

165
K. NASTULANKA: Czy można wiedzieć, kiedy i w jakich okolicznościach zdecydowała pani, że zostanie aktorką?

B. KRAFFTÓWNA: Właściwie nigdy takiej decyzji nie podejmowałam. O moim losie zadecydował przypadek, zbieg okoliczności. Po prostu, jeszcze w czasie okupacji, moja starsza siostra, która przed wojną kończyła PIST, zabrała mnie raz i drugi na zajęcia do podziemnej szkoły teatralnej. Żeby się nie nudziła sama w domu. Od pierwszej chwili zachwycił mnie zarówno temat zajęć — poezja, jak i klimat, który stwarzał wokół siebie Iwo Gall. Zresztą, co pewnie też nie było bez znaczenia, potraktowano mnie z sympatią. Byłam wtedy niedużą piegowatą dziewczynką z rudymi warcokzykami. Kiedyś — dla zabawy, kazał mi Gall przeczytać jakiś wierszyk, potem — nauczyć się go na pamięć. Później dał mi następny i znowu następny, aż wreszcie pew-

ciące zabawy były symptomatyczne — inscenizowałam wszystkie zasłyszane bajki. Z ogromnym nakładem energii budowałam pałace i trony, w czym dzielnie sekundoval mi ojciec. Pełno było u nas zawsze starych niepotrzebnych projektów architektonicznych, które stanowiły znakomity budulec. A rysowało się wówczas nie na papierze milimetrowym, lecz na usztywnionym, preparowanym na papier batystie. Potem w czasie okupacji wrzucało się to do wody i otrzymywało tkaninę na biedne wojenne sukienki. Pamiętam, jak mnie szalenie fascynowała ta zmiana formy — sztywne pasy przekształcające się nagle w wiotkie bandaż.

N.: Pani ustawiony głos i technika śpiewu wskazywałyby na to, że uczyła się pani śpiewu i to chyba nie tylko w szkole aktorskiej?

K.: Rzeczywiście, chodziłam na lekcje śpiewu do prof. Adama Lud-

166
trze może się zawsze zdarzyć coś nieoczekiwanego — stało się jak gdyby jego siłą atrakcyjną.

K.: No właśnie. Pamiętam, jak przed laty graliśmy w Dramatycznym „Parady” Potockiego. Było to przedstawienie zapięte na ostatni guzik, utrzymane w żelaznej dyscyplinie.

N.: Mimo konwencji dell'arte?

K.: Owszem, ale to inna sprawa. Otóż w czasie jednego z przedstawień zdarzył się wypadek — pękła z okropnym hukiem ogromna żarówka, szkło zasypało całą scenę. Ponieważ Wiesiek Gołas w niektórych scenach tarzał się i rzucał po podłodze, szkło musiało być absolutnie uprzątnięte. I Wiesiek zaimprovizował całą wielką i wspaniałą pantomimiczną scenę. Najpierw wybiegł w lansadach za kulisy i przyniósł miotłę, a potem najdokładniej i to dwukrotnie pozamiatał całą sce-

poprzez własną wulgarność, bo tylko wtedy może to być przekonywające.

N.: Ale czy zawsze możliwe? Gdyby tak było, nie istniałoby pojęcie emploi? A pani zagrałaby wszystkie role, łącznie z Balladyną i szekspirowską Lady Macbeth?

K.: Nie. Jest wiele ról sprzecznych z moimi warunkami psycho-fizycznymi. Zdarzają się zwłaszcza w wielkim repertuarze role nie do zagrania, wymagające pogwałcenia naturalnych dyspozycji aktora, choć w zasadzie — specyfika tego zawodu polega na pewnej elastyczności i umiejętności wykonywania skomplikowanych nieraz figur psychicznych.

N.: A gdy własna psychika nieco szwankuje? Dzieje się coś niedobrego?

K.: Teatr jest ratunkiem, ucieczką w świat fikcji.

N.: Znałe są takie przypadki w dziejach aktorstwa, choć wciąż zdumiewające dla „cywilów”.

K.: Bo życie nie przechodzi przez rampę. Aktor w najbardziej dramatycznych chwilach swego życia może wywoływać huragany śmiechu na widowni, jak również — płacząc rzewnymi łzami na scenie — pozostawić widownię zupełnie nie poruszoną. Jest jeszcze inne ciekawe zjawisko: specyficzne napięcie nerwowe, jakie towarzyszy spektaklowi, zmniejsza fizyczny ból, pozwala wytrzymać do opadnięcia kurtyny, nawet dosyć poważne kontuzje, albo nie zemdlec, mimo że człowiek jest bliski omdlenia. Ale oczywiście i tu są pewne granice — nikt nie będzie biegał ze złamaną nogą. A czasem niestety napięcie obraca się przeciw aktorowi. Na przykład, kiedy siada głos, nie ma rady, trzeba przerwać spektakl.

N.: A do których swoich ról przywiązuje pani największą wagę? Krytyka uznała za kreacje pani role w „Paradach”, „Kurce wodnej”, „Wścieklicy” i „Iwone, księżniczce Burgunda”? Może coś opuściłam?

K.: Chyba nie. Wszystkie te role są dla mnie niezmiernie ważne, ale najważniejszą, która pozwoliła mi przekroczyć jakiś zasadniczy próg wtajemniczenia i otworzyła jakieś wrota na świat, jest wciąż „Iwona”. Cenię też stosunkowo niewielką, nie wymienioną przez panią rolę Achizy w „Żywocie Józefa” ze względu na kolosalny opór materii językowej, który udało mi się tam pokonać.

N.: Brak wśród tych kreacji repertuaru klasycznego. To chyba nie przypadek?

NIC NIE STRACIŁAM — ZYSKAŁAM WIELE...

Z BARBARĄ KRAFFTÓWNĄ rozmawia Krystyna Nastulanka

nego dnia powiedział: „no, to jesteś moją uczennicą”.

N.: Stała się więc pani studentką wyższej uczelni na długo przed ukończeniem szkoły średniej?

K.: Ano tak. I tak zaczęła się ta moja osobliwa edukacja. W malutkiej salce na Tamce poezja i sztuka teatru w jej najszlachetniejszym wcieleniu, a naprzeciwko, po drugiej stronie ulicy — siedziba gestapo. Ktoś zawsze stał na straży przy drzwiach, gdy nasz mistrz oddawał się kształtowaniu naszych dusz. To był wspaniały człowiek, kontynuator najlepszego dziedzictwa „Reduty”, artysta wielostronny o kolosalnej wrażliwości i zainteresowaniach. Krążył trochę w obłokach i wszystkie zajęcia z nim to były jakiegoś wypadu w świat wyobraźni, w przestrzenie nieznanne. Spraw rzemiosła bardzo akuraplatnie, pilnował, żeby

wiga, ojca Basii Ludwiżanki, znakomitego pedagoga, potem u prof. Brzezińskiego w Łodzi i u prof. Platówny we Wrocławiu, w sumie 7 lat.

N.: Dzięki czemu obywateli pani bez mikrofonu i sztuczek akustycznych.

K.: Daję sobie bez nich radę. Bo w ogóle przecież współczesny aktor nie jest w stanie przejść przez życie zawodowe bez techniki, to znaczy — mikrofonu, kamery telewizyjnej i filmowej. Jesteśmy trochę w sytuacji podobnej do rzemieślników, którzy kiedyś pracowali własnymi rękami, i osiągalni nierzadko artystyczne rezultaty, a dzisiaj stali się dodatkami do maszyny.

N.: Czy nie sądzi pani, że to dość odległe sprawy, a więc i analogie dalekie?

nę. Następnie na kolanach szukał odłamków, ślinił palec i zbierał niby to okruszki, badając to na języku itd. Była to wspaniała etiuda aktorska.

N.: Doskonale przez panią zapamiętana. I z satysfakcją. A o czym to świadczy? O potrzebie spontanicznej twórczości, improwizacji?

K.: Chyba tak. Chciałoby się, żeby zakwitł ten kwiat jednej nocy, jednego spektaklu. Ale na to potrzeba oczywiście talentu Wiesława Gołasa. On i dwie godziny potrafiłby improwizować i publiczność nie zorientowałaby się, co się dzieje.

N.: A pani by nie potrafiła?

K.: Jakoś dąbam sobie radę. W końcu w tej scenie także jakoś partenerowałam Wiesławi. Iwo Gall mó-

NIC NIE STRACIŁAM — ZYSKAŁAM WIELE...

Z BARBARĄ KRAFFTOWNĄ rozmawia Krystyna Nastulanka

nego dnia powiedział: „no, to jesteś moją uczennicą”.

N.: Stała się więc pani studentką wyższej uczelni na długo przed ukończeniem szkoły średniej?

K.: Ano tak. I tak zaczęła się ta moja osobliwa edukacja. W malutkiej salce na Tamce poezja i sztuka teatru w jej najszlachetniejszym wcieleniu, a naprzeciwko, po drugiej stronie ulicy — siedziba gestapo. Ktoś zawsze stał na straży przy drzwiach, gdy nasz mistrz oddawał się kształtowaniu naszych dusz. To był wspaniały człowiek, kontynuator najlepszego dziedzictwa „Reduty”, artysta wielostronny o kolosalnej wrażliwości i zainteresowaniach. Krążył trochę w obłokach i wszystkie zajęcia z nim to były jakieś wypadły w świat wyobraźni, w przestrzenie nieznanne. Spraw rzemiosła bardzo skrupulatnie pilnowała pani Halina Gallowa. Swoją wiedzę o teatrze przekazywał Iwo Gall w niezwyklej formie; nie było wykładów, lecz na pół-opowieści, na pół-zwierzenia, które — wydawało się — i jemu samemu jako artyście były do czegoś potrzebne. Pamiętam także niekonwencjonalne zajęcia z krakowskiego okresu, już po wojnie. Odbywały się one na Plantach. Siadaliśmy sobie gdzieś na ławeczce, czując się prawie jak na wagarach, a nasz profesor kazał nam po prostu obserwować przechodniów. Nawiasem mówiąc — cóż to za kopalnia typów! A potem pytał, co kto zauważył. I rzecz zdumiewająca, okazywało się, że każdy widział coś innego: jeden — wzrost przechodnia, inny — kolor jego płaszcza, ktoś inny — sposób poruszania się, a jeszcze ktoś inny — brodawkę na nosie.

N.: A co pani zapamiętywała?

K.: Chyba właśnie tę brodawkę na nosie, w ogóle drobne elementy, co zresztą jest dosyć obciążające, zwłaszcza jeżeli dodać do tego skłonność do nadto drobiazgowej analizy tekstu. Ale wracając jeszcze do Galla — te słynne zajęcia na Plantach nie były chyba nawet ćwiczeniem, on nas w ten sposób poznawał, potem wiedział, jak każdego z nas prowadzić, kto ma czego za dużo, komu czego brak.

N.: Powiedziała pani, że została aktorką przypadkowo, czy to znaczy, że gdyby nie ten przypadek, mogłaby pani zajmować się czymś zupełnie innym?

K.: Prawdopodobnie i tak trafiłabym na scenę, tylko — bardziej okrutną drogą. Chyba od zawsze było wiadome, że mam jakieś uzdolnienia artystyczne, że jestem muzykalna i utanczona. W czasie okupacji chodziłam już na lekcje pantomimy, a pierwszą sceną, na której wystąpiłam była scena teatru „Ateum”, gdzie odbył się pokaz naszej grupy. W moim rodzinnym domu, związanym również ze sztuką, nie mogły zostać nie zauważone te moje dyspozycje. Matka była skrzypaczką, zresztą pięknie również malowała, a ojciec — architektem.

N.: Czy matka pani koncertowała?

K.: Nie. Wtedy jeszcze wielu ludzi uprawiało sztuki piękne wyłącznie dla własnej przyjemności. Pamiętam przyjaciół moich rodziców — malarzy i muzykujących lekarzy i adwokatów. A u mojej ciotki, która jak na nasze obecne warunki dysponowała niebywale ogromnym mieszkaniem, z potężnymi salonami — odbywały się nie tylko koncerty, ale także niezmiernie awangardowe balety, w których występowały jakieś skąpo ubrane bosonogie tancerki. Ta atmosfera jakoś mnie z pewnością kształtowała, dość, że już moje dzie-

wiga, ojca Basia Ludwiżanki, znakomitego pedagoga, potem u prof. Brzezińskiego w Łodzi i u prof. Platówny we Wrocławiu, w sumie 7 lat.

N.: Dzięki czemu odbywa się pani bez mikrofonu i sztuczek akustycznych.

K.: Daję sobie bez nich radę. Bo w ogóle przecież współczesny aktor nie jest w stanie przejść przez życie zawodowe bez techniki, to znaczy — mikrofonu, kamery telewizyjnej i filmowej. Jesteśmy trochę w sytuacji podobnej do rzemieślników, którzy kiedyś pracowali własnymi rękami, i osiągnęli nierzadko artystyczne rezultaty, a dzisiaj stali się dodatkami do maszyny.

N.: Czy nie sądzi pani, że to dość odległe sprawy, a więc i analogie dalekie?

K.: Nie. Wszędzie, poza teatrem tylko, to nie my — aktorzy pokazujemy naszych bohaterów, ale my pokazujący jakieś postaci jesteśmy pokazywani. Kamera bierze jak chce, robi się zbliżenie twarzy nie wiadomo kiedy itd. itp. A radio, mikrofon zmienia barwę głosu, i to w takim stopniu, że głos przepuszczony przez maszynę co innego znaczy, można z niego coś innego odczytać.

N.: A mimo to aktorzy doszli do perfekcji w posługiwaniu się tym instrumentem.

K.: Rzeczywiście, ale jest to owocem doświadczenia i długotrwałego obcowania z mikrofonem. Trzeba umieć dostosować barwę głosu do jego wymagań. Trzeba ogromnej samokontroli, zwłaszcza że próby odbywają się bez mikrofonu. A potem przy przesłuchaniu słyszy się nagle jakiś dziwny skrzek albo jakiś histeryczny ton nie wiadomo skąd, albo np. jakaś kwestia, która powinna być rozdzielająca brzmieć zupełnie niedramatycznie, i tak dalej, i tak dalej. Tak więc aktor w tzw. środkach masowego przekazu pozbawiony jest satysfakcji, którą ma w teatrze, że na każdym przedstawieniu coś tworzy, coś buduje. Bo to jednak prawda, że każde przedstawienie jest inne.

N.: Jest to prawda obiegowa, choć dla profanów niezupełnie oczywista. Bo znowu z drugiej strony wiadomo, że dobre przedstawienie, zafiksowane na próbie generalnej, nie powinno od niej odbiegać.

K.: I tak, i nie. Przecież każda widownia inaczej reaguje i trzeba umieć na to odpowiedzieć. Najbardziej przykłąd — gra się komedie. W czasie prób zakładamy, że tu i tu powinien być śmiech. A tymczasem śmiechu nie ma, wybucha wcale nieoczekiwanych miejscach. A śmiech trzeba umieć jakoś na scenie przetrzymać. To oczywiście kwestia techniki teatralnej. Należy pozwolić się ludziom wyśmiać, ale nie czekać aż śmiech całkowicie wygaśnie, zacząć mówić na wycichającym śmiechu i nie zaczynać od zera, lecz kontynuować sterując ku ostatecznej puencie. Ale to są już nasze sprawy warsztatowe. Natomiast sprawa widowni jest zupełnie zasadnicza — czasami wszyscy wspaniale się bawią, a nierzadko zdarzają się — tzw. w naszym żargonie teatralnym — soliści, którzy wylapują najdrobniejsze niuanse, innym razem wszystkie nasze wysiłki kwitują martwa cisza. Tak dużo mówię o śmiechu, ponieważ nie ma nic smutniejszego jak komedia, na której ludzie się nie śmieją.

N.: Wydawałoby się, że te wszystkie niespodzianki, niepokoje powinny odpychać aktora od teatru, a tymczasem okazuje się, że to, że w tea-

nie. Następnie na kolanach szukał odłamków, ślinił palec i zbierał niby to okruszki, badając to na języku itd. Była to wspaniała etiuda aktorska.

N.: Doskonale przez panią zapamiętana. I z satysfakcją. A o czym to świadczy? O potrzebie spontanicznej twórczości, improwizacji?

K.: Chyba tak. Chciałoby się, żeby zakwitł ten kwiat jednej nocy, jednego spektaklu. Ale na to potrzeba oczywiście talentu Wiesława Gołasa. On i dwie godziny potrafiłby improwizować i publiczność nie zorientowałaby się, co się dzieje.

N.: A pani by nie potrafiła?

K.: Jakoś dałabym sobie radę. W końcu w tej scenie także jakoś partnerowałam Wiesławi. Iwo Gall mówił nam zawsze, że aktor na scenie musi być na wszystko przygotowany. Nawet na to, że nieoczekiwanie stanie przed nim żywa krowa.

N.: A czy mogłaby pani odpowiedzieć na takie pytanie — co aktor jako człowiek zyskuje a co traci — uprawiając swój zawód?

K.: Ja nie straciłam nic, a zyskałam bardzo wiele. Jakbym przeżyła dwa albo trzy ludzkie życia. Czasem czuję się, jakbym miała sto pięćdziesiąt lat. Chyba więcej i dalej widzę.

N.: Dzięki obcowaniu z wielką literaturą?

K.: Także, ale przede wszystkim dzięki obcowaniu z publicznością teatralną. Bo muszę bardzo dużo wiedzieć o ludziach siedzących za rampą, żeby ich móc wzruszać i bawić.

N.: A w ogóle, poza teatrem, nawiązuje pani łatwo kontakt z ludźmi?

K.: Otóż — nie. Poza środowiskiem jest mi raczej trudno. Zawsze boję się, żeby nie urazić, żeby nie pogwałcić jakichś ludzkich uczuć, jakiegoś tabu. Zwłaszcza że przecież nie wszyscy ludzie chętnie się otwierają, obwarowując się konwencjami kulturowymi czy towarzyskimi.

N.: A pani sama jest osobą otwartą czy zamkniętą?

K.: W życiu, w sprawach osobistych — zamknięta. Otwieram się do świata naprawdę tylko na scenie — bo bez tego nie ma aktorstwa.

N.: Znaczyliby to, że zawód nie naruszył pani osobowości, nie spowodował żadnych zmian charakterologicznych?

K.: Musiał jakoś naruszyć. Przede wszystkim musiał uzewnętrznić, wydobyc na światło dzienne pewne moje cechy, o których istnieniu w innej sytuacji nie miałabym pewnie pojęcia. A przede wszystkim nauczył pokonywać naturalne u każdego człowieka postawione oko w oko z tłumem — opory, lęki, wstydy. To zjawisko nazywa się banalnie trema, a w istocie jest gwałtem dokonywanym na własnym charakterze.

N.: A co się dzieje, gdy powiedzmy — kulturalna wrażliwa dziewczyna musi zagrać wulgarną przekupkę?

K.: No cóż?... Należy się pilnie przyglądać wulgarności w jej wszelkich przejawach i fasonach. Potem — dogrzebać się w sobie własnej wulgarności, choćby jej śladu. I odrzucając wszelkie obciążenia kindersztuby zagrać wulgarność przekupki

R.: Bo życie nie przechodzi przez rampę. Aktor w najbardziej dramatycznych chwilach swego życia może wywoływać huragany śmiechu na widowni, jak również — płacząc rzewnymi łzami na scenie — pozostawić widownię zupełnie nie poruszoną. Jest jeszcze inne ciekawe zjawisko: specyficzne napięcie nerwowe, jakie towarzyszy spektaklowi, zmniejsza fizyczny ból, pozwala wytrzymać do opadnięcia kurtyny, nawet dosyć poważne kontuzje, albo nie zemdlec, mimo że człowiek jest bliski omdlenia. Ale oczywiście i tu są pewne granice — nikt nie będzie biegał ze złamaną nogą. A czasem niestety napięcie obraca się przeciw aktorowi. Na przykład, kiedy siada głos, nie ma rady, trzeba przerwać spektakl.

N.: A do których swoich ról przywiązuje pani największą wagę? Krytyka uznawała za kreacje pani rolę w „Paradach”, „Kurce wodnej”, „Wścieklicy” i „Iwone, księżniczce Burgunda”? Może coś opuściłam?

K.: Chyba nie. Wszystkie te role są dla mnie niezmiernie ważne, ale najważniejszą, która pozwoliła mi przekroczyć jakiś zasadniczy próg wtajemniczenia i otworzyła jakieś wrota na świat, jest wciąż „Iwona”. Cenię też stosunkowo niewielką, nie wymienioną przez panią rolę Achizy w „Żywocie Józefa” ze względu na kolosalny opór materii językowej, który udało mi się tam pokonać.

N.: Brak wśród tych kreacji repertuaru klasycznego. To chyba nie przypadek?

K.: Nie. Teatr realistyczny odczuwam jako kompozycję zamkniętą, a role w nim jako coś zbyt dookreślonego. Gdy tymczasem Witkacy wpuszcza mnie jak gdyby w podtekst, zmusza do szukania formy. Jest to według mnie cudowny pisarz. Wrażliwy, może — nadwrażliwy. I doskonale świadomy. Miał wizję świata i wizję własnych sztuk. Tam nie ma co wymyślać. Wszystko jest w tekście, i w didaskaliach.

N.: A co powinien robić aktor, żeby znaleźć ten swój właściwy ton, własny genre?

K.: Cierpliwie czekać i grać, grać, grać.

N.: Wbrew oporom?

K.: Oczywiście. Opory są w każdej roli.

N.: I nigdy nie zdarza się, aby aktor leciutko i bezproblemowo wskoczył w postać? Brawurowo zagrane role sprawiają właśnie takie wrażenie.

K.: I bardzo dobrze. O to właśnie idzie. Bo w teatrze, jak w życiu: na niektórych ludziach widać mękę istnienia, a inni przechodzą przez życie uśmiechnięci, pogodni. Ale oczywiście wcale nie dlatego, że los ich tak wyjątkowo pieści czy oszczędza, ale dlatego, że posiadli technikę życia. A w teatrze — technika sceniczna stwarza złudzenie, że wszystko dzieje się tam łatwo i bez wysiłku.

N.: Jak z tego wynika — technika jest dobra na wszystko. Chroni także od stresów?

K.: Do pewnego stopnia.

N.: Pani ma także tremę przed premierową?

K.: Oczywiście. Bo to jest naprawdę bardzo ciężki moment. Przez cały, bardzo długi okres prób mamy opiekuna — reżysera, który nas prowadzi, uspokaja, rozgrzewa, podnieca a potem, w tej najcięższej chwili, zostajemy sami, jakby pod publicznym przegięciem. Najtrudniejsze jest pierwsze podniesienie kurtyny. Jeśli podnosi się od dołu, mam świadomość, że najpierw ukazują się moje nogi — i są one wtedy z żelaza, każda waży co najmniej tonę i mam wrażenie, że nie zdołam ruszyć się z miejsca... Ale boję się, że za dużo mówię o sobie.

N.: Uważa pani to za nieprzydatne zajęcie?

K.: Według mnie dla aktora, o wiele bardziej niż zajmowanie się sobą, potrzebne jest zainteresowanie się widzem, a więc ludźmi, życiem, światem, w którym żyjemy. Bez tego naprawdę nie można być dobrym aktorem.



Barbara KRAFFTÓWNA: Chciałoby się, żeby zakwitł ten kwiat jednej nocy, jednego spektaklu (rozmowa Krystyny Nastulanki — str. 9)

Fot. Tadeusz KUBIAK