KRAFFTÓWNA – ŻART, IRONIA I GŁĘBSZE ZNACZENIE

Przeczytałam gdzieś „wiekopomne" zdanie: „Aktorzy to nie są wieszaki na role", co w kontekście całości wyznania znaczyło, że nie są powołani do odtwarzania cudzego tekstu, tylko powinni mówić własnym. Tak jakby mało było grafomanów-dramaturgów i grafomanów-reżyserów, koniecznie trzeba dodać do tej kolekcji aktorów, którzy będą wypowiadać się o świecie we własnym imieniu, czyli pisać sobie role, dialogi. O losie! Na szczęście ja już takiego teatru nie doczekam.

Wystarczy mi ten, w którym wybitni aktorzy, wypowiadając się wyłącznie słowami ułożonymi przez autorów wielu epok, nie czuli się skrzywdzeni brakiem możliwości wypowiedzi. Przeciwnie, obok cudzego tekstu i widzenia świata znajdowali dość przestrzeni, by pokazać własny talent, wrażliwość, sposób rozumienia pojęć potrzebnych każdemu do bycia człowiekiem. Tylko tyle i aż tyle. Być może dlatego pisano dla nich sztuki, a reżyserzy zapraszali do współpracy.

Barbara Krafftówna w swe osiemdziesiąte urodziny wystąpiła w sztuce Remigiusza Grzeli *Oczy Brigitte Bardot* jako „świrnięta staruszka", emerytowana nauczycielka muzyki, która postanowiła za oszczędności życia pojechać taksówką na Lazurowe Wybrzeże. Pomysł tyleż ekscentryczny, co ryzykowny, bowiem Pan Zbynio, taksówkarz z gatunku cwaniaczków, który siedział w mamrze za próbę zabójstwa antykwariusza, nie jest poetą ani dżentelmenem. A jednak u końca tej podróży – mimo że po drodze próbował ją zastrzelić i uciec z forsą, znacznie pomnożoną w kasynie w Monte Carlo – okazuje się zakochany jak chłopiec. Odbył z Anastazją podróż w krainę marzeń i wolności, zobaczył w Saint Tropez Brigitte Bardot, do której w młodości wzdychał, oglądając po dziesięć razy jej filmy. Ukazała mu się jako madonna ze świetlistą aureolą, co potraktował jak cud, choć jego towarzyszka używa określenia iluminacja. Toteż na końcu przedstawienia pani Anastazja zafunduje mu niespodziankę, na ekranie ukaże się montaż kadrów z najważniejszych ról Barbary Krafftówny, a ona sama wejdzie odziana w szatę madonny z aureolą, co stanie się śmieszo-gorzką pointą całości.

Bardzo to sprytnie napisany scenariusz wieczoru jubileuszowego wspaniałej aktorki. Jest w nim miejsce na żart, ironię, pobłażliwą wyrozumiałość dla ludzkich słabości, ale także na ból i cierpienie.

Anastazja żyje, bo kula hitlerowca musnęła tylko jej skroń, dzięki czemu wydobyła się spod zwłok swoich najbliższych i uciekła ze zbiorowego grobu pod osłoną nocy. Nie waha się też pokazać wielu barw starości – wtedy na telebimie ukazuje się jej twarz bez makijażu, jakby była postacią Becketta: niedołężną, samotną, wracającą do przeszłości, by prowadzić niekończące się rozmowy z umarłymi. Za to na scenie i w podróży, którą oglądamy na ekranie, zgodnie z regułą kontrapunktu pokazuje się jako żwawa starsza pani w chanelowskiej garsonce i różowych bucikach albo w srebrnej sukni, gdy gra w kasynie. Pełna marzeń i optymizmu, fantazji i zapobiegliwości. Nic dziwnego, że owe przymioty „staruszki" ocalają młodość ducha, pokonują oporne ciało i sprawiają, że można ją pokochać.

Wszystko jest tu tylko teatrem, krainą absolutnej wolności, w której wszystko jest możliwe, bo fantazji nie ogranicza ani czas, ani przestrzeń, a prawda przeżyć nie jest mniej głęboka niż w rzeczywistości. Spektakl staje się pochwałą wspaniałej sztuki aktora, który może nas w te szczęśliwe lub tylko szczęśliwsze krainy zaprowadzić. Panu Zbyniowi (świetny Marian Koci-

niak) nikt nie odbierze przygody, jaką przeżył z szaloną „czarownicą", bez względu na to, czy wydarzyła się naprawdę, czy tylko w teatrze. Dzięki niej stał się innym człowiekiem.

Grzela napisał dwa lata temu sztukę *Błękitny diabeł*, w której Krafftówna mierzyła się z postacią Marleny Dietrich. I nie był pierwszy, dla Niej pisali piosenki Jerzy Wasowski i Jeremi Przybora. Każdy pamięta cudowne *W czasie deszczu dzieci się nudzą*, *Przeklnę cię...* w duecie z Bogdanem Łazuką, *Uśmiechnij się, jutro będzie lepiej*, *Zakochałam się w czwartek przypadkiem*, pełne surrealnego humoru, wydobywanego przez aktorkę cienką nutką drwiny i autoironii. Podobnie jak w *Balladzie o ogródkach działkowych* (na których nic się nie dzieje), śpiewanej przez nią „Pod Egidą", gdzie spędziła siedem lat. Kabaret Starszych Panów do dziś pozostaje tym, co w naszej rozrywce zdarzyło się najlepszego. Niezaprzeczalny wdzięk obu dżentelmenów, absurdalny żart i literacki, i muzyczny sprawiają, że ilekroć pokażą się na ekranie, dostarczają przyjemności obcowania z wysłannikami zaginionej cywilizacji, ze światem dobrych manier, przedwojennej elegancji i wyrozumiałego traktowania rzeczywistości, jakby była snem (nie zawsze złym) tylko, a to, co najprawdziwsze, wydarzyć się może w krainie snu, bajki i fantazji. Wykonawcy Kabaretu – Jędrusik, Kwiatkowska, Krafftówna, Michnikowski, Gołas – nie tylko rozumieli cudowny ton subtelnego żartu, lecz także wzbogacali go własną oryginalną wyobraźnią. Większość z nich wzięła udział w surrealistyczno-groteskowm filmie *Upał* Kazimierza Kutza, opowiadającym o pospolitych przygodach niepospolitych ludzi w wyludnionym mieście, filmie zbyt śmiałym formalnie na tamte siermiężne czasy. Podobnie jak jego wcześniejszy film *Nikt nie woła*, gdzie Barbara Krafftówna zagrała repatriantkę Niurę, która w rodzące się na ziemiach odzyskanych życie wnosiła dużą dozę romantyzmu, nawet nierzeczywistości. Jej Niura, w eleganckiej sukni w paski fotografowana na tle pustej ściany, śpiewała tęskne ballady, akompaniując sobie na gitarze, wyrażając tym śpiewem dramat kobiety okaleczonej przez wojnę, pozbawionej bliskich i mężczyzny. Obok melancholijnej zadumy była w tej postaci najczystsza poezja zrodzona z wiary, że powojenną biedę i samotność można, z czasem, pokonać. Kazimierz Kutz współpracę z aktorką wspominał: „Miała w sobie niespotykaną radość i siłę. Praca z nią była pracą z oswojonym skowronkiem".

W latach sześćdziesiątych Krafftówna była już aktorką uformowaną i uznaną. Po raz pierwszy zagrała tytułową Iwonę Księżniczkę Burgunda Witolda Gombrowicza w przedstawieniu wyreżyserowanym przez Halinę Mikołajską w 1957 roku. Puzyna sarkał na aktorów „jakby nie z tej sztuki", tylko „jedna Krafftówna była idealna" – pisał. Drobna, rudawa blondynka z pięknymi oczami odznaczała się temperamentem oraz nowoczesnym podejściem do roli. Zagrała Iwonę „z minkami na pograniczu obrazy i dziecinnej chęci płaczu, tremy i zblazowania, obojętności i nieprzytomności". „Aktorka potrafiła te kilka nic nie znaczących zdań tak wybąkać, jakby była najmądrzejsza z całego towarzystwa" – dodawał Kijowski. Jej *emplois* określano jako charakterystyczno-komediowe (wczesnym sukcesem była Klara w *Ślubach panieńskich*), ale ona sama nigdy nie bała się eksperymentów, poszukiwania w najbardziej „zwyczajnych" rolach tropów poetyckich, a nade wszystko formy. Chętnie korzystała ze stylizacji, tworząc pełną wdzięku figurkę z *Zarzabelli* w *Paradach* Jana Potockiego, łączącej postać colombiny z *commedia dell'arte* z purnonsensowym humorem. Pisano o mistrzostwie transformacji, akrobatycznej zwinności; Jerzy Zagórski analizował jej „kilkupiętrową" stylizację: „Stylizuje się na rustykalną osóbkę, która jako faworytka dworskiej scenki odgrywa rolę panny z dworu pozującej na damę z Petit Trianon w ckliwym romansie z lokajem".

Barbara Krafftówna jako tytułowa Księżniczka Turandot w komedii Gozziego „zaprawiła tę baśniową postać szczyptą drwiny. Była tajemnicza, zagadkowa, pełna żaru uczuciowego, stylizując z gracją figurynkę wymarzoną w wyobraźni poety" – zachwycała się Zofia Karczewska-Markiewicz.

Wcześniej jeszcze została obsadzona w roli Abigail, dziewczyny wywołującej proces, w *Czarownicach z Salem* Millera, dojarki Lizy w

sztuce *Pan Puntilla i jego sługa Matti* Brechta, którą reżyserował jego uczeń, Konrad Swinarski, po powrocie z Berliner Ensamble. Postać ta spełnia w sztuce rolę chóru greckiego: zapowiada wydarzenia i potem je komentuje. Liza Krafftówny była śmieszna w nieporadności, gapiowatym wyrazie twarzy, który wspomagał przedłużony do góry nos, i żałosna zarazem. „Ta obojętna mina – nie ukrywała podziwu Agnieszka Osiecka – ten głos podwórzowej śpiewaczki, ta niby-interpretacja podobna do dukania na popisie szkolnym – cóż za świetna zabawa i jakie mądre wybrnięcie z trudnej roli Brechtowskiego ni to świadka, ni to konferansjera, a właściwie opowiadacza zdarzeń".

W *Ptakach* Osieckiej i Jareckiego według Arystofanesa zagrała Słowiczkę liryczną na zasadzie kontrapunktu w stosunku do ostro parodystycznej konwencji całego spektaklu i pozostałych ról. „Wbiega lekko jak cyrkówka, unosi się niemal porwana falistą trzepotliwością ramion. Jest świetnie stylowa w każdym poruszeniu. Jej koloraturowa aria – ani na chwilę nie przeradza się w arię na serio, w satyryczne przerysowanie, jest krystalicznym ekstraktem parodii" – pisał Csató.

Wymieniam tu role z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, które aktorka spędziła w Teatrze Dramatycznym, gdzie po Październiku najwcześniej zaistniał różnorodny repertuar zamiast weryzmu. Grano sztuki zachodnie i klasyczne dotychczas zakazane – Brechta, Dürrenmatta, Gombrowicza, Witkacego – tu debiutowali Mrożek i Różewicz. Aktorzy wychowani na dawnych i sprawdzonych wzorach musieli szybko poznawać nieznane wcześniej języki teatralne. Krafftówna uczyła się wyjątkowo szybko, po „idealnej Iwonie" właściwie od pierwszych premier stała się aktorką „modelowo Witkacowską". W Dramatycznym zagrała Zosię Nibkównę w *Małym dworku*, następnie, już w Teatrze Narodowym, Elżbietę Flake-Prawacką, czyli główną rolę w *Kurce wodnej*, Wandę Lektorowiczównę w *Janie Macieju Karolu Wścieklicy*. To z racji tych ostatnich tytułów pisano, że potrafi zagrać kilka ról w jednej tak, by nie były one zlepkiem kolejnych „numerów", tylko „Witkacowską heroiną", czyli postacią niejako sumującą na piętrze abstrakcji sceniczną egzystencję dziwnych *femme fatale*. Obdarzona rzadką w tym zawodzie zarówno „naturalną nienaturalnością" w głosie, ruchach czy reagowaniu na zachowanie partnerów, jak i umiejętnością „tworzenia wokół siebie niesamowitością trącącej aury psychicznej" – podkreślał Csató. „Krafftówna – analizował dalej – jest zawsze zabawna, zabawne ma rysy nawet w czysto dramatycznych rolach, co przydaje im – obok niepokojącego – także trochę rozczulającego uroku; najistotniejsza zaś jest okoliczność, że umie tę zabawność podnosić do granic poezji".

Służąca Dorota w *Matce* wyreżyserowanej przez Erwina Axera zgodnie z psychologicznym ujęciem postaci była zażywną gosposią w marszczonej spódnicy, która karkołomne językowo teksty Witkacego podawała tak, jakby targowała się na bazarze o jajka. Krafftówna nie tyle partnerowała Mikołajskiej – Matce, ile tworzyła, w kontrapunkcie do niej, równoważną, nieprawdopodobnie śmieszną postać, jakby skrzyżowanie filozofa z przekupką. W teatrze Axera spędziła kilka ważnych artystycznie lat. Z bezbłędnym wyczuciem makabrycznej groteski zagrała Lady Macbeth i Wiedźmę w krwawo-śmiesznym *Mackbetcie* Ionesco, który oburzał i zachwycał recenzentów, skoro jeden z nich napisał: „posoki w szampan przemienione". Przy Mokotowskiej pod batutą Andrzeja Wajdy w bardzo wyrafinowany sposób stworzyła Alicję z *Play Strindberg* Dürrenmatta w duecie z Tadeuszem Łomnickim, wielowymiarową nie tylko psychologicznie, lecz także ze względu na użyte środki wyrazu, adekwatne do języka sztuki, która była polemiką ze Strindbergiem, zwłaszcza z traktowaniem przez niego „walki płci" na serio. We współpracy z Karlem Hanizem Strouxem, dyrektorem teatru w Düsseldorfie, stworzyła Fonsję Dorsey w sztuce *Remi-Dżin* Donalda Coburna, czyli postać śmiesznej, nieporadnej, a na końcu głęboko tragicznej pensjonariuszki Domu Starców.

Jako aktorka idealnie Witkacowska dostała propozycję zagrania Janiny Węgorzewskiej w *Matce* po angielsku. Roli nauczyła się fonetycznie i przez wiele tygodni objeżdżała Stany Zjednoczone, odnosząc sukcesy. Krótki

pobyt przeciągnął się do wielu lat, występowała w Ameryce z monodramami poetyckimi, reżyserowała i grała w różnych spektaklach po angielsku. Jako Hrabina Kotłubaj występowała w czasie festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu (1997) w spektaklu przygotowanym ze studentami Szkoły Teatralnej Filmowej i Telewizyjnej z Los Angeles w reżyserii Michaela Hacketta.

Los bywa nieprzewidywalny: Barbara Krafftówna, mieszkając w Los Angeles, odebrała... po trzydziestu kilku latach nagrodę za swą najwybitniejsza rolę – Felicji w *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa. W roku 1963 film zdobył na festiwalu filmowym w San Francisco trzy z czterech głównych nagród: za najwybitniejsza rolę żeńską, za reżyserię i za scenariusz Kazimierza Brandysa, powstały na kanwie jego opowiadania. Wówczas nikt z Polaków na festiwal nie pojechał, ale kiedy dowiedziano się, że aktorka mieszka „o rzut beretem", film sprowadzono i urządzono uroczyste wręczenie nagrody.

Jest to niewątpliwie jeden z najwybitniejszych obrazów powojennych, w czym bezsporna zasługa Krafftówny. Jej Felicja w formie monologu wewnętrznego dokonuje rozrachunku z własną przeszłością. Poznajemy ją jako uznaną aktorkę, która udaje się do Paryża. W czasie podróży ta elegancka pani sączy kolejne kieliszki koniaku, pali kolejne papierosy i analizuje swoje życie, które wraca w serii retrospekcji. Była wówczas początkującą aktorką. Tak jak grana przez nią Ofelia kochała Hamleta, tak ona pokochała aktora, który grał tę rolę (Zbigniew Cybulski). Złudne to podobieństwo; czasy hitleryzmu podały w wątpliwość kategorie moralne, jakimi posługiwał się renesansowy dramatopisarz. Felicja nie zwariowała jak Ofelia, lecz za wszelką cenę ratowała kochanego człowieka, gotowa do największych poświęceń; gdy gwałciło ją po kolei dwóch hitlerowców, nie krzyczała, bo w pokoju obok był on. Zamieniła pracę kelnerki na występy dla Niemców, by bezpiecznie ukrywać poszukiwanego przez gestapo. Za kolaborację z okupantem władze ZASP odebrały jej po wojnie prawo wykonywania zawodu na pięć lat. Ukochany nie tylko ją porzucił, lecz także okazał się zwykłym blagierem. W akcie desperacji popełnił samobójstwo. Felicja nie tyle rozważa sens miłości i poświęcenia, ile odtwarzając w pamięci, jak było, staje się własnym oskarżycielem i obrońcą.

Dla Krafftówny były to niejako dwie role: Felicji dojrzałej, unieruchomionej w fotelu lotniczym, która posługuje się tylko mimiką twarzy, ograniczonym gestem, i Felicji młodej, gdy była początkującą aktorką zatrudnioną w czasie okupacji w kawiarni, która ukrywała pod stertą materacy ukochanego. Obie zagrane fenomenalnie, tak bezbłędnie, że do dziś żaden gest, grymas twarzy nie razi fałszem, przerysowaniem. Trzeba było mieć niekonwencjonalne spojrzenie i odwagę Hasa, by tak dramatyczną rolę powierzyć aktorce charakterystyczno-komediowej.

Wprawdzie zagrała wiele kobiet w polskich filmach (szeroką popularność przyniosła aktorce rola Honoratki, narzeczonej Gustlika, Ślązaczki, która brała udział w przygodach pancernych i psa, do której musiała się nauczyć śląskiej gwary, ale także i tamtej mentalności), jednak to Felicja pozostała niezapomniana.

Swą drogę przez teatr zaczynała na tajnych kompletach u Iwo Galla, po wojnie w Krakowie w jego Studio Teatralnym, z plejadą wspaniałych kolegów – Gustawem Holoubkiem, Tadeuszem Łomnickim, Haliną Mikołajską, Aleksandrą Śląską. Należy więc do pokolenia, które odchodzi, ale to oni, wielcy aktorzy, stworzyli prawdziwie artystyczny teatr, teatr wielu form i gatunków, o jakim dziś możemy sobie tylko pomarzyć. Dobrze byłoby, gdyby ich młodsi koledzy, którzy nigdy nie będą „wieszakami na role", zdobyli podobne umiejętności, jakie posiadła Barbara Krafftówna, w stosowaniu wielu różnych form aktorskiej wypowiedzi – od estradowych monologów, przez piosenki, role w komediach, po role dramatyczne i tragiczno-komediowe – oraz podobne uznanie widzów. O epizodach w jej wykonaniu pisano: „Wspaniała miniatura inkrustowana diamencikami wdzięku"; zachwyty nad jej rolami można cytować kilometrami. *Chapeau bas!*

Elżbieta Baniewicz