je wręcz nieprawdziwie. Zapewne nie jest to jedyny sposób pisania o teatrze. Tak czy inaczej, ani krytyki, ani pochwały mojej pracy nie dotyczyły kategorii, w jakich te moje zwycięstwa i porażki naprawdę się odbywały.

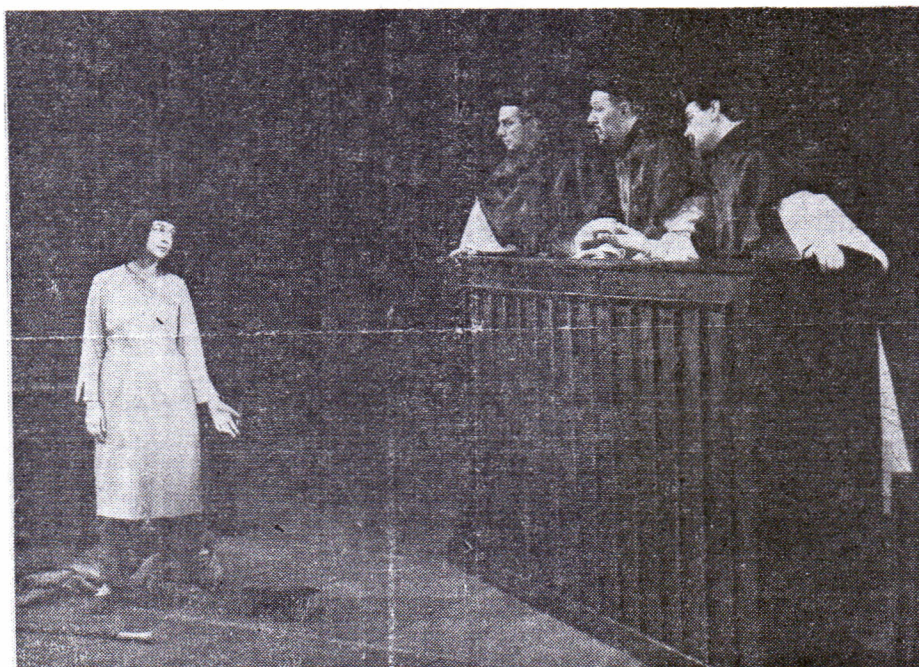
Każdy, kto uprawia sztukę, podejmuje ryzyko bycia niezrozumiałym, nie akceptowanym. Czy w przypadku aktorstwa to ryzyko wynika ze szczególnych przyczyn?

Teatr musi odpowiadać na zamówienie widowni zgodnie z aktualnością natychmiastową i dobieżną. A przecież sztuka powinna wyprzedzać rzeczywistość; w każdym razie historia tego dowodzi. Tymczasem teatr, który oglądamy i robimy, zamiast wyprzedzać — „wlecz się w ogień” życia. Teatr, który się spóźnia ze swoją problematyką, zawsze zostanie pomówiony o wtórność, nieaktualność — to teatr zły. Ale zły teatr to także ten, który choć próbuje wyprzedzać, pozostaje niezrozumiały, nie akceptowany, obcy. Przecież tak było z Grotowskim, który — zanim stał się objawieniem — długo funkcjonował na peryferiach teatru: obecnie już, według mnie, zdaje się odchodzić w przeszłość. Grotowski jakby odkrył, że grać trzeba przy pełnym zaangażowaniu intelektu, emocji, ciała, całej osobowości aktora. Pokazał to w sposób nowoczesny, zapominając że inaczej grać nie można było nigdy, choć niekoniecznie całe wnętrza psychiczne musiało być pokazane tak, jak to robią jego aktorzy. Może musiał upłynąć tak długi czas, by prawda ta mogła być zaakceptowana przez potoczną świadomość widzów.

Inaczej rzecz się ma na terenie innych sztuk. Dobry obraz jest dobry pięćdziesiąt i sto lat po namalowaniu, tak samo książka czy muzyka. Teatru nie da się odtworzyć, można wiele mówić, badać, czytać wspomnienia naczynych świadków, jednak będzie to tylko wyobrażenie o tym, co umarło. Słynne wzniesienie Schillerowskiego *Kramu z piosenkami* dowiodło tylko bezsensowności tych zabiegów; przecież Schiller parę lat po swojej premierze zrobiłby to przedstawienie inaczej.

Tego samego dowiodła praca odtworzona prapremiera „*Wesela*” Wyspiańskiego. Nie da się wskrzesić artystów ani widzów, którzy razem stworzyli „historię” tego przedstawienia. Ale czy konieczność owej aktualności zmienia w zasadniczy sposób istotę teatru jako sztuki?

„Dobry człowiek z Seczuanu” Brechta w T. Dramatycznym w Warszawie — 1956 r. Z lewej: Halina Mikołajska jako Szen-Te. Reż. Ludwik René, scen. Jan Kosiński (fot. Edward Hartwig)



Nie wiem, czy można teatrowi przyznać miano sztuki autonomicznej, przecież nie może on dojść do abstrakcji. Nie może ominąć konkretnego, jakim jest ciało aktora, nie może obejść się bez literatury i akcji, jakkolwiek byłyby one wyrażane.

W ramach istniejącego teatru funkcjonują różne konwencje, stylistyki określone przez literaturę. Czy któraś z nich jest Pani szczególnie bliska, użyteczna w pełni?

Nie, takiej nie ma. Kiedy byłam młodą aktorką, wiedziałam więcej, umiałam określić, które pomysły, środki wyrazu są dopuszczalne; dziś już tego nie potrafię. Mam więcej wątpliwości, trudniej mi formułować sądy ogólne. Przedstawieniem, które zrewolucjonizowało moje poukładane myślenie o teatrze, był *Król Lear* w reżyserii Petera Brooka. Połączono w nim konwencje i style, których nigdy przedtem nie uznawałam za możliwe do skomponowania. Prawdziwy naturalizm z abstrakcjonizmem. Role aktorów grane były par excellence naturalistycznie, z dbałością o wiarygodność charakterystyki (aktor grający *Leara* po każdym wejściu za kulisy zmieniał brodę na odrobinę dłuższą i ubranie na bardziej zniszczone; rozpoczynał jako energiczny, dbający o siebie władca, a kończył przedstawienie jako strzęp człowieka w lachmanach). Na pustej, białym horyzontem poszerzonej scenie, zostawał *Lear* zniszczony i wygnany. Nad jego głową, na cienkich linkach, zwisały dwie ciężkie, metalowe płaszczyzny, wprawiane w coraz szybsze drgania, przechodzące w chrzęst, warkot, ryk. Dźwięk kojarzył się z burzą, wojną, katastrofą zagrażającą człowiekowi. Właściwie nie takiego — samotny aktor na pustej scenie i metaliczny dźwięk płaszczyzn. Nigdy w teatrze nie widziałam większej sceny burzy w tragedii Szekspira ani bardziej wstrząsającej sceny o samotności i zagrożeniu człowieka.

Czy zechciałaby Pani określić istotę i sens tego pomysłu?

Zrozumiałam, że w teatrze możliwe jest wszystko, jednak pod warunkiem funkcjonalności. Umiejętność zastosowania środków najbardziej odpowiednich, prostych i oczywistych jest zaletą ludzi genialnych, na tym polega talent — inaczej tego opisać i uzasadnić nie potrafiał.

Jeszcze przykład analogiczny. Oglądałam ostatnio u Dejmka *Dialog o Męce Pańskiej*. W scenie biczowania Chrystusa aktorzy istotnie, z całą siłą biczują — drewnianą figurę światka. Tak że wióry lecą. Człowiek siedzący na widowni ma ochotę krzyczeć, jest to tak straszne i przejmujące; umęczony, z całą pewnością niewinny, kawałek drewna.

Czy w przypadku aktorstwa jest tak samo, czy można określić, co jest podstawą, a raczej istotą tej twórczości, broni się Pani przed terminem sztuki?

Chyba jeszcze trudniej. Nie podejmuję się sformułować definicji aktorstwa, nie wiem, czy jest to w ogóle możliwe. U każdego z nas polega ono na czymś in-



„Matka” Witkiewicza w T. Współczesnym w Warszawie — 1970 r. Halina Mikołajska (Matka). Reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowieyska (fot. Edward Hartwig).

nym. Jeden posługuje się przede wszystkim intelektem, drugi emocją, roniąc prawdziwe łzy, a ktoś inny — intuicją. Są aktorzy, którzy muszą wszystko opracować do końca, i tacy, którzy zdają się na improwizację — ich role zmieniają się z przedstawienia na przedstawienie. Są tacy, którzy swe role potrafią opisać, lecz gorzej je grają niż ci, którzy nie potrafią jasno sformułować innych myśli, a grają wspaniale i potrafią zagrać rzeczy zawsze mnie zdumiewające: psza, szum lasu, krzyk ptaków, wiatr. Inaczej przeżywają świat, mają odmienną wrażliwość.

Czy ma Pani własną metodę pracy, taką, która sprawdzi się nie tylko w jednej roli?

Nie, skądże. Czasem jest tak, że po przeczytaniu sztuki od ra-

zu wiem jak grać, a kiedy indziej męczę się do premiery. Kiedy graliśmy w Dramatycznym *Dobrego człowieka z Seczuanu*, wówczas Brecht był w naszym jednoznacznie skonwenjonalizowanym teatrze absolutną nowością. Na próbach długo nie wiedzieliśmy, jak to ugryźć — naturalne, poetyckie, z dystansem. Grałam Szen-Te i Szui-Ta. Zdecydowaliśmy, że będę zmieniała głos. Trzy miesiące, sylaba po sylabie uczyłam się tekstu, zmieniając głos. Morderczą pracą osiągnęłam to, że przestało mi wysiadać gardło, mogłam mówić swobodnie. Kiedy już wszystko było gotowe, na drugiej generalnej próbie reżyser doszedł do wniosku, że lepiej będzie, jeśli nie będę zmieniać głosu. Koniec. Nie miałam nic w zamian, nie było już czasu, żeby zrobić cokolwiek. Uratował mnie Jan Ko-

siński, który był wielkim autorytetem intelektualnym, nie tylko jako scenograf. Zaakceptował zmianę głosu. Udało się, a przecież...

Pamiętam również próby *Grzechu* Żeromskiego. Długo dyskutowaliśmy z reżyserem, czy drugi akt dzieje się po śniadaniu, czy przed. Zdecydowano, że po śniadaniu, ale ja nie wiedziałam, co ma z tego wynikać, jak mam zagrać to „po śniadaniu”. Oczywiście grałam jak bez śniadania, czego nie zauważył. A na przykład w *Dawnych czasach* Pintera podobna decyzja była konieczna; grając Annę musiałam wiedzieć — jestem czy mnie nie ma. Ponieważ decyzji takiej nie podjęliśmy z reżyserem, raz grałam, że jestem, a raz, że mnie nie ma. W Londynie aktorka grała, że Anny nie ma, myślę, że słusznie.



„Maria Stuart” Schillera w T. Współczesnym w Warszawie — 1969 r. Zofia Mrozowska (Maria Stuart) i Halina Mikołajska (Elżbieta). Reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowieyska (fot. Edward Hartwig)

był taki świadomy. Mniej więcej do trzydziestego roku życia byłam w swoim pokoleniu jedną z niewielu, wśród liczących się aktorek nie miałam specjalnej konkurencji w rolach młodych amantek. Byłam w tym okresie w Teatrze Polskim, łatwo było mnie obsadzić, wiedziałam, że będę grać, bo jestem potrzebna. Po przekroczeniu trzydziestki znalazłam się w tłoku. Były w zespole koleżanki starsze, które jeszcze mogły grać pewne role, i takie, które już mogły je grać. Do ról kobiet po trzydziestce jest straszna kolejka, trzeba o te role walczyć i umieć wygrywać. Nigdy w teatrze nie byłam w sytuacji uprzywilejowanej. Zdecydowałam się na role starszek, aby istnieć jako aktorka. Nie umiem i nie chcę walczyć, a starszych kobiet nikt prawie nie chce grać.

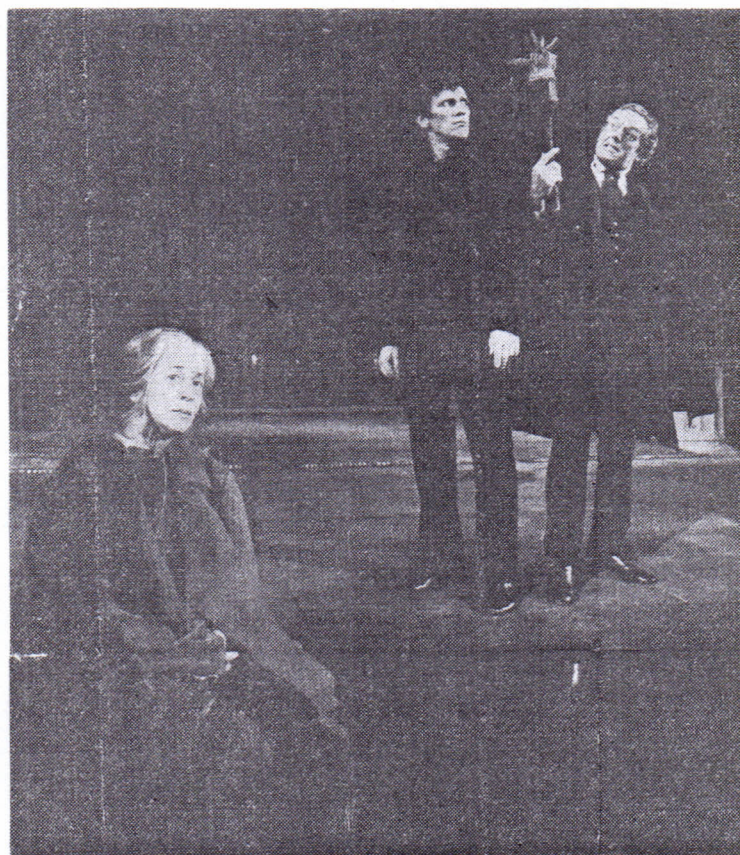
A czy nie żałuje Pani takiego ograniczenia — bo tak można ten wybór określić, jaktu, że zrezygnowała Pani z bycia na scenie młodą, pełną kobietą? Rezygnacja z kobiecej próżności jest przecież trudna i wymaga odwagi.

Nie żałuję. Ale podejmując taką decyzję, nie zdawałam sobie sprawy, jak bardzo obróci się ona przeciw mnie i to w dosyć nieoczekiwany sposób. Zostałam przez widzów, a co najgorsze — przez środowisko zaklasyfikowana do tego emplotu jakby na zawsze. Przykład: Matka ze sztuki Witkacego. Wszyscy wierzą mi w pierwszej części, gdzie jestem stara, a w drugiej, kiedy wchodzi jako młoda kobieta, weszła jakiś sposób. A przecież sposobem była zrobiona właśnie Matka — stara. Zabawne są komplementy ludzi, którzy mnie widzą prywatnie. Jak Pani młodo wygląda! Zapadłam w pamięć widzów jako starszka, swoją kobiecość zostawiłam do użytku prywatnego, ale nie znaczy to, że już nigdy nie chciałabym zagrać kogoś innego prócz starszek. Na przykład Raniewska w *Wiśniowym sadzie* Czechowa — prawie nikomu nie przychodzi do głowy, że mogę ją zagrać.

Niestety, to, co Pani mówi, jest prawdą. Muszę przyznać, że po serii starszek rola Ysę w „Punkcie przecięcia” Claudela dla wielu była miłą niespodzianką. Postaci o tak niezwykłym uroku zdarzają się na scenie nieczęsto. Jako widz chciałabym częściej oglądać Panią w takich rolach.

Istnieje zaledwie nieliczna grupa ludzi, którzy oddzielają granicę postać od prywatnej osoby aktora. Dlatego są aktorzy, którzy z zasady nie chcą grać postaci negatywnych. W swej twórczości idą jakby pod prąd, staram się nie zauważać mechanizmu myślenia większości. Chcę grać i gram dosyć często. Kryterium przyjęcia roli jest w zasadzie jedno: dobra rola i dobra literatura. W tym, co robię, nie chodzi mi o liryczne zwierzenia, lecz o sprawy bardziej ogólne. Zdaje sobie sprawę, że gram role adresowane do wąskiej grupy ludzi. Mając możliwość ponownego wyboru, zdecydowałabym tak samo, mimo iż zagrałam zaledwie parę ról z tych, które chciałam.

Rozmawiała
ELŻBIETA BANIEWICZ



„Wyzwolenie” Wyspiańskiego w T. Polskim w Warszawie — 1982 r.

Halina Mikołajska w swej ostatniej roli teatralnej (Hestia), Jan Englert (Konrad), Jan Matyjaszkiewicz (Reżyser). Reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Majewski (fot. Leon Myszkowski)

Tworzy Pani na scenie kobiety różnych epok, stylów, wrażliwości, a przeważnie są to kobiety stare. Zaczęła Pani grać te role, przez krytyków kwalifikowane

jako charakterystyczne, bardzo dawno, kiedy nie była Pani do tego wiekiem zmuszona; zresztą nadal grane postaci są od Pani starsze. Był to świadomy wybór

artystyczny; chciałabym zapytać o motywację.

Tak sprawa wygląda tylko z zewnątrz. Mój wybór wcale nie