EXPRESS NR 51/767
19.12.1976

SPOTKANIE

Z AKTORKĄ

W „Kochanku" Pintera, w reżyserii Zygmunta Hübnera

W widowisku telewizyjnym „Wizyta starszej pani" według Dürrenmatta w reżyserii Jerzego Gruzy

BARBARA KRAFFTÓWNA

Jak to się dzieje, że ta drobna kobieta o sympatycznej twarzy, niczym z pozoru nie wyróżniająca się ze zwyczajnego tłumu, potrafi stworzyć galerię tak zindywidualizowanych postaci. Niedawno oglądaliśmy ją w telewizyjnej roli złowrogiej Klary Zahanassian w „Wizycie starszej pani" Dürrenmatta. W kinie zaś ostatnio spotkała się z nami jako przeciętna pani Piotrowska w „Kłopotliwym gościu" Ziarnika.

Barbara Krafftówna potrafi znakomicie wcielać się w postacie swoich bohaterek, przechodzi z łatwością od absurdalnej poezji i finezyjnego dowcipu (Kabaret Starszych Panów) do tragedii, groteski czy komedii realistycznej, kreując równie przekonywająco damy jak i służące, młode zakochane dziewczyny i stare, mściwe kobiety.

— Obserwowałam panią na planie w czasie realizacji „Kłopotliwego gościa" — zwracam się do Barbary Krafftówny. — U innych aktorów potrafiłam dostrzec wyraźnie moment „wchodzenia w rolę" poprzedzony koncentracją i wewnętrznym napięciem. Pani natomiast rozmawiała z aktorami, była sobą, by za chwilę, bez żadnych widocznych zmian, stać się ponownie panią Piotrowską... Czy wnosić z tego można, że umiejętność transformacji jest pani darem przyrodzonym?

— Zwykle naturalność taką osiąga się przez długotrwałą pracę, polegającą na psychicznym przyswojeniu sobie postaci. W tej materii nieoceniony wprost kapitał wiedzy zawodowej wyniosłam ze studia dramatycznego Ivo Galla w Krakowie. Ten wybitny pedagog i wspaniały człowiek znał dobrze wszystkich swoich studentów, wymagał od nas wiele, ale tak umiał nauczyć jako rzadko kto. Uczył nas obserwować otoczenie, określać typy ludzkie i wyławiać ich cechy charakterystyczne; uczył jak śmiać się, jak płakać i jak postawą ciała wyrażać stan psychiczny. Zdarzyło się kiedyś, że obiektem naszych studiów aktorskich była galeria typów pojawiających się na krakowskich plantach. Przyglądaliśmy się im pod kierunkiem naszego mistrza dociekliwie, by potem obdarzyć ich jeszcze nowymi cechami, wyobrazić sobie jak mogliby się zachowywać w różnorakich życiowych sytuacjach. Braliśmy rzeczywistość za punkt wyjścia, by dać impuls dla naszej wyobraźni.

Wiedza o życiu, znajomość charakteru postaci, którą się ma odtwarzać, oraz sytuacji, w jakiej się bohater znajduje, pomaga w odnalezieniu właściwej postawy, stosownych gestów i tonu głosu. Nawet wówczas gdy trema, nieodłączny nasz towarzysz, nie opuszcza nas nawet na chwilę.

Zapewne, aby podołać skomplikowanym zadaniom aktorskim trzeba posiadać też łut tego, co zwie się talentem. Reszta jest sprawą znajomości warsztatu i atmosfery artystycznej wytworzonej przez reżysera, która pozwala aktorowi w pełni uzewnętrznić swoją wrażliwość. Po to, by widz mógł odnaleźć w naszej grze wrażenie czegoś szczególnie wiarygodnego, musimy prawie na zasadzie odruchów warunkowych władać swą postawą, mimiką, gestem, wzrokiem, głosem i stale te umiejętności doskonalić.

Mówiąc lapidarnie, aktor musi posiadać tę umiejętność obdarzania życiem postaci literackich, jaką posiada każdy autor, a nawet czytelnik, tyle że u aktora umiejętność ta musi być zwielokrotniona..

— Sztukę tę doprowadziła pani do perfekcji przy okazji pracy nad rolą Felicji w filmie „Jak być kochaną". Pomówmy o tej roli, przeprowadźmy coś w rodzaju anatomii sukcesu, gdyż kreacja pani w tym filmie, obdarzona zresztą nagrodą za najlepszą rolę kobiecą na MFF w San Francisco w roku 1963, uznana jest za jedno z najwybitniejszych osiągnięć polskiego aktorstwa filmowego. Co się złożyło na ten sukces?

— Zasługą Kazimierza Brandysa było takie tworzywo literackie, które niezwykle sugestywnie określało portret psychologiczny kobiety, opanowanej przez dwie pasje: teatr i miłość. Wojciech Has potrafił stworzyć na planie niezwykłą atmosferę artystyczną, której wynikiem było maksymalne współgranie reżyserii, sztuki aktorskiej i techniki filmowej. Moja praca nad rolą była ogromnie absorbująca, pochłonęła prawie cały mój czas i zdominowała moje życie wewnętrzne. Niemal rzeczywiście stałam się Felicją. Opanowałam całą rolę pamięciowo i sytuacyjnie równie dokładnie, jak bym musiała to zrobić w teatrze, choć film, w którym chronologia wydarzeń rodzi się dopiero w montażu, wcale tego od aktora nie wymaga.

Grając w określonych ujęciach pamiętałam, że jestem Felicją, której życie przeszłe i obecne znam dokładnie, rozumiem motywy postępowania, znam jej zalety i słabości. Oprócz uznania, wyrażonego przez widzów i krytyków, najcenniejsza była dla mnie opinia autora, który pisząc „Jak być kochaną" miał przed oczyma konkretną postać o określonych, różnych od moich, cechach fizycznych, po filmie zaś powiedział, iż sugestia obrazu filmowego skłoniła go do odrzucenia pierwowzoru, że Felicja to dla niego właśnie Krafftówna.

W filmie Wojciecha Hasa „Jak być kochaną"

W „Kłopotliwym gościu" Jerzego Ziarnika

— W roli tej uwypukliły się również walory pani głosu — niezwykłego daru dla aktorki. Mówiono, że umiejętność operowania przez panią głosem znacznie uwiarygodniła filmową postać Felicji?

— Wiadomo przecież, że ludzi określamy nie tylko po postawie i rysach twarzy, ale także po sposobie mówienia. Słowo, intonacja, barwa głosu i jego skala ma ogromne znaczenie dla rysunku postaci. W filmie Hasa, w którym wewnętrzny monolog bohaterki ma do spełnienia tak kapitalną funkcję, głos musiał odegrać rolę ważnego instrumentu w filmowej charakterystyce psychiki bohaterki. Szczególnie jeden moment wydaje mi się tu wart uwagi. Bohaterka, komentując wydarzenia sprzed lat, jest dojrzalsza od samej siebie z tego okresu; przeszłość, o której opowiada, jeszcze na niej ciąży, lecz nie w takim jak dawniej stopniu, już się nieco wyzwoliła spod jej ciężaru. Zmiany te uwierzytelnia jak gdyby głos bohaterki, o wielu odcieniach znaczeniowych, zmieniający barwę od wzruszenia do drwiny, od refleksji do żartu.

— Mówi się niekiedy, że tylko teatr może dać aktorowi warunki do zademonstrowania talentu, że film korzysta z aktora jako ze swoistego materiału plastycznego, że postać aktora podlega w montażu deformacjom. Co pani o tym sądzi?

— Współczesny aktor, mający do dyspozycji teatr, film, telewizję, radio, estradę powinien wychodzić od kapitału wiedzy, zgromadzonego w szkole aktorskiej i w teatrze. Ale też musi dostrzegać specyfikę różnych dziedzin sztuki i szukać takich dróg, które pomogą sprostać specyficznym wymaganiom. Już od początku uczyliśmy się jak należy grać na małej scenie, a jak na dużej, poznawaliśmy odmienne prawa teatru dramatycznego i estrady. Jednak nawet najwybitniejszy aktor teatralny rozpoczynając pracę w filmie wielu rzeczy uczy się od nowa. Musimy wiedzieć kiedy zwiększać, a kiedy obniżać skalę wyrazistości słowa, gestu, postawy.

— Roger Manvell rzecz ujął bardzo krótko mówiąc, iż „w teatrze grywać trzeba w dur, w filmie w moll".

— To trafne określenie. Istotną rzeczą jest też uświadomienie sobie wpływu techniki telewizyjnej i filmowej na grę aktora. Czasem technika jest naszym sprzymierzeńcem, niekiedy zaś jest niedyskretna, demaskuje nas. Potrafi więc zwielokrotnić nasze zalety, ale także obnażyć bezlitośnie wady naszych twarzy i niedoskonałości naszego rzemiosła.

Niezmiernie sobie cenię swoje role filmowe i telewizyjne. Dały mi one widzów, których bym nigdy nie mogła spotkać w teatrze. Widzów, których zainteresowanie jest dla mnie otuchą i impulsem. Czuję się wobec nich zobligowana i chciałabym tak grać, by nigdy nie malał kredyt zaufania udzielony mi przez nich.

Publiczność jest sprawiedliwa w ocenach, nie przeoczy porażki, szczególnie porażki tych, którym już kiedyś zaufała. Nie możemy więc zapomnieć tego, czego nauczyliśmy się przed laty, ale też musimy ciągle znajdować czas na to, by ćwiczyć naszą wyobraźnię. Na tym właśnie polega największa trudność naszego artystycznego rzemiosła i prawdziwy jego sens.

Rozmawiała
ALICJA ISKIERKO
Fot. ZOFIA NASIEROWSKA i ROMUALD PIEŃKOWSKI