

Jest tak, jak było

z Barbarą Krafftówną rozmawia Michał Smolis

MICHAŁ SMOLIS Czy czytając ostatnio „Alicję w Krainie Czarów” Carrolla, przypomniała Pani sobie lekturę z dzieciństwa?

BARBARA KRAFFTÓWNA W ogóle jej nie pamiętałam. Jeżeli nawet czytałam tę książkę, zatarłam wszystkie wrażenia. Dawno nie spotkałam lektury tak ciężkiej jak w przypadku dzieła Carrolla. Aktor czyta inaczej. Muszę w miarę szybko objąć wzrokiem treść, która jest zawarta w całym akapicie. Interpretacja aktorska jest też obciążona ciągłym wyobrażaniem tekstu na scenie.

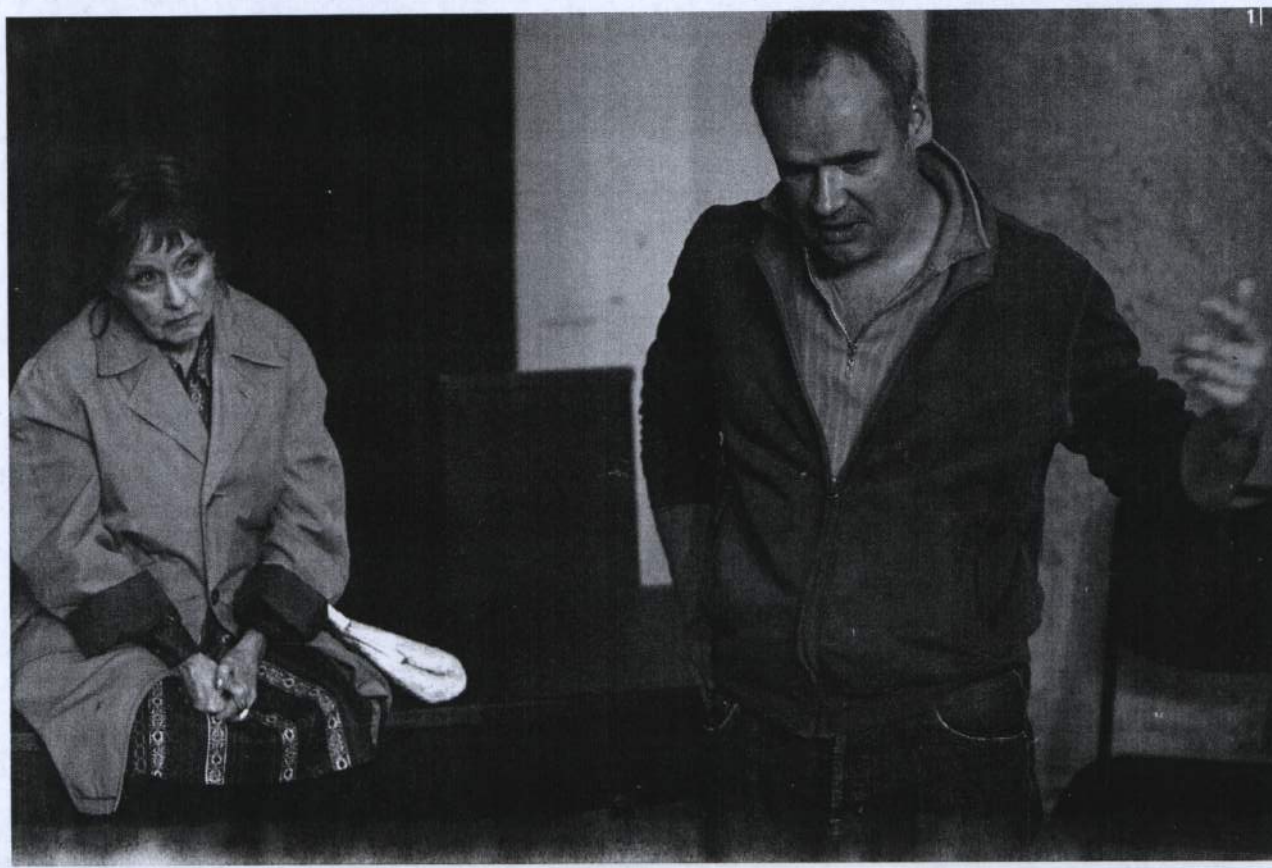
SMOLIS Jaki był pierwszy impuls, który pojawił się po tej lekturze?

KRAFFTÓWNA Uznałam, że bajka Carrolla jest bardzo staroświecka. Potem przeczytałam punkt wyjścia naszego przedstawienia, czyli scenariusz Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej. Podlegał

on gigantycznym obróbkom w czasie prób, zanim przybrał ostateczny kształt sceniczny.

SMOLIS Paweł Miśkiewicz przyznał, że pomysł na przedstawienie „Alicji” nosił w sobie od dawna, ale skryształował się on dopiero wtedy, kiedy poznał Panią. Kim jest Alicja Barbary Krafftówny?

KRAFFTÓWNA Jest jednym z widzów. Alicja jest w podróży, prostej metaforze ludzkiego życia. Nikt się do niej nie przykleja ani od niej nie odkleja, porusza się ciągle samotnie po świecie, w którym wszyscy poddają ją bezustannym egzaminom. Alicja szuka swojej drogi, uczestniczy w przedziwnych sytuacjach, spotyka różnych ludzi i człekokształtne, surrealistyczne postaci. Nie jest bezwolna, kieruje się własnymi postanowieniami: „Wejdę, bo przecież nie



zawrócić”, i idzie dalej. To świat na opak, z którym bohaterka toczy grę od pierwszej do ostatniej sceny, sceny długiego odchodzenia. – „Czy możesz mi powiedzieć, którędy mam pójść. Stąd? – Zależy dokąd chcesz pójść. – Tego jeszcze nie wiem, ale wiem na pewno, że chcę pójść. Stąd. – Zależy jak długo będziesz szła”. W najbardziej absurdalnym dialogu tkwi głęboki sens. Albo w ponadczasowym pytaniu Alicji: „Jak należy zacząć konwersację z ludźmi, z którymi tańczyło się przed chwilą?”.

SMOLIS Pytanie, które Miśkiewicz stawia za Carrolllem, brzmi też: „Czy Alicja jest prawdziwa?”.

KRAFFTÓWNA To pytanie wiąże Alicję ze światem wyobraźni i bajki. Chyba żaden człowiek przy zdrowych zmysłach nie zadaje sobie tego pytania. Rzeczywistość, która go otacza, musiałaby być wyjątkowo dziwna. Mnie się to w życiu nie zdarzyło. Pytałam raczej odwrotnie: „Czy to, co się dzieje obok mnie, jest prawdziwe?”.

SMOLIS Czy rzeczywistość „Alicji” jest snem?

KRAFFTÓWNA Nie wiem, pozostawiam to interpretacji widzów. Jako zawodowiec, kiedy dostaję tekst do czytania, konfrontuję w nim logiczność z alogicznością. Sami w życiu działamy przecież często nielogicznie. Robimy coś głupiego, a ktoś nam zwraca uwagę: „Mogłaś pomyśleć!”. Bronimy się wtedy, że taka reakcja wynika z naszego charakteru, temperamentu, braku doświadczenia etc.

SMOLIS W przedstawieniu Pawła Miśkiewicza osoba Alicji uległa rozdwojeniu lub podwojeniu, jest grana przez dwie aktorki: Panią i debiutującą Klarę Bielawkę. Kim jest ta druga wobec tej pierwszej?

KRAFFTÓWNA Relacje między naszymi postaciami rodziły się na scenie samoistnie, bez odgórnych ustaleń. Czułam wielkie opory własnego ciała, które musi poradzić sobie z obecnością drugiej osoby. Paweł Miśkiewicz nie traktował młodej Alicji w kategoriach cielesnego konkretnego, ale jako formę cienia, myśli, przeszłości. Jak mam zareagować na kogoś tak podobnego do mnie? Kto to jest? Jeżeli ja jestem prawdziwa, kim jest ta druga Alicja? Czy też jest prawdziwa? Nie jest moim sobowtorem, różnimy się wiekiem. Czy moja Alicja zachowywała się w młodości tak jak współczesna Alicja Klary Bielawki? Nie, ja taka nie byłam. Alicja Krafftówny w dawnych czasach nie zadarłaby sukni wysoko ponad kolana. Stara Alicja jest w tym wypadku neutralnym świadkiem współczesnych, niekonwencjonalnych zachowań ludzi młodych.

SMOLIS W finale śpiewa Pani song Kurta Weilla „Speak low”, smutną i piękną akceptację przemijania.

KRAFFTÓWNA Tak, śpiewam o prostych sprawach: życiu, umiaredaniu, pamięci, rozstaniach... „Everything ends too soon, too soon”, czyli „Wszystko kończy się za wcześnie, za wcześnie”. Nie chciałam śpiewać piosenki w języku angielskim, wydawało mi się to pretensjonalne, ale reżyser nie wyobrażał sobie, że można ją wykonać inaczej niż w oryginale.

SMOLIS Część krytyki zarzuciła przedstawieniu Pawła Miśkiewicza brak spójności, rozbitcie na ciąg sekwencji, pojedyncze aktorskie etiudy.

KRAFFTÓWNA Paweł zmieniał przedstawienie już po premierze, połączył poszczególne sekwencje tak, żeby się wzajemnie przenikały. W mojej roli najtrudniejsze było znalezienie właściwej formy na wszystkie sceny. Ja mną łączę siebie, a nie sceny mnie łączą.

SMOLIS Z Pawłem Miśkiewiczem pracowała Pani po raz pierwszy przy przedstawieniu „Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena”.

KRAFFTÓWNA Kiedy Miśkiewicz zadzwonił do mnie z propozycją, powiedział, że pamięta mnie z telewizyjnej roli Pani Jourdain w spektaklu „Mieszczanin szlachcicem” Molière’a. Pomyślałam, że potrzebował takiej samej siły i ekspresji do roli matki w „Peerze Gyncie”. Znal już moje możliwości charakterystyczne, dlatego miał świadomość, jak tę rolę wykonam. Na pierwszej próbie przeczytałam tekst. Wywodzę się ze „starej szkoły”, więc każde słowo w mojej interpretacji zostało usłyszane, logicznie odczytywałam intencje roli. Miśkiewicz nazwał mnie po tym spotkaniu „prezenterem od losu”. To był początek pracy. Pierwsza część przedstawienia jest grana w foyer Teatru Dramatycznego, widownia znajduje się na wyciągnięcie ręki. Mozolnie szukaliśmy mikro-sytuacji pasujących do ekspresji i tekstów oraz bliskiego, intymnego kontaktu z widzem. W końcu w mojej scenie wylądowałam na szafie. W drugiej części przedstawienia, która toczy się już na dużej scenie Teatru Dramatycznego, mówię krótki monolog. Reżyser dał mi tylko jedną uwagę: „Zagospodaruj czas”. Dostałam wolność w interpretacji całej sceny, nie tylko tekstu.

SMOLIS Największe wzruszenie budzi w tym przedstawieniu scena śmierci matki Peera. Siedzi Pani na ławce razem z Mariuszem Benoit, ciekłą słowa...

KRAFFTÓWNA Nasza rozmowa z Mariuszem Benoit jest prostą sceną przebaczenia. Dlaczego tak wzrusza? Ponieważ jest wysublimowana ze wszystkiego, co nazywa się sytuacją, nie zakłóca jej żadne działanie. Próbowaliśmy ją rozwiązać na wiele sposobów,

1 | Barbara Krafftówna, Paweł Miśkiewicz; próba do spektaklu „Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena”, reż. Paweł Miśkiewicz, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2007); fot. Krzysztof Bieliński

w końcu zaproponowałam, że usiądę na ławce i będę czekała na syna, ale Miśkiewicz wprowadził nas na scenę razem. Ta umowność okazała się formą najbardziej klarowną. Czy Peer jest obecny przy jej śmierci, czy tylko całe życie to planował? Czy rozmowa matki z synem toczy się w tym momencie, czy też prowadzili ją ze sobą zawsze? Być może do niej nigdy nie doszło, ale w tym samym czasie zbiegły się myśli matki i syna, z których zrodził się na scenie ten dialog.

SMOLIS Czym jest dla Pani to nowe doświadczenie, praca z Pawłem Miśkiewiczem?

KRAFFTÓWNA Nazywam Miśkiewicza: „mózgowiec”. Oczywiście, wszyscy myślimy, jedni mają lepsze rezultaty, inni – gorsze. Miśkiewicz nie przestaje analizować. To jest wielka radość, że spotkałam w następnym pokoleniu artystę maniackalnie dociekliwego, którego w czasie prób nie opuszczają wątpliwości i tworzy niepokój. W pracy z Pawłem nie ma nigdy żelaznych konkretów.

SMOLIS Odnosi Pani obecnie sukcesy w Teatrze Dramatycznym, z którym los związał Panią po raz trzeci w karierze. Ponad ćwierć wieku temu był on ostatnią sceną, gdzie Pani występowała przed wyjazdem do Stanów Zjednoczonych...

KRAFFTÓWNA ...zeszłam ze sceny, gdzie grałam w „Koriolanie” i „Skizie”, wprost do samolotu...

SMOLIS ...a po raz pierwszy stanęła Pani na niej w 1957 roku jako Gombrowiczowska Iwona. Za oknem odwilż, polski Październik wkroczył do teatru. To była prapremiera w reżyserii Haliny Mikołajskiej. Konstanty Puzyna napisał: „Jedna Krafftówna była idealna, trudno będzie teatrom znaleźć drugą taką Iwonę”. Co takiego wydarzyło się wtedy w teatrze?

KRAFFTÓWNA To doświadczenie przypominało lot w kosmos, przeżywała się cała epoka. Dramat absurdu wyodrębnia się z przyjętych kanonów, autor przyjmuje własną formę i styl, nie związane z konkretnym czasem. Dlatego „Iwona, księżniczka Burgunda”, chociaż została napisana przez Gombrowicza jeszcze przed wojną, nie zestarzała się w momencie prapremiery w 1957 roku. Ani w szkole teatralnej, ani podczas pierwszych lat pracy zawodowej nie zetknęłam się z takim twórczym literackim, które wymagało zupełnie nowej formy i innej techniki scenicznego bycia. Doceniłam jednak wtedy, i doceniam do dzisiaj, że jako uczennica tajnych kompletów Iwo Galla w czasie wojny z jego polecenia uczestniczyłam w lekcjach tańca i pantomimy. Już po wojnie, kiedy pracowałam w Teatrze Polskim we Wrocławiu, zapisałam się do szkoły baletowej przy Studium Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Oba okresy, chociaż krótkie, wiele pozostawiły w moim warsztacie aktorskim. Nauczyłam się panować nad własnym ciałem i utrzymywać je w niezbędnym reżimie, poszerzyłam środki wyrazu.

Przy roli Iwony miałam już świadomość, że bezruch ciała jest tak samo wyrazisty jak ruch. Bezruch postaci opisanej przez autora nie oznaczał bezmyślności, był konsekwencją znalezienia się Iwony w przedziwnym, „zboczonem” świecie, gdzie ona jedna była normalna. Myślałam w tej roli po linii tekstu, który był mówiony przez kolegów, bo przecież Iwona prawie w ogóle nie mówi. Moja twarz reagowała na to wszystko, co o Iwonie mówią inni.

SMOLIS Skąd miała Pani wycucie, świadomość Gombrowiczowskiej formy?

KRAFFTÓWNA Ona rodziła się na bieżąco, kiedy odbiór naszej pracy był rozumiany i akceptowany, najpierw wśród kolegów, a potem przez publiczność. Wszyscy aktorzy, którzy grali w tym przedstawieniu, czuli, że uczestniczą w nowym, rewolucyjnym przedsięwzięciu. Zamiast socrealizmu i panoszącej się po scenie dosłowności – umowności, symbole i znaki. Tak samo w aktorstwie, gdzie kończyły się czasy długich, patetycznych tyrad, a wystarczył jeden mały gest.

SMOLIS Została Pani uznana przez krytykę za modelową aktorkę wtkacowską. Edward Csátó pisał o Pani rolach z tego repertuaru: „Ma [...] w sobie organiczną »naturalną nienaturalność«, zaczynając od głosu i ruchu, [...] poprzez spojrzenia, reakcje na słowa i zachowanie się partnerów, aż do umiejętności tworzenia wokół siebie niesamowitością trącej aury psychicznej”. Na czym ten model polega?

KRAFFTÓWNA To jest paradoks: poruszam się w sztucznej rzeczywistości, która jest prawdziwa. Literatura tego typu daje ogromne możliwości własnego kształtowania postaci, rozmowy z autorem. Moja wrażliwość pozwala dostrzec podteksty sytuacyjne tkwiące w tej dramaturgii. Na dowcip słowny autora mogę odpowiedzieć dowcipem sytuacyjnym. W „Janie Macieju Karolu Wścieklicy” jest scena ślubu, podczas której Wanda, moja bohaterka, mówi: „Będę miała dziecko”. Nadaję znaczenie tej informacji, wypinając brzuch w taki sposób, żeby zasugerować odmienny stan. Do tytułowej roli w „Matce”, którą grałam w Stanach Zjednoczonych, sama wymyśliłam i zrobiłam na drutach kostium. W sukni wykroiłam potężną klapę zapinaną na wielki guzik. Leon chował się w niej, kiedy chciał uciec przed światem.

SMOLIS Jak doszło do Pani spotkania z Witkacym w Los Angeles?

KRAFFTÓWNA Jako „modelowa aktorka wtkacowska” zostałam zaproszona, żeby pokazać amerykańskim kolegom, jak grać dramaturgię tego typu. Nie znałam wtedy w ogóle języka angielskiego.

2| Barbara Krafftówna (Wanda Lektorowiczówna), Jan Kobuszewski (Jan Maciej Karol Wścieklica); „Jan Maciej Karol Wścieklica” Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Wanda Łaskowska, Teatr Narodowy w Warszawie (1966); fot. Franciszek Myszkowski



skiego. Uczylałam się tekstu fonetycznie przez cały rok. Najważniejsze zadanie polegało na zbudowaniu roli w innych konstrukcjach psychofizycznych i przede wszystkim – na przekazaniu obrazu Witkacowskich artystycznych deformacji. Amerykanie znali deformację, ale tę z ulicy, która jest chora, związana z psychicznymi odchyleniami u ludzi. Wystrzyżone punki, tatuaże na łysych głowach, twarzach, piersiach, wszędzie... Sam Witkacy takich zmian w kulturze nie przewidywał. Amerykańscy aktorzy z miejsca zakochali się w jego absurdzie i oddali całkowicie pracy nad przedstawieniem.

SMOLIS Pracowała Pani z reżyserami, którzy wywodzili się z różnych szkół czytania dramaturgii Witkacego: Wandą Laskowską („Kurka wodna”, 1964; „Jan Maciej Karol Wścieklica”, 1966; „Gyubal Wahazar”, 1968), która potęgowała absurd autora oraz Erwinem

Axerem, w którego „Matce” (1970) „bez uduziwnień, w zgodzie z didaskalią” zagrała Pani służącą Dorotę jako postać bliską dramatowi realistycznemu.

KRAFFTÓWNA Realizm Witkacego będzie zawsze abstrakcyjny. Konstrukcja dramatu i jego myśl obciążone są tym wszystkim, co jest związane z pojęciem sztuki. Witkacy tworzył rzeczywistość słowem i jako malarz tym słowem budował obrazy, które uruchamiały się w jego wyobraźni. W „Matce” w reżyserii Axera zainspirował mnie kostium Ewy Starowieyskiej, sama wymyśliłam uczesanie dla Doroty. To nie jest nowa fryzura, ale czynność, którą wykonuję w życiu przed umyciem głowy: ściągam włosy do góry, skręcam je w szpagacik i ukłębiam kominek. Taki kominek został na głowie Doroty, na policzkach narysowałam ołówkiem dwa kółeczka. W sytuacjach proponowałam, że będę poruszała



31

się w ten sam sposób, jak Halina Mikołajska grająca rolę matki. Moja Dorota była cieniem matki, zgodnie z sugestiami autora wyrażonymi w didaskaliach.

SMOLIS „W tej dramaturgii szczególnie musi dominować osobowość aktora” – powiedziała Pani przed laty. Dlaczego?

KRAFFTÓWNA Jeżeli aktor ma osobowość, która dominuje w roli, może to już oznaczać zwycięstwo. Nie jest zwycięstwem, jeżeli osobowość aktora przeczy myśleniu autora. Osobowość jest niezbędnym dodatkiem do tego zawodu, który – poza nią – odziera nas ze wszystkiego. Rola, w której nie byłoby nic z odtwarzającego ją aktora, byłaby głęboko nieprawdziwa.

SMOLIS Pamięta Pani kulisy zdjęcia z afisza przedstawienia „Gyubala Wahazara” w 1968 roku?

KRAFFTÓWNA Najpierw jedna komisja przeczytała dramat Witkacego i oświadczyła, że w takiej wersji nie może on być grany na premierze. Zażądali skreśleń. Bardzo trudno jest kastrować Witkacego, ale... powstała adaptacja, która okazała się jeszcze bardziej niecenzuralna. Ostrze Witkacego ujawniło się w pełni, mimo że mechanizm skreśleń w tekście był całkowicie irracjonalny. To jednak nie był koniec zmagania z cenzurą, która przyszła na kolaudację przedstawienia. Jednym z elementów scenografii był potężny tapczan umieszczony w głębi sceny, na który została narzucona czerwona, pikowana koldra z atlasu. W kolejnej odsłonie została ona skotlowana i lądowała na podłodze w formie czerwonego dywanu. Cenzura odczytała tę sytuację jako symbol podeptania flagi radzieckiej, przedstawienie zdjęła po próbie generalnej. Swojej roli Świntusi Macabrescu prawie w ogóle już nie pamiętam. Na mojej „niepamięci” zaważył na pewno brak konfrontacji przedstawienia z żywą publicznością. W ten sposób było tak, jak gdyby ono w ogóle nie powstało...

SMOLIS Do ról, które wyznaczyły istotne etapy zawodowego rozwoju, obok zagranych w dramatach Gombrowicza i Witkacego, zalicza Pani Zerkabellę w „Paradach” Potockiego w reżyserii Ewy Bonackiej w Teatrze Dramatycznym (1958) i Achizę w „Żywocie Józefa” Reja w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym (1965).

KRAFFTÓWNA „Parady” są zabawą teatralną, ale bardzo trudną. Sam tekst Potockiego był właściwie tylko pretekstem do wejścia na scenę, dlatego musiałam znaleźć możliwie bezbłędną formę. To był wielki sprawdzian techniczny i nasz ogromny, niespodziewany sukces, połączony z nagrodą na Festiwalu Wiosna Narodów w Paryżu w 1959 roku. Przy przedstawieniu Dejmka pamiętam niekończącą się pracę nad staropolskim językiem Reja, który wydawał się nie do opanowania: inne słowo, inna akcentacja, inny dźwięk, rytm mówienia... Trzeba się było po prostu cofnąć o kilka wieków w tamtą epokę.

SMOLIS „Krafftówna jest zawsze zabawna, zabawne rysy ma nawet w czysto dramatycznych rolach, [...] najistotniejsza jest zaś okoliczność, że umie tę zabawność podnosić do granic poezji [...] jest Ćwiklińską epoki Witkacego i Mrożka” – napisał o Pani Edward Csató. Pisano o Pani „zabawności”, „charakterystyczności”, „komediowości” i... niewykorzystanym potencjale tragicznym, którego dowodzi film Wojciecha Hasa „Jak być kochaną”, gdzie zagrała Pani Felicję.

KRAFFTÓWNA Tak widzę świat, w moją naturę jest wpisany żywioł komiczny, wpisał się on też w zawód. To jest organiczne, trudno, żebym tego się pozbyła, ale przecież świadomie dawkuje moją „zabawność” w zależności od potrzeb roli. Nigdy z tego

31 Barbara Krafftówna (Achiza); „Żywot Józefa” Mikołaja Reja, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie (1965); fot. Franciszek Myszkowski

powodu nie czułam się ograniczona zawodowo ani nie cierpiałam. Przeciwnie: jestem szczęśliwa, że nigdy we mnie nie zanikła.

SMOLIS Aktorka komediowa, aktorka charakterystyczna. Nad „charakterystycznością” bardzo starannie pracuje Pani przy kolejnych rolach, ogromną uwagę poświęcając przemianie zewnętrznej. To jest rzadkie we współczesnym teatrze, który od tego właściwie już odszedł...

KRAFFTÓWNA Charakterystyczność oznacza odmienność. Bronię się w ten sposób przed prywatnością na scenie. Nauczyłam się u Galla, że aktor na scenę nie wychodzi prywatnie, ale jako postać. U progu mojej kariery bazą teatru był repertuar klasyczny, nikomu do głowy nie przyszło, żeby występować we współczesnej fryzurze. Moda nas upodabnia do siebie, a sztuka nie powinna sugerować się modą. Dlatego na ogół staram się grać w peruce. Rozdziewiczył mnie Paweł Miśkiewicz w „Alicji”, gdzie występuję we własnych włosach, chociaż nie w mojej fryzurze. Do „Alicji” była już zrobiona peruka, w której wyszłam na scenę. Paweł Miśkiewicz i Basia Hanicka, autorka projektu kostiumu, załamali się, ponieważ w ten sposób runęła cała koncepcja postaci Alicji. Peruka zakryła i skrępowała to, co jest we mnie ruchliwe i młodzieńcze, a obnażyła mój prawdziwy wiek i starość. Zrezygnowałam z niej bez żalu. Perukę może też zastąpić kapelusz, czepek czy inne nakrycie głowy.

SMOLIS Co to jest półmaska?

KRAFFTÓWNA Charakteryzacja w formie półmaski, która nakrywa czoło i powieki. Sama ją wymyśliłam. Na początku lat pięćdziesiątych, kiedy pracowałam we Wrocławiu, zaprzyjaźniony fotografik zaproponował, żebym pozowała do jego wystawy pod tytułem „Maska”. „Skoro tak zatytułowałaś wystawę, to zrobisz maskę. Będzie to moja twarz, ale maska”. Moja twarz prawdziwa, ale sztuczna. Po wielu latach mogłam tę technikę wykorzystać w telewizyjnej roli Klary Zachanassian w „Wizycie starszej pani” Dürrenmatta (1971). Półmaska pasowała do bohaterki, której całe ciało jest poskładane z kawałków i protez. W półmasce moje oko było żywe, poruszało się, ale powieki pozostawały nieruchome. Półmaskę robi się z nasenkitu – materiału, który służy też do robienia sztucznych nosów i garbów. Drobnny szczegół, element kostiumu bardzo pomaga w budowie scenicznej postaci. W „Panu Puntilli i jego słudze Mattim” Brechta (1958) grałam dojkę Lizę. Zaproponowałam reżyserowi Konradowi Swinarskiemu, że dolepię sobie sztuczny, kaczkowaty nos. Zgodził się. Zmieniło się ustawienie mojej głowy i sposób mówienia; a ja wiedziałam, jak mam grać tę rolę.

SMOLIS Ze Swinarskim pracowała Pani poza tym jeszcze dwukrotnie: przy „Księżniczce Turandot” Gozziego (1959) i „Ptakach” Arystofanesa (1960).

KRAFFTÓWNA Towarzyszyłam mu przy samym początku jego kariery. Grałam jeszcze Lucy w telewizyjnym przedstawieniu „Opery za trzy grosze” Brechta, które potem Erwin Axer w trochę zmienionej obsadzie przeniósł do Teatru Współczesnego. Swinarski nie obciąża pamięci. Nie wiercił dziury w brzuchu w pracy, dawał aktorowi jedną, dwie uwagi, a na scenie rodziło się coś wyjątkowego. Potrafił cieszyć się jak dziecko, kiedy udała się śmieszna sytuacja w „Księżniczce Turandot”. Jego wyobraźnia była bardzo konkretna. Wiedział, jakiego rodzaju typów potrzebuje na scenie. Typ jest inspiracją do kostiumu, a kostium – inspiracją do grania.

SMOLIS Początek Pani pracy zawodowej to spotkanie z Iwo Gallem, nauka w jego krakowskim studia, a potem wspólna praca w Teatrze Wybrzeże, gdzie Pani debiutowała. Podkreśla Pani zawsze, ile Pani „warsztat” mu zawdzięcza.

KRAFFTÓWNA Na aktorską technikę pracuje całe życie, ale jej podstawy poznałam u Galla. To był wspaniały nauczyciel, uczył obserwować otoczenie, określać typy ludzkie i wylawiać ich cechy charakterystyczne. Godzinami siedzieliśmy na krakowskich Plantach, podpatrywaliśmy przechodniów i próbowaliśmy domyśleć się cech ich charakteru i osobowości tylko z zewnętrznych rysów. Gall uczył też świadomości własnego ciała: jak wyrażać jego postawą stan psychiczny, ale też – jak nad nim zapanować na scenie, kiedy pod wpływem stresu i tremy wylamuje się ono spod naszej kontroli, trzęsą nam się nogi, drżą ręce... To jest wiedza, z której korzystam do dzisiaj, bo wciąż jeszcze nie potrafię pozbyć się napięć, które mogą prowadzić do tremy.

SMOLIS Dwadzieścia lat spędziła Pani za granicą. Nie żałuje Pani?

KRAFFTÓWNA Absolutnie nie. Wróciłam i prawie wszystko jest tak, jak było. Mieszkam w tym samym mieszkaniu, gram w tym samym teatrze, tylko jestem o dwadzieścia lat starsza. To przypomina trochę filozofię „Alicji”: czas płynie i czas stoi w miejscu... ▮

Barbara Krafftówna – aktorka, pracowała w gdańskim Teatrze Wybrzeże (1946–1949), potem kolejno w teatrach: im. Stefana Jaracza w Łodzi (1949–1950), Dramatycznym we Wrocławiu (1950–1953), oraz teatrach warszawskich: Nowej Warszawy (1953–1956), Komedia (1956–1957), Dramatycznym (1957–1964, 1981–1982), Narodowym (1964–1969), Syrena (1969) i Współczesnym (1969–1981). W latach 1982–1998 przebywała w Stanach Zjednoczonych. Ostatnio występuje w warszawskich teatrach: Dramatycznym i Na Woli.

Michał Smolis – kierownik literacki Teatru Syrena, pracuje w Archiwum Artystycznym Teatru Narodowego.