

Zwierz bardzo żarłoczny

„Nie chcę i nie potrafię być określona. Nieokreśloność jest moją aktorską barwą” – mówi Ewa Wiśniewska, aktorka Teatru Narodowego, w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI Przed rozpoczęciem naszej rozmowy zastanawiałem się, jakiej użyć metodologii w opisie Twojej drogi teatralnej, materiał jest bowiem tak obszerny, że wydaje się tematem na książkę, nie na wywiad.

EWA WIŚNIEWSKA Jestem w teatrze, tak było zawsze. Przy okazji jestem w kinie i w telewizji, ale to, podkreślam, przy okazji. Teatr jest dla aktora szkołą wszystkiego, co istotne: dyscypliny, kindersztuby, pokory. „Chmyzostwo” nie utrzyma się na scenie długo. „Chmyzostwem” określam aktorstwo nieprawdziwe, udawane, promowane niekiedy przez media. W teatrze udawać się nie da. To pokazały czasy stanu wojennego. Zdecydowana większość z nas odmówiła wówczas udziału we wszelkich występach, do głosu doszli koledzy, których nazwisk dzisiaj nikt nie pamięta. Dostali się na scenę na moment, ale na kunktatorstwie nie da się zbudować talentu.

MACIEJEWSKI Niedawne czasy pandemii udowodniły, że nie można przenieść teatru do sieci, do komputera. Teatr to spotkanie.

WIŚNIEWSKA I tym różni się od filmu. Na planie filmowym nie ma rozwoju myślenia o postaci, akcencie, który należy położyć w danej scenie. Teatr to ciągłość i sens. W filmie kręcimy obiektami, niechronologicznie, trzeba sobie przypominać scenariusz. Zupełnie inny rodzaj skupienia.

MACIEJEWSKI Teatr to zadawanie pytań, szukanie odpowiedzi.

WIŚNIEWSKA Podczas niedawnych prób do spektaklu *Piknik pod Wiszącą Skalą* Joan Lindsay w reżyserii Leny Frankiewicz z uwagą obserwowałam koleżanki, w większości młode dziewczyny. Pracowały uważanie i z oddaniem. Zaimponowały mi – każdego dnia widziałam, jak walczą o siebie, jak zależy im na tym, żeby ze sobą współgrać, stworzyć zespół. Pogratulowałam im poważnego podejścia do zawodu, i kolejny raz ucieszyłam się, że jestem w teatrze, w którym pracę aktora traktuje się poważnie. Mam zresztą poczucie, że zawsze należałam do takich zespołów.

MACIEJEWSKI Gabriela Muskała, grająca w tym spektaklu pułkownicową Fitzhubert, opowiadała mi, że dla reszty zespołu świadomość, że – jako pani Appleyard – jesteś z nimi na scenie, to, w jaki sposób pracujesz, jakie formułujesz pytania, to ważna lekcja aktorstwa.

WIŚNIEWSKA Doświadczenie się przydaje. Nie należę do aktorów, którzy za wszelką cenę starają się poprawiać młodszych, przekonywać do swoich pomysłów. Nigdy nie chciałam być pedagogiem, na scenie również tego unikam. Wiem natomiast, że niekiedy młode osoby, młodzi aktorzy, potrzebują wsparcia. Kiedy pojawiają się ewidentne asynchrony w danej kwestii czy w konkretnej scenie, wynikające chociażby z braku doświadczenia, staram się podrzucać drobne uwagi, nie jest to jednak nigdy nachalne.

MACIEJEWSKI Doświadczenie ułatwia pracę nad spektaklem?

WIŚNIEWSKA Nie wiem, jest różnie: i łatwo, i trudno. Na tym zresztą polega fenomen tej profesji. Nigdy nie wiemy na pewno, co się wydarzy, i to jest dla mnie fascynujące. Jeżeli chodzi o samo czytanie tekstu dramatu, adaptacji lub scenariusza, to wielkich zmian u siebie nie zauważam. Zawsze miałam rentgenowski mózg do prześwietlania proponowanego tekstu. Czytając scenariusz, wiem, czy przyjmę go, czy zrezygnuję.

MACIEJEWSKI Świadomość czy intuicja?

WIŚNIEWSKA Intuicja. Nie wiem, skąd to się bierze, ale mam coś takiego. Ja to wiem.

MACIEJEWSKI Wspominałaś o stanie wojennym, o aktorskim bojkocie, teraz również mieliście długą przerwę.

WIŚNIEWSKA Nie graliśmy spektakli, ale próby do *Pikniku* odbywały się właściwie przez cały czas. Próbowaliśmy w maskach, robiliśmy testy. W krótkich przerwach pomiędzy lockdownami, przy obostrzeniach sanitarnych, zagraliśmy parę razy. Biliśmy brawo widowni, która mimo



Ewa Wiśniewska [1942]

aktorka teatralna i filmowa. Absolwentka warszawskiej PWST [1963], związana ze stołecznymi scenami, między innymi Teatrem Ludowym [1964-1974], Kwadratem [1977-1983], Ateneum [1983-2000], a obecnie z Narodowym. Stworzyła wiele ról w Teatrze Telewizji, za które została niedawno nagrodzona podczas Festiwalu „Dwa Teatry” w Zamościu.

strachu przychodziła do teatru. Wtedy to była odwaga. Dzisiaj widownia Teatru Narodowego jest znowu pełna. Nie można dostać biletów. Nasza publiczność wróciła.

MACIEJEWSKI Kontakt z publicznością, oddech widza, jest nie do przecenienia.

WIŚNIEWSKA Bez tego teatr nie ma sensu.

MACIEJEWSKI Czy wielki aktor może funkcjonować poza teatrem?

WIŚNIEWSKA Bywają takie przypadki, na świecie bywają niewątpliwie. Tyle że od razu można poznać, czy gwiazdor grający obecnie w dużych

produkcjach amerykańskich pracował wcześniej w teatrze. Ja to widzę. Chodzi o kwestię świadomości, podawania dialogu, rzemiosła, właściwie wszystkiego. Oglądając i podziwiając chociażby Anthony'ego Hopkinsa, od razu można wyczuć ów teatralny rodowód.

Kino, telewizja również, wymaga innego podejścia, odmiennego sposobu mówienia niż w teatrze. Kino bazuje na zbliżeniu, wtedy człowiek po prostu reaguje inaczej. Underground aktorstwa. Na scenie natomiast każdą kwestię trzeba powiedzieć tak, żeby mówiąc szeptem, zostać usłyszanym w ostatnim rzędzie. I żeby to zabrzmiało wiarygodnie. Na to pracuje się latami – impostacja, oddech. Trzeba wiedzieć, po co się jest na scenie.

MACIEJEWSKI Wiedzieć, po co się jest na scenie – tego uczył Cię w szkole teatralnej profesor Aleksander Bardini.

WIŚNIEWSKA Kontekst był nieco inny. Próbowaliśmy *Cezara i Kleopatry* George'a Bernarda Shawa. Poszło mi nieźle, byłam z siebie zadowolona. I wtedy profesor Bardini powiedział do mnie: „Dziecko, bardzo dobrze zagrałaś, ale po to będziesz jeszcze dwa lata w szkole teatralnej, żeby wiedzieć, dlaczego dobrze zagrałaś”. To też jest nauka.

MACIEJEWSKI „Dlaczego”. Zawsze zadajesz sobie to pytanie?

WIŚNIEWSKA W jakim sensie?

MACIEJEWSKI Na przykład grając teraz panią Appleyard w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, szukasz odpowiedzi na pytania dotyczące charakteru postaci – dlaczego nie jest tylko chodzącym złem, dlaczego jest zgorzkniała?

WIŚNIEWSKA Czasami te pytania są skomplikowane, a dochodzenie do odpowiedzi zajmuje miesiące, często jednak wystarczy intuicja. W tym przypadku od razu czułam, że Appleyard powinna mieć drugą twarz, drugą stronę duszy. Inaczej będzie postacią płaską i jednostronną. Nieinteresującą.

MACIEJEWSKI W drugim akcie Twoja bohaterka zostaje strącona z piedestału.

WIŚNIEWSKA Pełna pychy przełożona pensji stara się zachować godność, która jest jej odbierana. Aż do pełnego załamania tej postaci w ostatnim monologu.

MACIEJEWSKI Oglądając Twoją Appleyard, nie miałem wątpliwości, że w tym przypadku aktor naprawdę wie, kogo gra, rozumie rolę, zdaje sobie sprawę, że wieloznaczność jest kluczem do zrozumienia bohaterki.

WIŚNIEWSKA To podstawa. I podstawowe zadanie dla reżysera. Jeżeli aktor się zmagają z postacią albo jej nie rozumie, właśnie do reżysera należy odpowiednie ukierunkowanie na właściwe tory, uzmysłowienie błędnych pomysłów własnych, podsuniecie nowych. Praca z aktorem powinna być podstawowym przedmiotem w szkołach teatralnych, a tak nie jest. Spektakl, premiera to zawsze spotkanie pomysłów aktora i wizji reżysera, której aktor stara się podporządkować. Najgorsze są uwagi typu: „Masz zagrać tak i już”. Dlaczego? Wzruszenie ramion. Takich odpowiedzi jako świadoma aktorka nie przyjmuję.



fot. INPLUS / East News

Prawo i pięść, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski (1964)

MACIEJEWSKI Bo to nic nie znaczy.

WIŚNIEWSKA Absolutnie nic nie oznacza. Oglądałam niedawno w telewizji stary filmik ze szkoły teatralnej. To był archiwalny materiał wyemitowany po śmierci Wiesia Gołasa. Cały jego rocznik, a w środku ich ukochany profesor Aleksander Zelwerowicz. I właśnie profesor Zelwerowicz powiedział w tym filmie zdanie, które mnie zachwyciło: „Jeżeli aktor daje z siebie wszystko, co najlepsze, to nawet gdy reżyser zbłądzi, aktor się obroni”. Spektakl może być oceniony krytycznie, ale publiczność zawsze doceni żarliwą walkę aktora. Czuje, że zrobił wszystko, co mógł, że tam nie było nonszalancji. My to wiemy zawsze, wyczuwamy akceptację widzów, nawet pomimo braku akceptacji dla przedstawienia. Następuje pozawerbalne porozumienie między aktorem a widownią. Nasze serca biją jednakowo. Nie każdy spektakl niesie ze sobą takie święto, broń Boże, ale to dla nas wielkie przeżycie. Jeżeli poczuje się świadomość panowania nad sercami widowni, to jest jak haszysz. Namiętność, coś pięknego.

MACIEJEWSKI Na ostatnim festiwalu w Gdyni spotkałem Barbarę Krafftównę. Zapytałem, czy kiedykolwiek poczuła się lepsza od innych, odpowiedziała ironicznie: „Proszę pana, ale ja jestem lepsza. Aktorzy są lepsi”. Czujesz się lepsza?

WIŚNIEWSKA Nie. I nie jest to fałszywa skromność, ja nie lubię kokieterii. Nazwałabym to raczej zadumaniem. Ostatnio ciągle dostaję nagrody za całokształt. Mnie to zadziwia. Może rzeczywiście dobrze coś zrobiłam, pracuję już długo, mam tego pełną świadomość. Nie jest to zatem fałszywa skromność, pojawia się jednak

u mnie pełne niepokoju niedowierzanie, że mam tych nagród pełno, a nie zasłużyłam na nie do końca. Chwilę później druga strona mojej osobowości podpowiada, że właśnie zasłużyłam, powinnam się cieszyć i już. Nie wiem, jak to wytłumaczyć. Myślę, że jako artystka mam zbyt dużą świadomość ułomności, które staram się jakoś przykryć, żebym mogła nawet przez chwilę poczuć, że jestem lepsza od innych.

MACIEJEWSKI Nagrody, przede wszystkim pamięć widzów, krytyki – to jest efekt nie tylko Twojej pracy, zawodowego szczęścia, ale także konsekwencji. Aktorstwo dla Ciebie było zawsze sprawą serio, ale i szansą na pielęgnowanie pamięci o innych. Przy każdej okazji wspominasz swoich profesorów, wspierasz również tych, którym zawodowo mniej się poszczęściło.

WIŚNIEWSKA Nie ma co ukrywać, czuję wokół siebie coraz większą pustkę. Niemal każdy miesiąc przynosi informacje o odejściach tych, którzy mnie uczyli, od których chciałam się uczyć, byli moimi wzorcami. Są zastępowani średnią wartością podnoszoną do rangi wzorca.

MACIEJEWSKI Od najwcześniejszych lat otaczali Cię mistrzowie. Już w szkole teatralnej Hanin, Bardini, Kreczmar, Rudzki, Sempoliński, Romanówna...

WIŚNIEWSKA Można było czerpać, naśladować.

MACIEJEWSKI Czy jest jakaś postać, która fascynowała Cię szczególnie?

WIŚNIEWSKA Olenka Ślaska. Zawsze i wszędzie.

MACIEJEWSKI Dlaczego?

WIŚNIEWSKA Całokształt. Chodziło i o aktorstwo, była znakomitą artystką, ale i o stosunek do zawodu. Ola genialnie wychowywała swoje roczniki w szkole teatralnej. Zapamiętałam tyle jej rad, uwag. Mam na myśli także kwestie czysto techniczne, na przykład, że dama nie macha rękami, nie kręci tyłkiem w krynolinie. Aleksandra Ślaska nauczyła mnie, jak zewnętrżność podkreśla postać, którą chce się zagrać, i jakie to ma znaczenie. I na pewno nie chodzi w tym przypadku o kwestię tak zwanej urody.

MACIEJEWSKI Powiedziała urodziwa Ewa Wiśniewska.

WIŚNIEWSKA Uroda przemija, nie warto się ekscytować. Bardzo współczuję koleżankom, a i kolegom, usiłującym przez całe życie wyglądać na dwadzieścia lat. Pomijam fakt, że trzeba się godnie starzeć i uwzględniać przemijający czas, albo mieć chociaż świadomość upływającego czasu. To jest czysta biologia. W filmowej *Cudzoziemce* nie chciałam grać Róży w młodości (rolę tę zagrała Katarzyna Chrzanowska), ponieważ czułam, że byłoby to błędem. Nigdy nie dążyłam do tego, żeby grać młodsze ode mnie dziewczyny, kokietować wyglądem. Wiem, kim jestem, jakie role mogę jeszcze zagrać, a które są już poza moimi możliwościami. Na pewno moim celem nie jest udawanie dzierlatki, chyba żeby w sztuce oznaczało to coś, co można by nazwać przewrotnością losu albo dramatem. Jako zadanie aktorskie taka postać może być fascynująca, ale w życiu udawanie, że jest się młodszą niż w rzeczywistości, i szukanie takiego repertuaru dla siebie, jest według mnie naiwne, chwilami groteskowe.

MACIEJEWSKI Kinga Dębska, reżyserka filmowa, z którą pracowałaś ostatnio dwukrotnie – w Teatrze Telewizji (*Oscar dla Emily*) oraz w filmie (*Zupa nic*) – mówiła, że w tym momencie nie odnajduje w Twoim pokoleniu żadnej aktorki, która miałaby tak gigantyczną świadomość kina, kamery, a której aktorstwo byłoby tak współczesne, bez żadnych manieryzmów, naleciałości z teatru.

Wyczuwamy akceptację widzów,
nawet pomimo braku akceptacji dla
przedstawienia. Następuje pozawer-
balne porozumienie między aktorem
a widownią. Nasze serca biją
jednakowo. Nie każdy spektakl niesie
ze sobą takie święto, ale to dla nas
wielkie przeżycie. Jeżeli poczuje się
świadomość panowania nad sercami
widowni, to jest jak haszysz.
Namiętność, coś pięknego.

Ewa Wiśniewska

WIŚNIEWSKA Akurat w kinie nie musiałam się tego uczyć. Telewizja często powtarza stare filmy z moim udziałem, czasami trafia na te powtórki, a ponieważ w większości to były naprawdę dobre rzeczy, zatrzymuję się do końca seansu. I mam satysfakcję, że nawet w tych najwcześniejszych filmach, które kręciłam jako panienka, studentka, nie przeciążyłam sprawy, byłam naturalna. Chyba dostałam tę wiedzę od losu, bo przecież w szkole nikt nas takich rzeczy nie uczył. A ja zawsze miałam jednak świadomość dystansu między widzem a mną, jeżeli chodzi o kamerę. Nie nadgrywałam, nie dociskałam, czułam, że tutaj na moją rolę pracuje coś zupełnie innego niż w teatrze: charakteryzacja, kostium, zbliżenie. Że głosowo muszę wykonać raczej krok wstecz. I czułam to od pierwszych moich filmów: *Zbrodniarza i panny*, *Życia raz jeszcze*, *Prawa i pięści*...

MACIEJEWSKI Klasyka polskiego kina. Fotosy filmowe, trofea teatralne, pamiątki rodzinne – to wszystko buduje aurę Twojego wyjątkowego warszawskiego mieszkania, w którym dzisiaj rozmawiamy.

WIŚNIEWSKA Zobacz, Andrzej Dudziński namalował mi Pokraka w trykotowej koszulce. Oddałam do oprawy, z poleceniem, żeby nabity na blejtram trykot się rozciągnął.

MACIEJEWSKI A ten Twój portret to Świerzy?

WIŚNIEWSKA Tak, Waldemar Świerzy. Bardzo go lubię, namalował mi lekko zadarty nosek, zawsze chciałam taki mieć.

MACIEJEWSKI I wszędzie nagrody.

WIŚNIEWSKA Ostatnio za całokształt pracy w Teatrze Telewizji i Teatrze Polskiego Radia.

MACIEJEWSKI Nagrody za całokształt prowokują do rozmów o teatralnej drodze Ewy Wiśniewskiej. Jak to się stało, że Twoim pierwszym teatralnym adresem stał się akurat Praski Teatr Ludowy?

WIŚNIEWSKA Po moich dyplomach, między innymi Polly Peachum w *Operze za trzy grosze* Bertolta Brechta w reżyserii Aleksandra Bardiniego, miałam inne propozycje angażu, ale bardzo chciałam być w teatrze razem z moim ówczesnym mężem Robertem Polakiem i jeszcze jednym kolegą, a na przyjęcie całej trójki zdecydował się tylko dyrektor Jerzy Rakowiecki z Teatru Ludowego.

MACIEJEWSKI W Praskim Teatrze Ludowym stworzyłaś swoje pierwsze ważne role. Premiera goniła premierę. Tylko w 1964 i 1965 roku, czyli w Twoich pierwszych dwóch sezonach w teatrze, zagrałaś Annę w *Warszawiance* Wyspiańskiego, Kasię w *Gwałtu, co się dzieje* Fredry, Hermię w *Śnie nocy letniej* Szekspira, Niedopasowaną w *Niedopasowanych*, czyli *Goliathcie i Wielorybnie* Wojciecha Młynarskiego i Krzysztofa Dzikowskiego (wszystkie w reżyserii Rakowieckiego), Mary w przedstawieniu *Tempo, mister Norrison!* Ferenca Molnára w reżyserii Mariana Jonkajtysa oraz Kamillę w *Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta, Nicky w sztuce *Przed maturą* José-André Lacoura, Córkę w *Tym nieznanym* Jerzego Krzysztonia (w reżyserii Jana Bratkowskiego). Naprawdę trudno uwierzyć w takie tempo. Co dwa miesiące premiera.

WIŚNIEWSKA Tak się wtedy pracowało. Można powiedzieć, że miałam wielkie szczęście, że na starcie otrzymałam tyle zadań i spotkałam się z tak świetnym pedagogiem jak Jerzy Rakowiecki. Teatr Ludowy przechodził wówczas liczne zmiany. Wrócił na Puławską 37/39 do kamienicy Luniaków, czyli tam, gdzie w 1947 roku z inicjatywy Spółdzielni Pracy Aktorów i Pracowników Teatralnych pod kierownictwem Juliana Tuwima rozpoczął działalność.

MACIEJEWSKI Kiedy tylko możesz, podkreślasz rolę i zasługi Jerzego Rakowieckiego. W ostatnich latach jego dyrekcji w Teatrze Ludowym zagrałaś u niego jeszcze m.in. Roksanę w *Cyranie de Bergerac* Rostanda, Polly w *Operze za trzy grosze* Brechta, Daszę w *Drodze przez mękę* Tolstoja, Laurę w *Zawiszy Czarnym* Słowackiego... Można spokojnie powiedzieć, że w Ludowym Rakowiecki postawił na Wiśniewską.

WIŚNIEWSKA Nie tylko na mnie, ale owszem, byłam przez dyrektora rozpieszczana. Miałam też wrażenie, że on mnie na tych rolach uczył, uświadamiał zawodowo. To była druga szkoła teatralna. Kiedy po zmianie dyrekcji Ludowy objął Janek Kulczyński, byłam już w innym zawodowym momencie. Grałam mniej, pojawiały się propozycje z zewnątrz. Często wówczas wyjeżdżałam za granicę, popularne były wyjazdy słowno-muzyczne, Kulczyński zgadzał się na to. Nie przeszkadzał.

MACIEJEWSKI W 1974 roku powstaje w Warszawie Teatr Kwadrat. Dyrektorem naczelnym i artystycznym zostaje Edward Dziewoński, z którym pracowałaś wcześniej w Ludowym. W pierwszym, historycznym zespole aktorskim Kwadratu znajdują się m.in. Janusz Gajos, Wanda Koczeska, Krzysztof Kowalewski, Gabriela Kownacka, Włodzimierz Press, Jarema Stępowski, Ewa Wiśniewska.

WIŚNIEWSKA Zawsze lubiłam zawodowy płodozmian, nie chciałam się nudzić. Po dramacie komedia, po komedii coś poetyckiego i tak dalej. Teatr Kwadrat dał mi kilka zawodowych lat uśmiechu w najlepszym artystycznie towarzystwie. Dziewoński był znakomitym rzemieślnikiem, dawał genialne uwagi. To od niego nauczyłam się na dobrą sprawę, czym jest w aktorstwie pauza, czym różni się w komedii i w dramacie.

MACIEJEWSKI W Kwadracie występowałaś w sztukach reżyserowanych przez Dziewońskiego i Macieja Englerta, wówczas etatowego reżysera tego teatru. Sztuki Sztaudyngera, Stopparda, ale i kompletnie zapomnianych dzisiaj autorów fars.

WIŚNIEWSKA No właśnie, repertuar był dosyć jednotonalny. Ja bardzo lubię komedie, nie mam nic przeciwko farsom, natomiast w Teatrze Kwadrat graliśmy tylko taki repertuar, i wydawało mi się to dosyć monotonne. Dlatego kiedy Mariusz Dmochowski zaprosił mnie ponownie do Teatru Ludowego, który w międzyczasie wrócił do pierwszej nazwy Teatr Nowy, nie wahałam się długo. Poza tym – od razu otrzymałam tytuły i role, w których miałam występować. To były piękne propozycje: Katierina w *Burzy* Ostrowskiego, Marianna w *Kaprysach Marianny* Alfreda de Musseta, Donna Diana w *Zielonym Gilu* Tirsa de Moliny czy Jelizawieta Protasowa w *Żywym trupie* Lwa Tolstoja. Było mi przykro zostawiać Kwadrat, Dudek się trochę obraził, ale powiedziałam mu uczciwie, że mnie pociąga bardziej zróżnicowany repertuar, chciałabym się sprawdzać w wielu gatunkach.

MACIEJEWSKI Po stanie wojennym Mariusz Dmochowski przestał kierować Teatrem Nowym, u nowego dyrektora, Bohdana Cybulskiego, zagrałaś jeszcze Eleonorę w *Tangu* Mrożka, potem na długo, bo aż na dwadzieścia cztery lata, zostałam aktorką Teatru Ateneum.

WIŚNIEWSKA Z Mariuszem Dmochowskim uwielbiałam grać w *Niedźwiedziu* Czechowa. To był nasz hit. Reżyserował Wieńczysław Gliński. Myślę jednak, że odeszłam z Nowego w najlepszym momencie. Robiło się tam coraz mniej przyjemnie. Potem z Ateneum po wielu latach przeszłam do Teatru Narodowego – i nie żałuję. Mam wrażenie, że los za mnie decydował. Otrzymywałam propozycje nowych angaży w sytuacjach, kiedy sama czułam, że trzeba coś zmienić w moim zawodowym życiu. To były właściwe decyzje, słuszne wybory.

MACIEJEWSKI Przez te wszystkie lata byłaś i jesteś aktorką wierną scenom warszawskim. Poza jednym wyjątkiem, spektaklem *Kochanka* w reżyserii Grzegorza Skurskiego granym w Scenie na Piętrze w Poznaniu, nigdy nie dałaś się namówić na gościnny udział w przedstawieniach granych poza stolicą.

WIŚNIEWSKA *Kochanka* to była mała, dwuosobowa sztuka. Ze Zdzisławem Wardejnem dojeżdżaliśmy do Poznania samochodem. Wyjątek potwierdzający regułę. Tak, nie dawałam się namówić na granie i próbowanie poza domem, a dzisiaj to już w ogóle wykluczone. Chodzi o względy czysto praktyczne – nie wyobrażam sobie ślęczenia godzinami nad kalendarzem, uzgadniania terminów z macierzystym teatrem, szukania kompromisów. Po drugie, chodzi o uczciwość wobec widzów, czyli także wobec siebie. Nie chcę się rozdrabniać, nie potrzebuję tego. Nikogo nie oceniam, ale nie lubię miotania się zawodowego. Z Krakowa do Warszawy przez Wrocław, próba, spektakl, plan filmowy, telewizja, słuchowisko i reklama. To nie dla mnie. Ja lubię poukładać sobie życie. Jako warszawianka z krwi i kości chciałam pracować w Warszawie. Kiedy miałam główną rolę w teatrze, nie robiłam nic innego. Podobnie z filmem. Względna higiena w tym mało higienicznym zawodzie jest jednak potrzebna. Dzisiaj dbam o to bardziej niż kiedyś. Sama się zastanawiam, jak udawało mi się kiedyś utrzymać szalone tempo pracy, bo jednak pracowałam bardzo intensywnie, a przy tym, to też ważne, nie zaniedbywałam przyjemności. Zawsze przecież musiał być czas na przykład na brydża w klubie Ściek na Trębackiej.

MACIEJEWSKI Gdy przyglądałam się Twojej biografii teatralnej, moją uwagę zwróciły spektakle reżyserowane przez aktorów czynnie uprawiających tę profesję, jak Gustaw Holoubek, Edward Dziewoński czy Jan Englert, grających w filmach, jak Krzysztof Zaleski czy Aleksander Bardini, albo niemal rezygnujących z czasem z aktorstwa, jak Maciej Englert czy Agnieszka Glińska. Grałaś również w przedstawieniach reżyserowanych przez Romana Kłosowskiego, Aleksandrę Ślaską, Lenę Frankiewicz, Wieńczysława Glińskiego, Krzysztofa Kolbergera...

WIŚNIEWSKA To bardzo różne indywidualności, ale rzeczywiście pracując z nimi, miałam pewność, że wiedzą wszystko albo prawie wszystko o aktorstwie. Chodzi o kwestię podstawową: świadomość tego, co się proponuje aktorowi. To jest szalenie ważne w pracy. Aktor z reguły rozumie najlepiej drugiego aktora, ma wyczucie, co może zaproponować jako reżyser, ponieważ sam przechodził tę samą drogę. Celem ostatecznym jest udana premiera, dobre przedstawienie.



Madame de Sade, reż. Maciej Prus, Teatr Narodowy w Warszawie [2016]

To jest wspólnota różnic, bo różnice są jednak zasadnicze. O Gustawie Holoubku mówi się, że będąc intelektualistą, zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, proponował w postaciach siebie. Inaczej Jan Świderski. W *Wiśniowym sadzie* Czechowa w reżyserii Janusza Warmińskiego w Ateneum, spektaklu, w którym grałam Szarlotę, a Świderski występował jako stary Firs, mój starszy kolega doklejał sobie krostę na nosie. Dla niego to było bardzo ważne. Musiał przedzierzgnąć się całkowicie w kreowaną postać. I dawało to świetne rezultaty – pamiętam wrażenie, jakie zrobił na mnie Świderski jako Generał w *Policji Mrożka* w jego reżyserii. A zatem nie ma jednej szkoły. Z jednej strony – nienachalny Gustaw Holoubek, z drugiej – siłowy (w dobrym znaczeniu tego słowa) Świderski.

Z Gustawem pracowałam zresztą najdłużej, spotkaliśmy się najwcześniej. Poznaliśmy się na planie *Prawa i pięści* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Miałam wtedy zaledwie dwadzieścia jeden lat, a grałam od razu z Holoubkiem, Mrozowską, Skarżanką, Pietruskim. Wyobrażasz sobie, jakie to były rozmowy, jakie anegdoty? Słuchałam ich oczarowana. Kiedy po latach zaczęłam grać u Gustawa Holoubka i z Gustawem Holoubkiem, te piękne wspomnienia powróciły. W telewizyjnej *Antygonie* Gustaw zagrał Kreona, ja Ismenę, w Teatrze Ateneum zagrałam Podstolinę w *Zemście Fredry* i Kasztelanową w *Mazepie* Słowackiego, oba spektakle w jego reżyserii.

MACIEJEWSKI Stosunkowo często pracowałaś też w teatrze z reżyserami kojarzonymi przede wszystkim z kina: Kazimierzem Kutzem (Ada we *Wkrótce nadejdą bracia* Janusza Krasińskiego), Tadeuszem Konwickim (Mielanija w *J.B. i innych* Gorkiego), Robertem Gliniskim (Margrabina w *Żywej masce* Luigi Pirandella), Markiem Koterskim (Mama

w *Domu wariatów* Koterskiego), Barbarą Sass (Madame de Montreuil w *Madame de Sade* Yukio Mishimy) czy z Krzysztofem Zanussim (Julia w *Romulusie Wielkim* Friedricha Dürrenmatta).

WIŚNIEWSKA Zdarzają się filmowcy, którzy mają wspaniałą świadomość sceny, są i tacy, którzy w teatrze czują się kompletnie bezradni. Próbuje robić teatr metodą filmową, montażem, zbliżeniem kamerowym, a to są jednak dwa zupełnie inne światy. Wymienione przez Ciebie przedstawienia to jednak w większości dobre wspomnienia, może dlatego, że niemal ze wszystkimi twórcami spotkałam się również na planie filmowym. Inaczej było z Markiem Koterskim, jakoś nie udało się nam jak dotąd pracować razem w kinie, ale współpraca w teatrze była wzorcowa. Bardzo wymagający, doskonale przygotowany. Precyzja absolutna, ale i absolutne wymagania. Miał pełną świadomość, że to, co proponuje, musi być wykonane precyzyjnie, u niego nie było miejsca na improwizację, na szukanie metody. W *Domu wariatów* występowałam między innymi z Gustawem Holoubkiem, i Gustaw był przyzwyczajony do innych, bardziej, nazwijmy to, otwartych metod pracy. Tymczasem Koterski precyzyjnie, punkt po punkcie, linijka po linijce, wyjaśnił i pokazał nam, czego od nas oczekuje i jakie to będzie miało znaczenie dla sztuki. Miał rację, w każdym punkcie miał rację. Nie było sensu się spierać. Podobnie zresztą wspominam pracę z Kaziem Kutzem czy z Basią Sass. To byli fachowcy czujący teatr i kochający aktorów, dla nich praca w teatrze była czymś niezmiernie istotnym. Nie zamiast kina, tylko obok kina.

MACIEJEWSKI Na przestrzeni dekad trzykrotnie występowałaś w sztuce Mishimy *Madame de Sade*. To jednak dosyć niezwykle, bo akurat ten



Piknik pod Wiszącą Skalą, reż. Lena Frankiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie [2021]

dramat rzadko jest u nas wystawiany. W spektaklu w reżyserii Barbary Sass w Ateneum z 2005 roku zagrałaś Madame de Montreuil, w pierwszym wystawieniu *Madame de Sade* (1988 rok, reżyseria Aleksandra Ślaska) grałaś Renée, a w Teatrze Narodowym w przedstawieniu w reżyserii Macieja Prusa grasz ponownie Montreuil.

WIŚNIEWSKA Czasami, podczas prób wznawieniowych, moja pamięć uruchamia nieoczekiwanie kwestie Renée, zaczynam mówić te kwestie za Dominikę Kluźniak.

MACIEJEWSKI Wszystkie role zostają w aktorze?

WIŚNIEWSKA Są uśpione, ale jakoś zostają. Przy czym w moim przypadku działa swego rodzaju naturalna selekcja. Nazywam to „odsnięzaniem pola”. Kiedy wiem, że spektakl na pewno zszedł z afisza, wymiatam go z pamięci. Odsnięzam. To działa w dwie strony. Gdy przechodziłam do Ateneum, w Nowym miałam w repertuarze Eleonorę w *Tangu* Mrożka. Odeszłam do innego teatru, pożegnałam się z Eleonorą. Odsnężyłam. Po kilku miesiącach dostałam z Nowego miłe zaproszenie do zagrania tej roli w jubileuszowym, setnym spektaklu *Tanga*, chętnie się zgodziłam, nie podejrzewając, że będę musiała nauczyć się tekstu od nowa. Ja tę rolę rzeczywiście wymiotłam, zrobiłam w głowie miejsce na inne role, ale jestem przekonana, że gdybym sobie wcześniej powiedziała, że wrócę jeszcze do Eleonory, pamiętałabym wszystko. Tak to u mnie działa. Przez pandemię nie graliśmy długo, ale nie miałam większych kłopotów z moimi rolami, które są w repertuarze Teatru Narodowego. Wszystko pamiętam. Odsnężyłam tylko z bólem serca Eugenię w *Tangu* Mrożka w reżyserii Jerzego Jarockiego. Już tego wybitnego przedstawienia nie zagramy.

MACIEJEWSKI Po raz pierwszy padło w naszej rozmowie nazwisko Jarockiego. A to jeden z najważniejszych, o ile nie najważniejszy reżyser, z którym pracowałaś w ostatnich latach.

WIŚNIEWSKA Trudny człowiek, choleryk. Kochałam go nad życie.

MACIEJEWSKI Jak trafiłaś do obsady *Błądzenia* na motywach utworów Gombrowicza? Wcześniej nie pracowaliście razem.

WIŚNIEWSKA Nie rozmawiałam o szczegółach z Jerzym, twierdził, że chciał ze mną pracować. Otrzymałam propozycję, przyjął ją. Nie sądziłam, że to będzie tak trudna, jednocześnie fascynująca przygoda.

MACIEJEWSKI Jarocki nie odpuszczał.

WIŚNIEWSKA Nie odpuszczał, ale dawał w zamian bardzo wiele. U niego nie było żadnej taryfy ulgowej ani wobec nas, ani wobec niego samego. Próby trwały miesiącami. W trakcie przygotowywania *Tanga* zmieniała się obsada. Odszedł Zbyszek Zapasiewicz, rolę Eugeniusza przejął wtedy Andrzej Łapicki (ostatecznie wuja zagrał Jan Englert). Jarocki wydawał się fizycznie zmęczony, miałam wrażenie, że ledwo chodzi. Na jednej z prób powiedział do Andrzeja Łapickiego: „No i teraz zrobisz przewrót, buch, wstajesz z krzesła”. Łapicki osłupiał. Ostatnią rzeczą, jaką sobie wyobrażał, było namawianie go przez Jarockiego na przewrót i podskoki. Fotel zdecydowanie bardziej mu odpowiadał. Wzrok Andrzeja musiał wyrażać wielkie zdziwienie, chyba nawet zapytał: „Jak to? Przewrót? Ja mam to zrobić?”. Wtedy Jarocki, ten schorowany, ledwo powłóczący nogami Jarocki, naraz nabrał wigoru i z zadziwiającą sprawnością wykonał wszystkie rzeczy, których wymagał od Łapickiego. Szczęki nam opadły. Ta historyjka mówi sporo o reżyserze, ale i o człowieku. Może było trudno, ale z nim było warto. Absolutny mistrz analizy tekstu. Mózg niesamowity, a przy tym artysta elastyczny, czujny. Chodź, pokażę Ci zdjęcie z profesorem. Nie wiem, gdzie zostało zrobione, siedzimy na walizce, tyłem. Lubię to zdjęcie.

MACIEJEWSKI Cała seria fotografii: Tadeusz Konwicki, Hanuszkiewicz, Kutz. Pracowałaś w teatrze z tyloma twórcami, że cały czas mam wrażenie, że pomimo szczerych chęci w tej rozmowie więcej będzie pominięć niż wspomnień. Janusz Warmiński, Adam Hanuszkiewicz, Maciej Wojtyśzko, Waldemar Śmigasiewicz, Andrzej Domalik, Jacques Lassalle, Wojciech Młynarski, Michał Zadara, Maciej Prus... O każdym warto byłoby porozmawiać osobno, nie mamy na

Dla mnie żarliwy aktor jest mięsny. Daje z siebie bardzo dużo, może nie chodzi o bebechy, są jakieś granice, nie można się zagrywać na śmierć, myślę raczej o postawie wobec tego zawodu. Nie da się, moim zdaniem, przejść przez aktorstwo lekko, na palcach, ze wzruszeniem ramion.

Ewa Wiśniewska

to miejsca, bardzo żałuję. Tymczasem jednak chciałbym zapytać Cię o wieloletnią współpracę z Romualdem Szejdem. Byłaś jedną z najchętniej zapraszanych przezeń artystek występujących na nieistniejącej już Scenie Prezentacje.

WIŚNIEWSKA Zawsze kiedy przechodzę ulicą Żelazną i widzę marniejący budynek dawnego teatru Szejda, robi mi się smutno. Romuald robił teatr popularny, dla ludzi, ale zależało mu, żeby spektakle miały wysoki poziom, zapraszał najlepszych aktorów scen warszawskich. Dla mnie Teatr Scena Prezentacje był wspaniałą odtrutką. Na początku wywiadu mówiłam, że w zawodowym życiu lubię płodozmian. Kiedy w Ateneum występowałam w klasyce albo w dramatach, propozycje od Romualda Szejda były znakomitą uzupełnieniem aktorskich potrzeb. Trochę radości, komizmu, trochę uśmiechu. Na Żelaznej występowałam często i zawsze z satysfakcją. Zaczęło się od Julii w sztuce *Julio, jesteś czarująca* Marca-Gilberta Sauvajona, potem była Grace w *Zbrodniach kobiet* Edith Wharton, Charlotte w sztuce *Czasami skrzypce* Françoise Sagan, ważna dla mnie rola Anny w *Bostońskim małżeństwie* Davida Mameta, wreszcie Emily w *Oskarze dla Emily*. Kawalek mojego teatralnego życia.

MACIEJEWSKI Dzisiaj rano oglądałem dziesiątki zdjęć ze spektakli z Twoim udziałem umieszczone w ogólnodostępnej galerii internetowej Encyklopedii Teatru wydawanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Tytuły, postaci, kostiumy, partnerzy. Z niektórymi aktorami, na przykład z Leonardem Pietraszakiem, Jerzym Kamasem, Marianem Kociniakiem czy Wiktorem Zborowskim, grałaś zdecydowanie częściej niż z innymi.

WIŚNIEWSKA Mieć dobrego partnera to prawdziwy skarb. Lubiłam ich wszystkich. Uwielbiałam grać z Lolkiem Pietraszakiem i Jurkiem Kamasem. Prawdziwie wielkim aktorem był Mariusz Dmochowski, ale nie próbuję nawet rozpoczynać tej listy, bo siłą rzeczy musiałaby to być przede wszystkim lista pominięć. Dla mnie żarliwy aktor jest mięsny. Daje z siebie bardzo dużo, może nie chodzi o bebechy, są jakieś granice, nie można się zagrywać na śmierć, myślę raczej o postawie wobec tego zawodu. Nie da się, moim zdaniem, przejść przez aktorstwo lekko, na palcach, ze wzruszeniem ramion. To znaczy można tak działać, ale nic z tego nie będzie, a przynajmniej nic wielkiego. Pracując z Mariuszem Dmochowskim albo z Gustawem Holoubkiem, czułam, że ich dynamika wewnętrzna działała tak, że chciało się do nich doskoczyć, żeby zaiskrzyło. Kiedy z Dorotą Landowską grałyśmy matkę i córkę w *Sonacie jesiennej* Bergmana w reżyserii Eweliny Pietrowiak, miałam świadomość, że moje argumenty są równie silne jak kontrargumenty

córki. Że my się nawzajem napędzamy i inspirujemy. Na tym polega partnerstwo.

MACIEJEWSKI W Teatrze Telewizji – kolejny wielki rozdział w Twojej karierze – miałaś okazję spotkać się z aktorami, z którymi nie udało się pracować w teatrze, również z reżyserami teatralnymi niepracującymi w Ateneum czy w Narodowym: Jerzym Antczakiem, Jerzym Gruzą, Stanisławem Wohlem, Kazimierzem Dejmkiem, Januszem Majewskim, Andrzejem Strzeleckim, Feliksem Falkiem.

WIŚNIEWSKA Mieliśmy poczucie, że to jest coś wyjątkowego. Że naprawdę zazdrościliśmy nam Teatru Telewizji aktorzy z Europy, ze świata. Wielki teatr, milionowa widownia, często świetne realizacje i pierwszorzędna literatura. W poprzednim ustroju Teatr Telewizji pełnił niekwestionowaną rolę kulturotwórczą, edukował, pokazywał wzorce. Widzowie z małych ośrodków, którzy zapewne nigdy nie dotarliby ani do Warszawy, ani do Krakowa czy Wrocławia, każdego tygodnia mieli możliwość zobaczyć swoich ulubionych artystów, jednak nie w serialach, jak obecnie, ale w sztukach Szekspira, Turgieniewa czy Fredry. Konkurencja była niewielka, dwa programy telewizyjne, era przed Internetem, przed Facebookiem, to naprawdę działało.

MACIEJEWSKI Wiśniewska – teatralna, telewizyjna i filmowa, komediowa i dramatyczna, ale również Wiśniewska śpiewająca: na estradzie, przed kamerami, na scenie. Wystąpiłaś między innymi w legendarnym przedstawieniu *Hemar. Piosenki i wiersze* w reżyserii Wojciecha Młynarskiego.

WIŚNIEWSKA Mnie śpiew przychodził dosyć łatwo – w szkole miałam zajęcia z Aleksandrem Bardinim, Ludwikiem Sempolińskim, z Janiną Romanówną. To była podstawa. Śpiewać lubię, ale nie lubię estrady, występów estradowych. Bezpośredni kontakt z widownią mnie peszy. I jest to rzecz zastanawiająca, ponieważ nie przeszkadzają mi spotkania autorskie z publicznością, ale na estradzie, gdzie musi być żywa reakcja widzów, czuję się niepewnie, sporo mnie to kosztuje. Muszę mieć w teatrze czwartą ścianę. Ja się widowni boję, to jest dla mnie zwierz straszliwy i bardzo żarłoczny. W *Pikniku pod Wiszącą Skalą* mam monolog, podczas którego zwracam się bezpośrednio do widzów. Sala jest z reguły pełna, ale zawsze wypatrzę sobie jakąś dziurkę, pusty fotel, i o męce pani Appleyard mówię do tego pustego fotela. Wtedy jestem bezpieczna.

MACIEJEWSKI Ewa Wiśniewska i strach przed widzami?

WIŚNIEWSKA Wygląda na to, że tak.

MACIEJEWSKI Być może Twoja bezdyskusyjna siła, charyzma i klasa wynikają również z tego strachu, z tego niepokoju.

WIŚNIEWSKA Wszystko czemuś służy, nie mam co do tego żadnych wątpliwości. Tyle razy usiłowano mnie wepchnąć w jakieś określone ramy, wygodne akurat dla tego, kto je wymyślał lub upychał, a ja się wymykałam i wymykam nadal. Nie chcę i nie potrafię być określona. Nieokreśloność jest moją aktorską barwą. Tymi kolorami maluję swój czas. Nie tylko beże, brązy, kremy, ale także ostra czerwień albo smutny niebieski. Niejednoznaczność. Tak, to jest ten kolor. ■