

CLOWNADA BARBARY KRAFFTÓWNY

MARIA CZANERLE

W naszym teatrze powojennym Krafftówna zajęła miejsce całkiem szczególne; kolekcji figur przez nią stworzonych i tworzonych nie uda się zestawić z żadną postacią kobiecą, pokazaną przez inne aktorki, obojętne — komediowe czy dramatyczne. Tym, co ją łączy z innymi, wydaje się być tylko jedno: zainteresowanie kobiecym losem. Nie światem, kosmosem, historią ani żadną sprawą publiczną z tych, którymi się zajmują mężczyźni, ale — dziwną, śmieszna, tragiczną, absurdalną i naturalną rolą, jaką wzięła na siebie i jaką na tym świecie odgrywa kobieta.

Inne, choć są także wyłącznie kobietami, i nawet jako królowe czy postacie wprzęgnięte w kierat rzeczy publicznych nie zapominają ani na chwilę o swojej fatalnej kobiecości, która determinuje ich losy w stopniu daleko większym niż historia, polityka czy władza — traktują jednak swoje role z całą aktorską powagą. Pokazują dramaty swojej płci, rozgrywane na różnych szczeblach społecznej hierarchii i w rozmaitych czasach, jakby dając do zrozumienia, że los kobiety — obojętne — królowej czy sprzątaczką, kobiety starożytnej czy nowoczesnej — pozostał w znaczeniu zasadniczym taki sam. Zmiany, jakie zaszły w sytuacji społecznej kobiety, niewiele w tym względzie zdziałały, skoro sama natura narzuciła kobie-

cie biologiczną zależność od mężczyzny. Stąd prawie wszystkie kobiece dramaty i dramato-tragedie — od czasów najdawniejszych do współczesnych, — ową sytuację zależności faktycznie mają na względzie.

Zdarzały się popisy wspaniałej autoironii, przekornej i buntowniczej, niezależnej od autora i utworu, jaką pokazała dla przykładu Eichlerówna jako Maria Tudor tudzież w roli Szambelanowej z *Jowialskiego*. Ale ironia Eichlerówny znaczy coś całkiem innego niż to, co wynika z masek, jakie zwykły nakładać na siebie kobiety grane przez Krafftównę. Może to sąd subiektywny, lecz Krafftówna to w jakimś sensie nasza Giulietta Masina; w jej chaplinoidalnej grze jest coś co ją spokrewnia z wszelkiej płci Kopciuszkami, także z naszym Pawlikiem. Jej sztuka aktorska jest clownadą, lecz nie taką, jaką dla rozśmieszenia publiczności uprawiają jej „estradowe” koleżanki. Krafftówna jest clownem filozoficznym; jej maska, jej głos, jej sposób bycia i stosunek do świata wydaje się świadomie, czy bezwiednie mówić o tym, że te jej kobiety zostały sponiewierane — może nie zawsze dosłownie i nie zawsze oświadczyć, może w znaczeniu przenośnym i w swoim kobiecym rodzaju, w biologicznym gatunku czy w zwykłym ludzkim losie, jaki wynika z ustalonej przez naturę konstelacji obojga płci.



Iwona Książniczka Burgunda w sztuce Gombrowicza (T. Dramatyczny m.st. Warszawy, r. 1957). Fot. F. Myszkowski



Liza w »Panu Puntilli« Brechta (T. Dramatyczny m.st. Warszawy, r. 1958). Fot. F. Myszkowski



Zerkabella w »Paradach« Potockiego — z Jerzym Magórkim (Kasander). T. Dramatyczny m.st. Warszawy, r. 1953 (fot. F. Myszkowski)



Słowiczka w »Ptakach« Jareckiego wg Arystofanesa (T. Dramatyczny m.st. Warszawy, r. 1960). Fot. F. Myszkowski

Tak czy inaczej jej wdziękiem wydaje się bezradność wobec sytuacji niejako już zderzanej, bezradność wynika też z dezorientacji tak zazwyczaj całkowitej, że graniczy już prawie ze wszechwiedzą. Gombrowiczowska „idiotka” Iwona¹, bełkocząca niemowa, popychadło — niepokoiła swoją obecnością nie tylko postacie sceniczne; takistość nieprzystosowania do obowiązujących obyczajów wydawał się podejrzany także patrzącym z widowni: myślano i napisano o niej, że chyba jest najmańdrzejsza w całym tym dworskim towarzystwie.

Naiwność postaci kreowanych przez Kraftównę miewa zresztą różne wcielenia. Jest wymarzoną bohaterką komedii dell'arte, najweselszej z komedii, literatury dzieciennie rozdzokazywanej, figlarniej. Jej Zerkabella w *Paradach* Potockiego (reż. Ewa Bonacka, Teatr Dramatyczny, 1958) i Książniczka Turandot *Gozziego* (reż. Konrad Swinarski, Te-

atr Dramatyczny, 1959) były popisem radości czystej, jeszcze nie zaćmionej żadną „egzystencjalną” mgiełką. Wrażenie arlekinady, młodocianego zawadiactwa towarzyszyło wtedy zresztą prawie wszystkim jej rolom. Nie tylko Audrey w *Jak wam się podoba* czy Chochlika w *Balladynie*. Jej Klara w *Ślubach panińskich* (bardzo młodzieńcza rola w reżyserii Marii Wiercińskiej) zachwycała wszystkich jakimś dziewczęcym rozdzokazywaniem, grą pełną żywiołowej swawoli i dzieciennie-kobiecego uroku. W *Paradach*, gdzie występowała aż w pięciu rolach, nazwano ją „mistrzynią transformacji”, „stylizatorką w niemalej skali”. „Majstersztykiem subtelnej techniki parodystycznej” nazwał ktoś jej Słowiczka w *Ptakach* Andrzeja Jareckiego według Arystofanesa (w reżyserii K. Swinarskiego, 1960). Podziwiano jej stylowość, muzykalność, lekkość prawdziwie baletową. „Jej koloraturowa aria ani na chwilę nie przeradza się w arie na serio, w satyryczne przerysowanie, jest krystalicznym ekstraktem parodii”.

Z okazji jej Abigail z *Procesu w Salem* Millera (w reż. Ludwika René) napisał krytyk, że „jest to jedna z nielicznych polskich aktorek, która potrafi ukryć, że chce się podobać widowni”. A przecież gra Kraftówny nasycona jest kokieteryą, ale nie tą konwencjonalną wspartą na „ładności”, „która zabija sztukę”, ale kokieteryą przewrotną, która z kobiecej odwagi zbrzydzania własnej postaci tworzy ów wdzięk niepowtarzalny, stanowiący o aktorskiej urodzie. W tym zohydowaniu samej siebie jest zapewne metoda: postaci Kraftówny są bezbronne w tej swojej kukielkowatej bezradności, w dezorientacji i nieprzystosowaniu, świadczącymi o jakimś niedorozwoju, czy po prostu — o głupowatości. Ale ta właśnie bezbronność wydaje się stanowić system obronny Kraftówny (jak *Giulietta Masiny*?) — chytrność jej figurynek polega przecie wyraźnie na ucieczce w głupawą kokieteryę, która z nieporadności tworzy wdzięk — przynętę dla męskiego rodzaju.

(dalszy ciąg na str. 14)

¹ Iwona Książniczka Burgunda w reż. Haliny Miłkołajskiej, Teatr Dramatyczny, 1957 r.



Abigail w „Procesie w Salem” Milera (T. Dramatyczny m.st. Warszawy, r. 1959). Fot. F. Myszkowski



Laura w „Indyku” Mrożka (T. Dramatyczny m.st. Warszawy, r. 1961). Fot. F. Myszkowski



Kurka Wodna w sztuce Witkiewicza (T. Narodowy w Warszawie, r. 1964). Fot. F. Myszkowski



Achiza w „Żywocie Jozepha” Reya — z Barbarą Rachwałską (Zefira). T. Narodowy w Warszawie, r. 1965 (fot. F. Myszkowski)

Interpretacje Krafftówny nacechowane są inteligentną przekorą. Nawet w raczej wyjątkowej roli Abigail, demonicznej i erotycznej czarownicy z *Procesu w Salem* — nie poszła za sugestiami postaci. Nie pokazała stosunku Abigail do Proctora, nie uwidoczniła seksualnego podłoża, z jakiego w znacznym stopniu narodził się proces. Zagrała dziewczynę prostą, tylko zepsutą i złą. Jej wdziękiem była przewrotność, z jaką ta zwyczajna dziewczyna pełniła tu w sposób naturalny rolę głównego prowokatora w wielkim procesie czarownic.

* * *

Zazwyczaj jednak jej postaci ulegają różnym deformacjom w celach rzekomo rozwesalających. Sama Krafftówna w niedawno ogłoszonym wywiadzie² mówi o tym swoim stylu w sposób naturalny i skromny: podobno już jako dziecko posiadała talent komiczny. Toteż jej emploi zostało od razu określone: charakterystyczno-komiczna. Tak też,

nie komplikując sprawy i nie doszukując się w jej grze żadnych „podtekstów” natury psychologicznej czy filozoficznej, określa jej aktorstwo Csató³; spośród wielu prób aktorskiego deformowania postaci scenicznych, jakie widać we współczesnym teatrze, Csató widzi w aktorstwie Krafftówny przede wszystkim urok „swobodnego zachowania się i »czucia« w tej zdeformowanej rzeczywistości”. Pasjonuje go naturalność, z jaką Krafftówna porusza się w sztukach Witkacego i Gombrowicza. Trudno to „nazwać deformacją — pisze — trudno też w jej przypadku mówić o zastrzaniu środków wyrazu; tak jest do tego świata dopasowana, tak bezpośrednio i naturalnie reaguje na jego zjawiska, że stapia się z nim w zupełności i osiąga pełne wrażenie prawdy (...). Ma ona w sobie organiczną naturalną nienaturalność”. Jej umiejętność „tworzenia wokół siebie niesamowitością trącej aury psychicznej” próbuje Csató wytłumaczyć za-

równy z pomocą modnych „terminów z zakresu (...) psychologii podświadomości”, z pomocą „najbardziej »zwyczajnych« działań seksu, który jakby nie zdążył skryształizować się jeszcze w erotyzm” i wreszcie skłonnością „do stylizacji ekspresjonistycznych”. Ale wszystkie te właściwości — zdaniem Csató — toną jak rodzyнки w ciastku, w swoistym humorze, a właściwie w czymś, co należałoby nazwać „zabawnością”, „Krafftówna zawsze jest zabawna; zabawne rysy ma nawet w czysto dramatycznych rolach (...) Można by o niej powiedzieć, że jest Cwiklińską epoki Witkacego i Mrożka”.

* * *

Krafftówna Cwiklińska... Najbardziej beztroską i niefrasobliwą aktorką epoki... także Witkacego i Mrożka, choć do ostatniej przybyła niby z innej planety, gdzie o dzisiejszym świecie niewiele chyba było wiadomo. Csató nie rozwinął i nie uzasadnił tego dość chyba szokującego zestawienia. Chodziło mu pewnie o ową miękką i filigranową, zaokrą-



Wanda Lektorwiczówna w „Janie Macieju Karolu Wścieklicy” Witkiewicza — z Janem Kobuszewskim (Wścieklica). T. Narodowy w Warszawie, r. 1966 (fot. F. Myszkowski)



Idalia w „Ciężkich czasach” Batuckiego (T. Narodowy w Warszawie, r. 1968). Fot. F. Myszkowski



Dorota w „Matce” Witkiewicza (T. Współczesny w Warszawie, r. 1970). Fot. E. Hartwig



Alicja w „Play Strindberg” Dürrenmatta (T. Współczesny w Warszawie, r. 1970). Fot. E. Hartwig

gloną i bez kantów kobiecość, cechy, które mogłyby Krafftównę predysponować do ról podobnych do tych, jakie grała młoda Cwiklińska. Bo istotnie: jeśli kwalifikować Krafftównę na podstawie warunków, prezentuje ona typ urody raczej niedzisiejszy — łatwiej usadowić ją na pluszowej kanapie w charakterze osóбки adorowanej przez fin de siècle'owych amantów niż obsadzić w roli współczesnego kociaka o agresywnej urodzie i zaczepno-nonszalanckim sposobie bycia.

Może Krafftówna przeczuła pewną anachroniczność własnej „ładności”, skoro swoją niemalą ekspansywność i talent zużywa na sparodiowanie samej siebie, wdzięków własnej kobiecości, jakby wystawiała owe wdzięki na pokaz w zwierciadle, które je złośliwie deformuje.

Precedens Krafftówny jest zjawiskiem chyba rzadko spotykanym w dziejach kobiecej sztuki aktorskiej. Zestawiłam ją z Giuliettą Masiną; ale Masina wygrywa raczej niedostatki swej kobiecej prezencji, charakterystyczność wspartą na brzydocie — nie

może przecie z takimi warunkami kreować zwykłych amantek czy nawet kobiet wyposażonych nieco normalniej i szcudziej. Inaczej mówiąc: Massina jest ofiarą losu (oczywiście — losu kobiecego) z konieczności, Krafftówna — z wyboru. Pierwsza jest skazana na postacie z jakiegoś społecznego marginesu, druga mogłaby grać kobiety szczęśliwe, urokliwe, piękne. W telewizyjnej Elizie z *Pigmaliона* grała charakterystyczną dzikuskę-zwierzątko do momentu transformacji; wykształcona, uświadomiona Eliza przeobraziła się w kobietę pełną dystynkcji i czaru. Aktorka skorzystała jakby z okazji, żeby na przykładzie jednej roli pokazać własne możliwości: od skrajnej charakterystyczności do pełnej powabów kobiecości, granej z tradycyjną powagą, jak ...mogłaby tę rolę zagrać młoda Cwiklińska.

Krafftówna zawsze zabawna... Taką reputację ma aktorka, która zagrała nie tylko Abigail z procesu czarownicy, ale tragiczną rolę filmową w *Jak być kochaną* Wajdy i

której komiczna maska, jak maska „człowieka śmiechu”, wydaje się zasłaniać dramat nie jednej tylko postaci. Gombrowiczowska Iwona, i dziewczka w *Panu Puntili*, i Laura w *Indyku* Mrożka (Teatr Dramatyczny, reż. Zbigniew Bogdański), i Dorota z *Matki Witkacego*, i Alicja w przedstawieniu *Play Strindberg...* Pozornie niby ta sama lub zawsze do siebie podobna, której zahukana kobiecość zakrepiła w marionetkowy sposób bycia, z głosem pobrzękującym metalicznie i z ruchami, których zadziwiająca elastyczność wydaje się wyznaczona niby przez ukryte zawiasy, przez jakiś nakręcany mechanizm.

W zależności od roli mechanizm bywa bardziej lub. mniej liberalny; amplituda swobody, jaką pozostawia postaci, wydaje się dość rozległa: od rozhukanych dziewczątek z Fredrowską Klarą na czele do Witkacowskiej Doroty i żony w Dürrenmattowskiej przeróbce ze Strindberga — dwóch ostatnio zagranych ról, ukazujących aktualną rozpiętość jej teatralnych dramatów. Alicja jest

(dalszy ciąg na str. 16)

parodią kobiety Strindbergowskiej oglądanej oczami Dürrenmatta, parodią odegraną z baletową lekkością i estradowym wdziękiem, z poczuciem stylu autorskiego, jakie się nie często spotyka. Aktorce, która zawsze, jak się zdaje, lubiła ukazywać podszewkę unormowanej rzeczywistości, odsłaniać dziwne treści, jakie się często kryją za pozorami ludzkiego szczęścia i społecznego ładu — bardzo chyba ta rola dogadzała. Pokazała ludzkie piekielko jako sytuację normalną, w której można i należy się śmiać, dbać o własną urodę i wdzięk, reagować na napaści małżonka ripostami, w których znajomość przeciwnika łączy się z biologiczną żądzą zwycięstwa, potrzebą, której żadne z kobiecych nieszczęść — jako żony i matki — nie potrafiło unicestwić. Nie ma w tej postaci nic z bebechowatego ekshibicjonizmu opartej na podobnym materiale i zagranej na tej samej scenie *Virginii Woolf*. Raczej postaci Witkacego przypomina ta Alicja Krafftówny — z podobnym dystansem odnosi się do rzeczy ludzkich, które im okropniejsze tym bardziej wydają się naturalne i swojskie.

Natomiast Dorota Witkacego⁴ znalazła się już poza granicą wszystkich kobiecych doświadczeń. Oto fragment dialogu między Matką i Dorotą:

MATKA Tak dobrze jest być matką i móc dogodzić synkowi. Prawda?

DOROTA (...) Ja też byłam matką. Ale ja jestem szczęśliwsza — mój syn zginął na wojnie. (...) Czy ja wiem, jaki by był mój Ferdek teraz — w tej całej maltreatacji dzisiejszej? (...) Teraz, w naszych ciężkich czasach, taki się tak zakłamię, tak wyklamię wszystko od samego środka, tak okłamię siebie i rodziną matkę, tak się wkłamię w siebie i w innych, że go nikt, żadna siła nie odkłamię. Dokłamię się musi do końca (...)

Dorota ma twarz skamieniałą, z której dawno wyciekło życie, figurę i ruchy szmacianej kukły, przywykłej do wykonywania wciąż takich samych czynności i ruchów. Wiedzę o świecie ma starczą, zamkniętą przed wszelką niespodzianką. Czy Dorota jest śmieszna? Trzeba być bardzo młodym, żeby się śmiać z patologii starości.

Jaka młoda aktorka, która się może „podać”, zgodziłaby się zagrać taką Dorotę? Chyba jedna Mikołajska zaczęła od dawna i w sposób manifestacyjny grać charakterystyczne staruszkę, próbując spod starczej maski dobywać jakieś godne uwagi ludzkie-nieludzkie treści. Krafftówna jest mniej radykalna; swej charakterystyce nie posuwa prawie nigdy tak daleko, żeby przesłonić całkowicie wdzięki ukrytej kobiecości. Wydaje się igrzać z rolą — jakby to, co ma do powiedzenia bawiąc się kosztem postaci, było jednak dla niej ważniejsze niż uwodzenie publiczności stereotypowym obyczajem aktorek, które posługują się w tym celu swoimi kobiecymi wdziękami.

Jakże się zresztą ma wdzięk, skoro ogromna większość jej teatralnych postaci to kobiety upośledzone — przez naturę jak w przypadku Iwony, przez sytuację społeczno-materialną jak dziewczyna w *Puntili*, czy historyczną — jak Abigail. Wdzięki czyste, nieskalane ziemskimi defektami, nieświadome tragizmu istnienia ukazała w postaciach stylowo-charakterystycznych, jako Zerzabella i Turandot. Ale te postacie, jakże zabawne i bez troskie, należą do literatury deformującej rzeczywistość na zasadzie dziecinnej zabawy. Jakże daleko od owych zabawnych deformacji do przedziwnych wynaturzeń, jakie notuje literatura młodsza wiekiem! Popisową rolę Krafftówny stanie się w tym samym roku co *Parady* zagrana Gombrowicza *Iwona*, a jeszcze po kilku latach, kiedy się na naszych scenach rozpowszechnia sztuki Witkacego, stanie się idealną odtwórczynią jego postaci.

⁴ Obydwa przedstawienia: *Matki* w reż. Erwina Axera i *Play Strindberg* w reż. Andrzeja Wajdy wystawiono w Teatrze Współczesnym, 1970

Iwona była na owe czasy rewelacją, nikt takich sztuk nie pisał, napisanych nikt nie wystawiał, aktorzy uczyli się dopiero fachu „groteskowości”. Gombrowicz pisał w swoim *Dzienniku* w związku z projektowanym przez Camusa wystawieniem *Ślubu*: „Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają siebie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min... Powinna ona być zagrana »sztucznie«, ale sztuczność ta nigdy nie powinna tracić związku z tym normalnym ludzkim »stonem«, który wyczuwa się w tekście”. I dalej: „Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby »czystą formą«. Osoby dramatu rozkoszują się tą swoją grą (...). Wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie”.

Można by powiedzieć, że także *Iwona* jest sztuką o formie; o formie zakrzepłej w sztampę, która uwieźliła tu wszystkich, która warunkuje działania postaci, dzięki której każdy jest tym czym jest: król królem, król lewicz królewicem, szambelan szambelanem itp. Andrzej Kijowski⁵ tak przedstawia mechanizm sztuki: tylko „*Iwona* jest niczym, *Iwona* nie ma formy, *Iwona* więc burzy wszystko”. Każda z postaci funkcjonujących do tej pory nienagannie, zaczyna odczuwać własne niedostatki. Jest tylko jeden ratunek: „zabić Iwonę. (...) Jedyna ucieczka: forma obyczajowa. Mówiąc w języku Ferdynandke: gebla”. I do tego komentarz socjologiczny: o potrzebie formy, która jest gwarancją porządku. „Porządku w każdym sensie: formę stwarza władza, aby rządzić, społeczeństwo — aby zaznać rozkoszy posłuszeństwa, każdy człowiek — aby uchronić się przed zasadniczymi problemami istnienia, przed strachem, przed czasem”.

Chyba w *Iwonie* po raz pierwszy ujawniła mi się clownada Krafftówny w tym swoim głębszym, filozoficznym sensie. *Iwona* mówiła tu najmniej i grała osobkę najmniej wiedzącą o świecie, lecz była jak królewski błazen, który zwykle wiedział najwięcej. Recenzenci pisali o minkach „na pograniczu obrazy i dziecinnej chęci płaczu, tremy i zbławowania („proszę się nie czepiać”), obojętności i nieprzytomności” (Wojciech Natanson). Ktoś napisał, że sam by Iwonę zamordował. Jak widać nie było to już aktorstwo bez reszty rozweselające.

Krafftówna bardzo sobie chwali rolę, jakich jej przypisują sztuki Gombrowicza i Witkacego. „Bardzo lubię grać Witkacego czy Gombrowicza — mówi w cytowanej rozmowie. — Literatura tego typu daje ogromne możliwości własnego kształtowania postaci, wydobywania podtekstów, dialogu z autorem, np. odpowiadania na dowcip słowny — dowcipem sytuacyjnym, często przeciwko autorowi. Takie role są naprawdę frapujące”. We *Wścieklicy* (wystawionym wspólnie z *Matwą* w Teatrze Narodowym, w reż. W. Laskowskiej, 1966) zagrała nauczycielkę wiejską, kochankę Jana Karola, późniejszą Prezydentową i jak stwierdził recenzent *Teatru* stworzyła „Witkacowską heroinę, która na pewno pozostanie w pamięci”.⁶ Bowiem — jak dowodzi Kłossowicz — „Krafftówna gra po kolei wszystkie te role — w jednej. Pokazuje, że każde właściwie zagrań, z chwytów przewidzianych tradycyjnemu do każdej z tych ról, może być przekreślone na bakier, ośmieszone i zarazem utrzymane w jednej podstawowej konwencji”. Zaś o *Kurce wodnej* (Teatr Narodowy, reż. Wanda Laskowska, 1964) napisała recenzentka *Teatru* l.j., że „z perwersyjną słodyczą i pewną przewrotną naturalnością” grała żonę artysty „w jej obydwu wcieleniach, świetnie przy tym podając tekst”.

Z perspektywy patrząc na dorobek teatralny Krafftówny można już, jak się zdaje, wyodrębnić w nim role witkacowskie, które wydawały się i wydają nienagannie utrafić w poetykę utworu i charakter jego postaci, o których nawet rzeczoznawcy mają dość niewyraźne pojęcie. Jej postacie stały się w

sposób naturalny modelkami i mieszkankami świata niezbyt dobrze znanego, w którym niewielu aktorów potrafi się swobodnie poruszać. Krafftówna wydała się od razu postacią idealnie Witkacowską, jakby wreszcie z tej okazji ujawniła swój prawdziwy rodzaj.

Zapewne — uwidoczniło się to w czasie, kiedy do młodzieńczej swawoli i kabaretowości jej aktorstwa dołączyła się jakby smutna nutka zadumy nad znaczeniem losu ludzkiego. Być może ta „filozofijka” coraz to częściej i wyraźniej wyzierała z rozweselającej błazenady jej bohaterów, sprawiając, że i sama Krafftówna — jak to zostało powiedziane — zaczęła faworyzować role podobne do tych ze sztuk Witkacego i Gombrowicza, że próbuje być Witkacowska w najrozmaitszych okazjach, w których to tylko jest możliwa.

Na nieco niższych piętach, w sztukach ogarniających mniejsze czy mniej znaczące poletka ludzkich doświadczeń — zaczyna grać coraz częściej kobiety z rodu Kopciuszków, ogłupione i poszkodowane przez naturę, społeczeństwo, mężczyznę, przez los, plebejskie quasi niedojdy o ograniczonych horyzontach i reakcjach i zmechanizowanym niby marionetki sposobie bycia. Dojarka Liza w *Pantu Puntili* Brechta miała groteskową sylwetkę dziewczyny upośledzonej wielorako — na losie i na umyśle; głosem dziwnie skrzypiącym i z twarzą znieruchomiałą z poniewierki śpiewała brechtowskie songi o złym Puntili. Od dojarki Lizy do służącej Doroty w *Matce* prowadzi wyraźna ścieżka: Dorota zestarzała się i zaskorupiła w złej doli, ale ona te wspólne doświadczenia, Lizy i swoje własne, nauczyła się formułować sposobem mędrkujących prostactwów, nie tak jak u Brechta jednoznacznie ale bardziej zawile i pokrętnie — po Witkacowsku.

Z wyjątkiem postaci baśniowych wywodzą się te kobiety zazwyczaj bardziej lub mniej wyraźnie z określonych nizin społecznych. Niektóre z nich — można tak chyba powiedzieć — wydają się pełnić role zmodyfikowanych subtekstów: subretką w jakimś znaczeniu była zapewne Achiza, pełna wdzięków służąca Putyfarowej z Dejmkowego *Żywota Józefa* i resztki wdzięków subretki zachowała Witkacowska Dorota. Biorąc bardziej ogólnie są to z reguły osobki wyraźnie charakterystyczne, w razie potrzeby stylowe — jak kapitalna Natalka w *Ciężkich czasach* Baluckiego (w reż. Dejmka), gdzie Krafftówna zagrała pełen werwy rodzajowy epizod w „wiedeńskim” stylu, czy też Świńtusia Macabrescu w *Guybalu Wahazarze* Witkacego (Teatr Narodowy, reż. Wanda Laskowska).

Jak z tego niekompletnego przeglądu postaci teatralnych Krafftówny widać — role komediowo-charakterystyczne (jak je sama określiła) stały się jej genrem zasadniczym; w teatrze nigdy chyba nie zagrała roli dramatycznej i z dawien dawna nie stworzyła roli czysto, całkowicie komediowej (załóżmy, że taką była owa „najweselsza” Klara w *Ślubach panińskich* — jakby wynikało z opisów). Za to poza teatrem Krafftówna ma jeszcze dwojakie doświadczenia: od czasu do czasu na różnych marginesach swej zasadniczej twórczości bierze udział w imprezach kabaretowo-estradowych, gdzie jej komiczno-parodystyczne talenty świecą prawdziwie triumfy. Jest to wciąż to samo aktorstwo wyraźnie graniczące z groteską, ale tym razem wyzbyte dramatycznych podtekstów, całkowicie czyste w swoich rozweselających intencjach, pozbawione biorąc ogólnie ambicji rozciekawiania widza charakterystyką postaci nieco głębszą niż to co na zewnątrz.

A mimo tak wyraźnie wyznaczonej osobowości aktorskiej jej technika i rezultaty poddają się z trudem opisowi. Jak opisać ten zespół „glierek” pozornie monotonicznych, marionetkowych poruszeń i min, tworzących miniaturki Krafftówny niby galerię rozmaitych, choć w tym samym stylu utrzymanych, figuerek z saskiej porcelany? Misterne to, godne podziwu, choć chwilami niepokojące.

⁵ *Teatr i film* Nr 2, 1958

⁶ Jan Kłossowicz *Wścieklica* w Narodowym, *Teatr* Nr 9 1966

Bo jak się to mogło zdarzyć, że ta niezwykła aktorka, dysponująca „wnętrzem” zdolnym ukazać pełną skalę kobiecego losu — pokazuje swoje postacie odbite w krzywym zwierciadle niby relikty człowieczeństwa uprzednio zagubionego. Ich kobiecość stanowi tu niby formę bożego dopustu, kobiece wdzięki są niemal zawsze podporządkowane parodystycznym zamiarom — obojętne czy będą to parodie rozbrykanych dziewczątek, czy kobiet coraz to starszych i bardziej zgorzkniałych i poszkodowanych.

Pretensje do teatru o nieukazanie „całej” Krafftówny biorą się z niedyskrecji popełnionej przez reżysera... filmowego. Andrzej Wajda miał jako reżyser z Krafftówną do czynienia dwukrotnie: w teatrze i w filmie. Jako reżyser *Play Strindberg* i tragedii filmowej *Jak być kochaną* (wedle noweli Kazimierza Brandysa). W obydwu przypadkach pokazał Krafftównę inną, a nawet całkiem inną. Żona w sztuce Strindberga-Dürrenmatta jest tylko leciutkim pastiszem rysunku, który bliski był karykaturze, a zachował żywość postaci wraz z całą feerią jej kobiecego blasku. Krafftówna w filmie Wajdy okazała się prawdziwą tragiczką, o sile, ekspresji i prawdzie, jakie się rzadko widuje. Komuś kto ją widział w tym filmie — niełatwo będzie zapomnieć twarz pasażerki samolotu nieruchomej i konwencjonalnej, twarz, która „opowiada” wstrząsającą historię, jakich wiele — okupacyjny dramat, jaki ta kobieta przeżyła.

Takiej Krafftówny nikt nigdy w teatrze nie widział, a pewnie i nie przewidywał. Jak to się stało, że ani wcześniej ani później, mimo wrażenia, jakie ta filmowa rola wywarła, Krafftówna nie zagrała Lady Makbet, że nie była Ofelią ani Desdemoną, że nie była bohaterką żadnej tragedii klasycznej ani żadnego dramatu — starego ani współczesnego?

Sama jednak Krafftówna nie zgłasza raczej pretensji — nie ujawnia urazów ani żalów pod adresem teatru i tych, którzy tak a nie inaczej pokierowali jej losem aktorskim. Nie tęskni za żadną rolą. Chciałaby — jak się zwierza w parokrotnie cytowanym wywiadzie — „grać po prostu w ciekawym i (...) różnorodnym repertuarze”. Zaś na pytanie o życzenia dotyczące teatru odpowiada, że nie ma. A po chwili: „A może jednak... Tak, bardzo bym sobie życzyła, żeby przywrócono podział na repertuar »letni« i »zimowy«, jak to kiedyś bywało. Żeby nie trzeba było podczas upałów grać w kożuchach”.