# Ukształtowała mnie jedna ręka...

## z BARBARĄ KRAFFTÓWNĄ rozmawia BARBARA KAZIMIERCZYK

BARBARA KAZIMIERCZYK *Wróciła Pani do kraju po dłuższej nieobecności. Chciałabym namówić Panią na porcję zwierzeń. Co było przyczyną Pani wyjazdu do Los Angeles?*

BARBARA KRAFFTÓWNA W 1983 roku przyjęłam propozycję zagrania roli tytułowej w *Matce* Witkacego. O tyle zaskakującą dla mnie, że - nie znając języka - miałam zagrać po angielsku! Myślałam, że reżyser tego spektaklu Leonidas Ossetyński, zresztą Polak z pochodzenia, kpi sobie ze mnie. To było jednak tylko pierwsze wrażenie. No, bo skoro przekonywano mnie gorąco, że coś takiego jest możliwe...

*Miałoby nie być możliwe dla Zosi z "Małego dworku" (1959), "Kurki Wodnej" (1964), Wandy Lektorowiczówny z "Jana Macieja Karola Wścieklicy" (1966) i Doroty z "Matki" (1970)? We wszystkich tych spektaklach - w Dramatycznym, Narodowym i Współczesnym uwiarygodniła Pani "nieciągłą" rzeczywistość witkacowską. Nie darmo Edward Csato pisał o Pani jako o "Ćwiklińskiej epoki Witkacego i Mrożka".*

FOT. FRANCISZEK MYSZKOWSKI

Barbara Krafftówna (Kurka Wodna) w *Kurce Wodnej* Witkacego w T. Narodowy w Warszawie (1964). Reż. Wanda Laskowska, scen. Zofia Pietrusińska

Widocznie podobnego zdania był mój amerykański "impresario", aktor jeszcze przedwojenny, mający kontakty w Polsce. Chcę powiedzieć, że Ossetyński orientował się w przyjęciu moich witkacowskich ról przez publiczność i krytykę. Od dawna zasiedziały na tamtejszym gruncie, prowadził w Los Angeles rodzaj studia aktorskiego dla młodych Amerykanów - nazwał je Laboratorium. Moimi partnerami w *Matce* mieli więc być aktorzy amerykańscy i rzecz miała być grana dla tamtejszej publiczności. Jedna z dobrze sytuowanych studentek Laboratorium wyłożyła fundusze niezbędne przy kampanii reklamowej i trzeba było tylko kogoś, kto uatrakcyjni całe przedsięwzięcie. (Jak pani wie, teatr w Stanach to - poza wyjątkami związanymi z ośrodkami naukowymi, z uczelniami - impreza raczej komercyjna. Nawet wówczas gdy towarzyszą jej niejakie ambicje).
Próby, już tam na miejscu, poprzedziło 8 miesięcy morderczej pracy w kraju. Przysłano mi taśmy z nagraniami i osobę do konsultacji językowej, tak żebym rolę mogła opanować fonetycznie. Praca była mordercza, bowiem angielski nie przypomina w niczym np. włoskiego czy francuskiego, które "podobne" są do polskiego w sensie, powiedzmy "organicznym". W sensie układu szczęki, języka - całego gardła zresztą, przy wymawianiu dźwięków. Tutaj to gardło trzeba było sobie niejako "wymodelować" od nowa. Ale prawdziwe "schody" zaczęły się dopiero w momencie, gdy postać sceniczną przyszło "ubrać" w uczucia i prawdziwe reakcje. "Prawdziwe", a jednak zdeformowane, jak przystało na tego twórcę "czystej formy" w teatrze. Było moją ambicją, żeby i to się udało.

*I udało się. Docierały o tym dobre wieści do Polski. Pani obecność uczyniła z półamatorskiego przedsięwzięcia teatr w pełni profesjonalny. Zespół podobno rozpadł się, gdy tylko sztuka zeszła z afisza.*

Muszę zaprotestować gorąco. Opinie te zapewne wzięły się stąd, że w kraju działaliśmy w zupełnie innym systemie organizacji życia teatralnego. W Los Angeles zetknęłam się po prostu z nowym systemem, jaki od dawna funkcjonuje na Zachodzie. W Ameryce istnieje przecież bardzo niewielka liczba teatrów stałych, z budynkiem, nazwą, z przypisanym do tej nazwy zespołem. Tam wynajmuje się salę, skrzykuje aktorów, zdobywa fundusze, organizuje reklamę i ja trafiłam właśnie na jeden z takich przypadków. Wchodzi się w próby, a następnie wynik poddaje egzaminowi publiczności, która po premierze przychodzi albo nie przychodzi. Na naszą *Matkę* przychodziła przez okrągły miesiąc; raz było gęściej, raz mniej ludzi na widowni.

*Jakiego rodzaju była to widownia?*

Normalna. Amerykanie, którzy zresztą pod wpływem naszego spektaklu zainteresowali się Witkacym jako nowością, która "chwyciła". Postaraliśmy się o to, żeby zaadresować przedstawienie nie tylko do uczonych witkacologów, co do ludzi po prostu. Przychodziła również Polonia, z nowej fali emigracji, która mnie pamiętała jeszcze z kraju. I trochę starsza, zasiedziała w USA, znająca język. Oczywiście, zarówno jeśli chodzi o tubylców jak i o Polonię, była to publiczność inteligencka (tam mówi się "middle class") z pewnymi ambicjami orientowania się w nowościach. Jestem szczęśliwa, że miałam własny udział w tym wydarzeniu. W promocji niełatwego utworu mojego wielkiego rodaka dla "zwyczajnej", a nie tylko snobistycznej publiczności amerykańskiej, która ten utwór w pełni zaakceptowała. Spektakl miał świetne recenzje, zdobył liczne wyróżnienia.

*Eksperyment z "Matką" zaowocował dla Pani licznymi kontaktami z uniwersyteckimi kręgami teatralnymi.*

I nie tylko teatralnymi. Rozumiem jednak, że interesują Panią te pierwsze. W tamtejszym Instytucie Filmowym zetknęłam się z systemem kształcenia aktorów, reżyserów i wszelkich innych fachowców w licznych specjalnoś-

ciach filmowo-telewizyjnych, bardzo ostro "przesiewającym" abiturientów. System ten trwa tam dwa lata, na drugi rok dostają się nieliczni. Zgłaszają się na owe studia młodzi ludzie, właściwie już ukształtowani w jakiejś jednej dyscyplinie, pragnący poszerzyć swoją edukację o kolejną sprawność. Możliwa wszechstronność jest bowiem w wielkiej cenie w tamtejszym systemie organizacji i funkcjonowania sztuk audiowizualnych.
Co zaś tyczy się kontaktów stricte teatralnych, zagrałam w *Hyppolitusie* Seneki wyreżyserowanym przez Michaela Hacketta, znanego także w Polsce. Prof. Hackett jako pedagog i reżyser jest wielką osobowością. Posiada wrodzony autorytet, pozwalający mu w ułamku sekudny przekazać tym, którzy z nim pracują, dar niebywałej koncentracji. Absolutnego wyłączenia się z rzeczywistości i skupienia bez reszty na temacie czy zadaniu. Z prof. Hackettem skontaktowała mnie pani Anna Krajewska-Wieczorek, która pracuje na tymże uniwersytecie w departamencie teatru.

*I była, o ile wiem, kierownikiem literackim przy kolejnym Pani przedsięwzięciu amerykańskim, tzn. przy reżyserowaniu "Kramu z piosenkami" Schillera. Tym razem w amatorskim zespole polonijnym, którego "duszą" jest Hanna Tyszkiewiczowa.*

Tak, obie panie bardzo mi pomogły. Nieocenioną pomocą była opieka literacko-artystyczna pani Anny Krajewskiej nad naszym przedsięwzięciem. Co tyczy się Hanny Tyszkiewiczowej, jest ona prezydentem, sponsorem i w samej rzeczy "duszą" grupy teatralnej im. Heleny Modrzejewskiej. Mając z racji urodzenia i wypracowanej pozycji w społeczeństwie amerykańskim rozległe kontakty również w świecie artystycznym, pani Tyszkiewiczowa organizuje od wielu lat bale, na których bywa całe snobistyczne Los Angeles. Całe Hollywood mówiąc ściśle. Połączone to jest z bardzo umiejętną promocją naszej kultury i historii na tamtejszym gruncie. Promocja ta zaczyna się już w momencie projektowania zaproszeń z inną każdego roku serią graficzną, reprodukującą np. stare zamki piastowskie, poczet królów, herby szlacheckie czy malarstwo kpolskie. Rok pracy nad spektaklem zaowocował trzema przedstawieniami. Na tyle starczyło publiczności, która przyjęła *Kram...* bardzo ciepło. Nawet czterema - bowiem pani Tyszkiewiczowa wynajęła autokar i załatwiła hotele, żebyśmy mogli pojechać i dać jeden spektakl w San Francisco.

*I Barbara Krafftówna odwiedziła miasto, które przed dwudziestu kilku laty wyróżniło jej kreację w "Jak być kochaną", filmie Wojciecha Hasa. Autor scenariusza, reżyser i aktorka kreująca rolę Felicji zdobyli wówczas Golden gate - Złote wrota (za czym niestety nie poszły kolejne, równie interesujące propozycje i Pani szansa jako aktorki z możliwościami tragiczki nie została nigdy wykorzystana, ani w teatrze, ani w filmie). Podobno po tej przygodzie z "Kramem"... założyła Pani własną szkołę dla adeptów aktorstwa?*

Nie w sensie instytucjonalnym. Ale zawsze starałam się odpowiadać na zapotrzebowanie młodych ludzi, z którymi wcześniej zdarzyło mi się pracować, albo ich znajomych - kiedy zwracali się do mnie z konkretną prośbą, np. przy egzaminie dyplomowym czy jakiejś pracy w studio telewizyjnym lub filmowym.

*Czy nigdy nie odczuwała Pani pokusy pracy pedagogicznej w kraju przed wyjazdem?*

Tak się składało, że w ciągu tych wszystkich lat kariery byłam bardzo zajęta. Absorbowały mnie liczne media - teatr, w jakimś sensie film i kabaret telewizyjny i nie tylko, wreszcie Teatr Telewizji. Zresztą dla kogoś, kto jak ja wyszedł w młodości zawodowej "spod jednej ręki", panujący już w szkole i dający się potem zaobserwować na scenach eklektyzm byłby, obawiam się, nie do przyjęcia. Zazdrosna o "swoich" studentów i wymagając od nich wiele, jak wiele wymagano ode mnie w moich aktorskich początkach, byłabym najpewniej okropnym pedagogiem... Jestem uczulona na wszelką nierzetelność i jestem perfekcjonistką. Jako taka, mogłabym zostać szybko znielubiana przez młodzież, a to byłoby dla mnie ciężkie przejście. Wziąwszy to wszystko pod uwagę, nie żałuję, że nigdy nie wykładałam w Szkole.

*Tą "jedną ręką", spod której Pani wyszła, był oczywiście Iwo Gall. W gronie słuchaczy jego Studia znalazła się Pani jeszcze w czasie okupacji. Pani debiut to epizodyczna postać rybaczki w "Homerze i orchidei" Gajcego w 1946 r. w gdyńskim Teatrze Wybrzeże. Grała Pani we wszystkich ważnych inscenizacjach Galla z tego okresu: "Jak wam się podoba", w "Balladynie" i w "Weselu". Potem przeszła Pani za dyr. Gallem do Łodzi i rozstanie nastąpiło dopiero we wrocławskim okresie. Czy ten ślad nie odciska się na aktorstwie Barbary Krafftówny do dzisiaj?*

Wpływ Iwo Galla na mnie był rzeczywiście ogromny. To przecież on odkrył przyszłą aktorkę w tej dziewczynce z mysimi warkoczykami, która na kursach odbywających się przy ul. Smulikowskiego towarzyszyła swojej starszej siostrze. Moja siostra, Maria Zakrzewska, studiująca do 1 września 1939 w PIST, kontynuowała naukę właśnie w Studio, mieszczącym się w prywatnym mieszkaniu państwa Gallów. Pamiętam, że vis-a-vis był posterunek Gestapo... Siostra zabrała mnie na jeden z tych wykładów po prostu dlatego, że nie było z kim zostawić małej w domu, bomby nam wszystkim leciały na głowy, były łapanki i te wszystkie straszne sprawy. Na którymś spotkaniu Gall polecił mi nauczyć się wierszyka na pamięć. Egzamin wypadł na tyle pomyślnie, że zostałam przyjęta na kursy jako "wolny słuchacz".
Studia u Galla kontynuowałam już po upadku powstania warszawskiego w Krakowie, gdzie przeniosłyśmy się razem z matką. Nie my jedne... Gall począł skupiać wokół siebie swoich dawnych uczniów. Zresztą w Krakowie po powstaniu znalazło się pół intelektualnej Warszawy: aktorzy, pisarze, scenografowie, muzycy, satyrycy. No, wszyscy dosłownie. A ten ślad "jednej ręki"... wiem, że nikt tak jak on nie potrafił przeczuć wszystkich moich możliwości i odkryć ich przede mną samą. Ukształtował mnie i resztę swoich uczniów nie tylko w sensie zawodowym. (Z grupy moich kolegów wymienię tylko Renatę Kossobudzką, Zofię Perczyńską, Bronisława Pawlika, Witolda Kałuskiego i Macieja Maciejewskiego. A przecież wiadomo, że przez Studio Galla przewinęły się takie przyszłe znakomitości jak m.in. Gustaw Holoubek, Kazimierz Dejmek, Henryk Tomaszewski). Iwo Gall zaszczepił wszystkim nam pewną postawę wobec życia. I pewien określony stosunek do zawodu, do pracy aktora. Były w tym zaleconym stosunku pokora i wymóg rzetelności w ocenianiu tak siebie jak innych.
Pamiętam czas, gdy jeszcze na afiszach teatralnych pisało się przy danym nazwisku: *aspirant* i trzy gwiazdki: na znak, że młody praktyk zawodu aktorskiego aspiruje doń już trzeci rok. (Studia nasze miały charakter czynny, były praktykowaniem teatru). Kolejnym, wyższym stopniem był *kandydat*, co także zaznaczano na afiszu. I dopiero po okresie takiej "kandydatury", wypadającej na IV roku, zdawało się egzamin i uzyskiwało legitymację członka rzeczywistego ZASP-u. By znaleźć się na afiszu, należało dopełnić określonych warunków. Spełnić wymogi rygorystycznie ocenianego rzemiosła. Miałam szczęście "zahaczyć" o ten okres w mojej aktorskiej młodości... Dopiero potem przyszła "kultura masowa" z jej pomieszaniem, poplątaniem (stał się nią w pewnym momencie teatr również). To oczywiście dobrze, że teatr stał się sztuką tak powszechną. A źle, że po drodze zostały zagubione pewne - w mojej młodości zrozumiałe same przez się, kryteria, hierarchie, wartości.

*Czy reżyserzy, z którymi przyszło Pani pracować po Gallu, wykorzystali Pani wykształcenie?*

Pytanie jest dla mnie dosyć trudne, bo nie mam prawa poddawać w wątpliwość ani talentów, ani umiejętności reżyserów, z jakimi pracowałam. Jedno jest pewne: Iwo Gall umiał ze mnie wydobyć ową "nienaturalną naturalność", o jakiej pisał Csató. W reżyserach cenię najbardziej dwie cechy, rzadko idące ze sobą w parze. Z jednej strony, umiejętność "podchwycenia" i wykorzystania tego, co aktor proponuje od siebie. Wrażliwość na jego intuicję, uznanie dla jego inteligencji i wysiłku szukania. Z drugiej - cenię zdolność i siłę narzucenia aktorowi swojej wizji czy, skromniej, konkretnego rozwiązania danej sytuacji scenicznej, kiedy aktor waha się lub gubi. Tak się składa, że w moim życiu zawodowym miałam "fart" do tych "rodzynków", jak się okazuje wcale licznych w polskim teatrze po wojnie... Po Iwo Gallu pracowałam przecież z tak wybitnymi osobowościami reżyserskimi jak Maria i Edmund Wiercińscy, Maryna Broniewska, Ludwik René, Jan Świderski, Konrad Swinarski, Kazimierz Dejmek, Erwin Axer, Andrzej Wajda, Jerzy Kreczmar. A należałoby wymienić jeszcze Kazimierza Kutza, Wojciecha Hasa czy Jerzego Gruzę. Nie sposób też pominąć wspaniałych scenografów, poza Gallem - Władysław Daszewski, Jan Kosiński, Andrzej Stopka, Ewa Starowieyska i Franciszek Starowieyski, Teresa Roszkowska... Na pewno kogoś pominęłam. Wiem tylko, że jak dostałam kostium rozrysowany z detalami np. przez Daszewskiego do *Parad*, przez Stopkę do *Żywota Józefa* czy przez Starowieyską do *Matki* - to wiedziałam, jak się ruszać, jak mówić; i w ogóle wiedziałam o postaci wszystko. Podobnie ogromną rolę odgrywały solidne próby analityczne, zwłaszcza w okresie mojego pobytu w Dramatycznym w l. 1957-63. Później te próby zaczęły ulegać coraz dalej idącej redukcji - a szkoda, bo taka próba wszechstronnego przedyskutowania utworu czyniła potem pracę aktora znacznie "czystszą". Dzisiaj ten ważny instrument stosowany jest z reguły doraźnie, kiedy w pracy nad sztuką reżyser z aktorem napotykają jakąś przeszkodę w postaci zamazanego znaczenia fragmentu tekstu, trudności przełożenia go na sytuację czy na gest sceniczny. Szuka się, słowem, znacznie bardziej po omacku...

*Czy po powrocie do kraju Barbara Krafftówna ma jakieś plany teatralne?*

Na razie nie poczyniłam w teatrze żadnych kroków rozpoznawczych; zajęta, i to na dłużej, w filmie, który zgłosił się pierwszy. Ale zobaczymy... Zdradzę Pani, że mój zabukowany na trzy miesiące bilet powrotny do Nowego Jorku już dziś wygląda na nieaktualny.