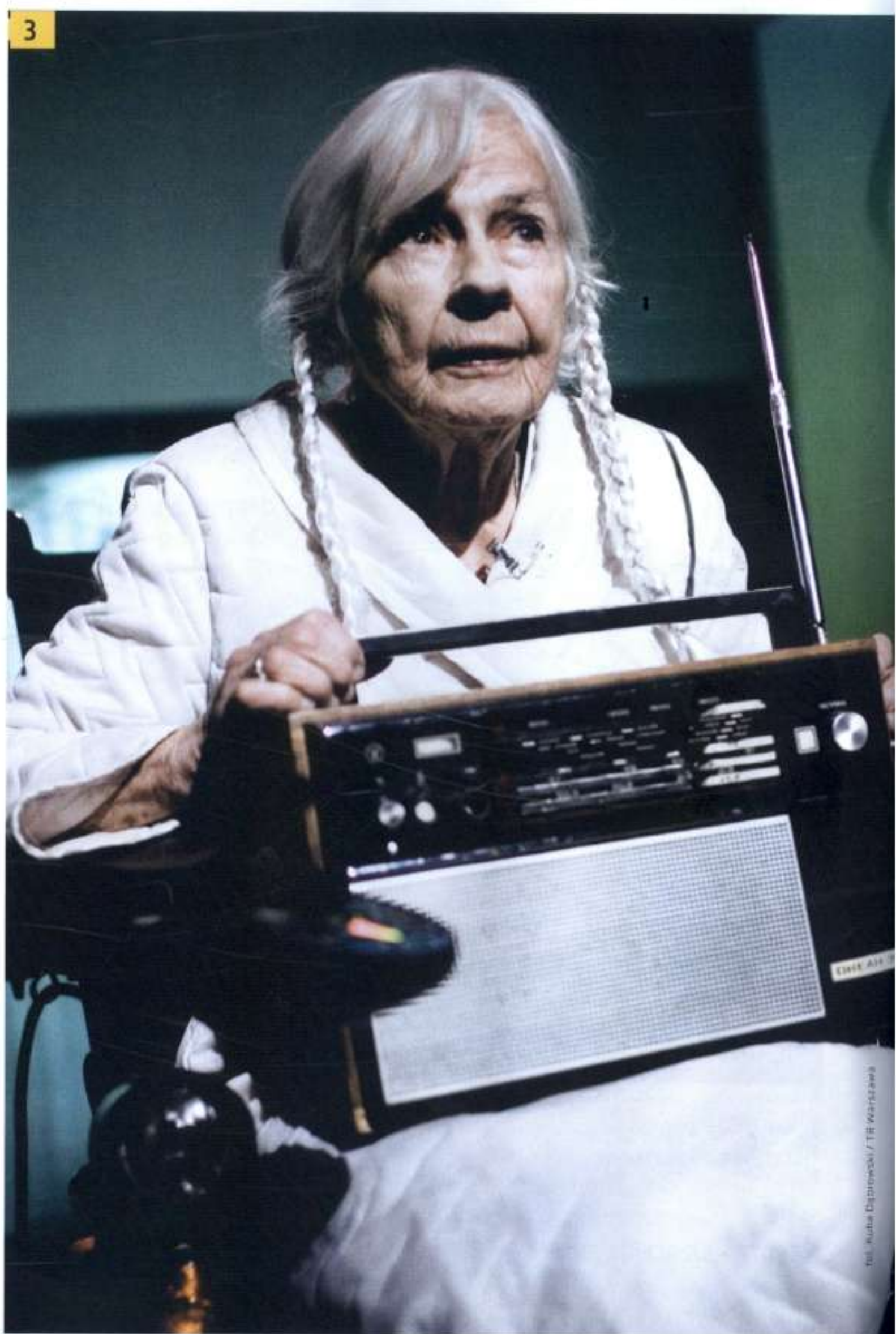


TEMAT Z OKŁADKI

1, 2, 3/ Danuta Szaflarska: osiemdziesiąt lat na scenie



Najważniejsza jest wyobraźnia

„Pamiętaj, żeby zawsze mówić prawdę. Nie udawać, nie grać” – mówi Danuta Szaflarska w rozmowie z Joanną Derengowską. Rozmowa odbyła się w czerwcu 2014 roku.

DANUTA SZAFLARSKA Jak to u was jest? Nie wywalają?

JOANNA DERENGOWSKA Wywalają po pierwszym roku.

SZAFLARSKA U nas wywalali po każdym półroczu, tak że doszło z 25 do 5 osób. Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, trzy lata, żadnego magistra nie dawał, tylko dyplom, który upoważniał do grania w teatrze. Nie wolno było pracować w teatrze bez dyplomu. W czasie studiów w ogóle nie wolno było występować. Przecież zwracali się z filmu, do nas to nawet nie dochodziło. Nawet wierszyka nie mogła pani nigdzie powiedzieć. Tylko – pamiętam – na „Pomoc Zimową”, to była akcja charytatywna, pomoc dla biednych na zimę.

DERENGOWSKA No właśnie, teraz inne mamy czasy...

SZAFLARSKA No właśnie, ale bardzo szkodliwe, poza tym was tak nie szkolą, u nas dwa razy w tygodniu – środa i piątek to był obowiązek iść do teatru na spektakl. Dzięki temu też człowiek się uczył aktorstwa. Myśmy rozróżniali złych i dobrych aktorów... Ale pani ma jakieś pytania.

DERENGOWSKA Bardzo mnie interesuje praca nad rolą. Konstruowanie postaci i metoda, jaką Pani pracuje. Uważam, że jest ona bardzo dobra. Oglądając Panią, bardzo się wierzy w stworzone przez Panią postaci.

SZAFLARSKA Wie pani, nie ma metody, każdy sobie indywidualnie pracuje.

DERENGOWSKA No właśnie, ale ja bym chciała wiedzieć, jak wyglądała Pani droga, jak to się zaczęło od szkoły i kształtowało...

SZAFLARSKA W szkole nie uczono pracy nad rolą. Nie. Pierwszy rok to były wiersze, proza, scenki mimiczne – koszmarnie nudy. Edmund Wierciński uczył czegoś takiego, to chyba była metoda Stanisławskiego, że gdyby tak pracować, to człowiek by długo nie żył.

To znaczy doprowadzał do takiego stanu, żeby być w tym, żyć w tym i zatracić siebie. No tak nie można. Mnie to bardzo zniechęciło, takiej pracy nie uznaję.

Na przykład powiem pani – wybitny pedagog i wybitna aktorka Stanisława Wysocka (w niektórych przedwojennych filmach polskich można ją zobaczyć) na drugim roku prowadziła przedmiot „Sceny ze sztuk”. No i ona każe mi czytać tekst. Przeczytałam jedno zdanie – ona miała taką lagę – ona rąbie w podłogę tą lagą: „Nie czytaj, tylko mów jak człowiek! Rób kropki”. I to jest najważniejsza uwaga. Rób kropki. Właściwie od Wysockiej najwięcej się nauczyłam.

Potem był Stanisław Stanisławski – specjalista od Fredry. Ostatni, co tak poloneza wodził, to znaczy tak jak Fredrę się gra. (On zmarł w czasie okupacji). Bo wie pani, ja tak strasznie kocham *Zemstę*, to znaczy wiersz, który ma melodię, rytm, coś tak pięknego w tym jest i tak rozkosznego dla aktora do mówienia; drugi taki tekst to *Wesele* Wyspiańskiego.

Uczyła nas też Maria Wiercińska. U niej oduczyłam się recytować. Ponieważ ona kazała każde słowo wygrywać. A w wierszu trzeba zachować rytm, rym i sens.

DERENGOWSKA A wracając do roli...

SZAFLARSKA A teraz wracając do roli. Na początku się czyta. Właściwie ciągle trzeba czytać i myśleć, żeby się z tą osobą bardzo dobrze poznać. W telewizji (jeszcze się wtedy nie nagrywało, tylko była transmisja na żywo) grałam Marię Wisnowską. To była wybitna dziewiętnastowieczna aktorka, pochowana jest na Powązkach. Miłość ogromna z rosyjskim wojskowym, on oszalał z miłości do niej, ona do niego. Ale jemu rodzina nie pozwoliła się z nią ożenić. No bo arystokrata rosyjski i polska aktorka... I oni postanowili popełnić razem samobójstwo. Odbyła się taka kolacja, takie przyjęcie, najpierw on ją miał zastrzelić, zastrzelił. Siebie nie mógł zastrzelić. Poszedł od razu na policję, natychmiast zgłosił. Aresztowano go. Nie wiadomo, co z nim dalej. Natomiast po wojnie widziano na cmentarzu starego człowieka, bardzo nędznego, który stale tam bywał – obcy, nieznan, siadał tuż przy jej grobie, domyślano się, że to on.

Miałam ją grać. Stanisław Jasiukiewicz grał tego Saszę. I teraz, jak ja pracowałam. Czytałam wszystkie możliwe materiały – książki, recenzje, to, co o niej pisano, o jej urazach, kompleksach, o różnych rzeczach. Przyjaźniłam się z Januszem Minkiewiczem – satyryk, prześmiewca, a drugi jemu podobny, jego przyjaciel, Antoni Słonimski. Mój sukces polegał na tym: zaczepił mnie Minio na ulicy i mówi tak: „Coś ci powiem niesamowitego. Umówiliśmy się ze Słonimskim, że będziemy mieli zabawę, się uśmiejemy i usiedliśmy przed telewizorem, i my tak strasznie się wzruszyliśmy, że muszę ci to powiedzieć”.

Ja nie byłam do Wisnowskiej podobna. Ona była duża, zupełnie innej urody... przyszedł staruszek do reżyserki i mówi: „Powiem pani rzecz niezwykłą. Ta aktorka, która gra Wisnowską, nie jest do niej podobna, ale ja przeżyłem wstrząs, bo to była Wisnowska. Bo ja znałem Wisnowską”.

DERENGOWSKA Czyli trzeba czytać...



Danuta Szaflarska (1915–2017)

aktorka teatralna i filmowa, przez ostatnie osiemdziesiąt lat grała w Teatrze na Pohulance w Wilnie (1939–1941), teatrze podziemnym (1942–1943), Teatrze Frontowym AK (1943–1945), po wojnie krótko w Starym Teatrze, potem u Erwina Axera: w Łodzi i warszawskim Teatrze Współczesnym (do 1957), Narodowym (do 1966), Dramatycznym (do 1985). Powróciła na scenę w spektaklach Współczesnego, a od 2010 roku została członkiem TR Warszawa, święcąc triumfy w *Między nami dobrze jest*. Jedna z pierwszych powojennych gwiazd filmowych, nazywana pierwszą amantką polskiej kinematografii. *Zakazane piosenki* (1946) czy *Skarb* (1948) przyniosły jej szeroką popularność. Po latach odniosła sukces w *Pożegnaniu z Marią* Filipa Żylbera (1993), *Żółtym szaliku* Janusza Morgensterna (2000) czy *Pora umierać* Doroty Kędzierskiej (2007).

SZAFLARSKA To było to, że ja przeczytałam, że ona na przykład na pogrzeby chodziła. Oglądała umarłych, była u niej w domu czaszka... Ja przejęłam takie rzeczy nawet, że stworzyłam ją dokładnie, nie wyglądając jak ona. To jest praca aktorska. Dlaczego ja mówię, że trzeba ciągle czytać, ja nawet się nie uczę na pamięć na początku – jak trzeba, to tak, ale jak się czyta, też się zapamiętuje. Trzeba czytać, nie na głos, tylko ciągle myśleć o tym, z jakiego środowiska jest osoba, w jakim wieku. Może pani każą grać dziewczynkę... i wtedy trzeba grać dorosłą. Wtedy będzie pani dziewczynką, bo tekst będzie naiwny.

Stanisława Perzanowska była specjalistką od sztuk mieszczańskich. Grałam u niej w Wilnie Maliczewską, Hesię w *Dulskiej*. Zawsze aktorki grające Hesię, Melę podskakiwały, szczebiotały... Perzanowska mówi do mnie: „Ty nie graj dziewczynki, graj starą Dulską”. No to ja grałam starą Dulską. Chodziłam tak jak ona... i dostawałam takie brawa, ludzie się tak strasznie śmiali – nawet recenzję miałam, że to jest właśnie aktorsko zrobione tak jak trzeba!

Wykorzystałam to później w farsie *Roxy* (dzięki niej dostałam później rolę w *Zakazanych piosenkach*). Kretynska farsa. Nie wychodziło nic. Pierwsza generalna, kiedy ja czuję, że mi nie wychodzi, to ja kurwami rzucam, tak, że stara Ewa Kunina, która siedziała na widowni, obserwowała próbę, wyszła z teatru. I błysk! Perzanowska! No! I po każdej kwestii brawa! Zabawa taka! Publiczność świetnie się bawiła! Właśnie za tę rolę dostałam swoją pierwszą aktorską nagrodę od wojewody.

Na rynku w Krakowie, 1945 rok, spotkała mnie taka pani w żałobie cała. Podeszła i mówi: „Dziękuję pani, dwie godziny śmiałam się, zapomniałam, bo ja straciłam wszystkich w powstaniu, zapomniałam o swoim cierpieniu”. Nasz zawód jest bardzo potrzebny ludziom. Może pomagać, kształcić, dać do myślenia.

DERENGOWSKA Jak grać? Udawać życie?

SZAFLARSKA Pamiętaj, żeby zawsze mówić prawdę. Nie udawać, nie grać. Dlatego, że dzieci mówią bardzo serio. (W ogóle z udawaniem to tylko wtedy, kiedy jest uwaga, że trzeba udawać). I wtedy, kiedy pani tak czyta, to różne rzeczy się odsłaniają. Oczywiście ważne jest środowisko, konkretny sposób zachowania, czy to jest prymitywne... Dzisiaj na szczęście na ogół nie gramy takich sztuk. Uwielbiam Masłowską! Miałam pecha, bo nie grałam w Gombrowiczu, nie grałam Witkacego – marzyłam o tym, dlatego, żeby grać bardzo serio. Bo jeśli w sztuce są wydziwione postacie, to nie wolno wydziwiać. To pani wie. Bardzo serio mówimy.

I tak jak pani sobie myśli, ciągle pani odkrywa jakieś rzeczy. Sposób wyrażania się, zachowania, bo przecież postać, żeby była prawdziwa, to musi całe ciało być posłuszne. Perzanowska mówiła tak: „Słuchaj, jeżeli w jednym zdaniu poczujesz się tą postacią, to już masz rolę, to już będziesz wiedziała”. To znaczy, ja to tak mówię, jakbym włożyła na siebie skórę – ubranie, sukienkę tamtej postaci. Żeby się przemienić. Złapać tamtą postać, ale to nie znaczy zatracić siebie! Bo przecież na scenie trzeba mieć kontrolę, świadomość wszystkiego, a być postacią. Ale wtedy chodzisz, zachowujesz się, sposób bycia jest bardzo ważny – jak poczujesz w sobie tę postać. Ja muszę to poczuć w sobie. Grać sobą i tamtą postacią, nie można siebie oddzielić, ale trzeba wejść psychicznie, fizycznie – ciało, ruch, to wchodzi samo.

DERENGOWSKA Jakie były Pani zawodowe początki? Jak Pani sobie dała radę w prawdziwym teatrze?

SZAFLARSKA W Wilnie, jak byliśmy po szkole, tam próbowało się być. Ratuj się kto może... Dostałam główną rolę i reżyser, dyrektor Leopold Pobóg-Kielanowski – kulturalny, wspaniały – mówi: „Nie ma czasu pracować, musimy zrobić wejścia i zejścia, bo to jest strasznie ważne”. Jak wchodzisz, musisz złapać publiczność. A schodzi pani ze sceny ostatnia, musi być takie zejście, żeby publiczność pamiętała. Z publicznością to trzeba troszeczkę tresury. Trzeba wzruszyć publiczność, trzeba mieć tę siłę, żeby cały czas interesować publiczność. Stanisława Wysocka powiedziała taką rzecz: „Wy musicie mieć siłę taką, jak mają hipnotyzerzy”. Jest takie ćwiczenie: na ścianie trzeba umieścić tej wielkości (około 5 cm średnicy) czarne koło, siada pani przed tym i patrzy w to. Nic, tylko patrzeć. I później pani nabierze takiej siły... Ja zrobiłam taki eksperyment. Koledzy mieli dialog na środku sceny, Mrozowska Zosia z Jerzym Duszyńskim, a ja stałam na samym brzegu sceny oparta o pianino i paliłam papierosa. Zrobiłam sobie taką zabawę. Nic nie robiłam. Przychodzili i mówili: „Nic nie wiemy, co oni mówili, bośmy musieli na ciebie patrzeć. Co ty robiłaś?”. Nic. Skoncentrowałam się. Tak się skoncentrowałam, że zmusiłam publiczność do patrzenia na mnie. Więc trzeba mieć jeszcze tę siłę – pani wtedy panuje nad publicznością. Ja pamiętam z Jackiem Woszczerowiczem graliśmy Gajcego *Homera i Orchideę* i nagle ktoś na widowni krzyknął do niego „Głośniej!” – przerwał grę, długa pauza i zaczął mówić szeptem. Była śmiertelna cisza... Więc to są rzeczy poza pracą nad samą postacią. Ale wejście to też jest ważna rzecz – zależy, bo czasem się człowiek wsuwa niepostrzeżenie, może być taka postać. Akurat tam ważne było wejście i zejście. A miałam w II akcie partnera (ja byłam dwa miesiące po szkole), aktora Jana Kurnakowicza. Wielki aktor. On był fantastyczny, ale brawa były dla niego tak ważne! I był zazdrosny. *Dobra wróżka* – to była farsa. On ma kwestię – ma brawa. Ja mam kwestię – mam brawa. To dla niego było nie do zniesienia. Ma kwestię – ma brawa, ja mam kwestię – on wchodzi natychmiast, żeby publiczność nie zdążyła. On mówi kwestię – ja wchodzę natychmiast i on nie ma braw. I nabrał do mnie szacunku i pozwolił mi mieć brawa. I właściwie do końca jego życia, kiedy już stracił pamięć, nie pamiętał, kto to Irena Eichlerówna, nic, moje nazwisko pamiętał zawsze. Ja go strasznie lubiłam i ceniłam; on nawet jak robiłam *Aszantkę* – scena, że wchodzę do salonu, kieliszek... on nigdy nie pomagał, nie doradzał (*Aszantka* Perzyńskiego, sztuka o takiej prymitywnej, co to nigdy nie była na salonach u hrabiego) – to on do mnie mówi: „Pani ogra ten kieliszek, bo pani nigdy takiego kieliszka nie miała”. To są te drobiazgi, no właśnie...

DERENGOWSKA Czyli rola jest dla nas jakby kostiumem, prawda?

SZAFLARSKA Tak – nie wchodzi pani duszą i wszystkim. To jest – jak to się nazywało? – apoteoza ekstatyczna.

DERENGOWSKA Mam dyplom – jestem aktorem?

SZAFLARSKA Tak. To już jest aktor. Od razu zostałam obsadzona. Myśmy pojechali czwórką z tej naszej piątki z naszego roku do Wilna. Pierwszą sztuką, w której zagrałam, były *Szczęśliwe dni* Pugeta, tylko tytuł zmieniliśmy na *Zielone lata*, bo premiera była we wrześniu 1939. Ten reżyser to był erotoman – Bronisław Dąbrowski słynny – zresztą świnia, nie tylko erotoman, ale facet polityczny. On propagował utworzenie teatru, który będzie jeździł po Rosji, że medale będziemy dostawali, i każdy mu odmawiał. Ale w trzy dni przyjechały wozy



Wilki w nocy, reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie [1962]

ruskie i zaczęli wynosić kostiumy i nasz majątek teatralny, wszystko! A on zniknął. Znalazł się później we Lwowie. To taka dygresja. I zaczął mnie podrywać – a ja mówię: „Przepraszam pana, mój zawód to jest aktorka”. I on wyrzucał mnie z prób, chodził na skargę do dyrektora. Kielanowski – dyrektor – wezwał mnie i mówi tak: „Reżyser Dąbrowski przychodzi codziennie na panią ze skargą; ja mam do pani prośbę, żeby się pani w dalszym ciągu zachowywała tak, jak do tej pory”. On wiedział. To był wspaniały człowiek. No więc różnie to bywa w teatrze. Wszystko zależy od reżysera. Takim najwybitniejszym dla mnie, najcudowniejszym, najciekawszym, jest Grzegorz Jarzyna. Z filmu to Dorota Kędzierzawska, a przedtem Filip Zylber – on teraz seriale robi – ja u niego robiłam *Pożegnanie z Marią*. Bardzo dobry reżyser, utalentowany. Nie no, nie tylko Jarzyna, ja pracowałam z różnymi reżyserami, od których nauczyłam się pewnych rzeczy na całe życie; i z bardzo złymi reżyserami, gdzie trzeba „ratuj się kto może”, samemu.

DERENGOWSKA No właśnie, i co wtedy?

SZAFLARSKA To pani musi sama tworzyć rolę. Pamiętam, jak reżyserował Henryk Szletyński. Reżyserował w Narodowym *Wilki w nocy* i my z Ignacym Gogolewskim – ja grałam Żanetę, a on mojego amanta – myśmy całe dni pracowali razem. Wszystko, z sytuacjami, zrobiliśmy



Aszantka, reż. Stanisława Perzanowska, Teatr Narodowy w Warszawie [1957]

sami. Ale siedzieliśmy na przykład, jedli kolację w SPATiF-ie, i cały czas była dyskusja o tym. O niczym innym. Dialog. Ja się umawiałam, żeby sobie zaznaczyć – ja chcę, żeby była pauza. Pauza jest strasznie ważna. Ja zawsze dużo grałam w komediach. Poszłam nawet w Paryżu specjalnie do teatru bulwarowego. I tam nie szanowali pauz, wpadali w tekst, albo nachodzili na tekst, to znaczy, jak partner zrozumiał sens, to nie czekał, aż tamten powie ostatnie słowo, tylko wskakiwał. Farsa uczy rzemiosła, a rzemiosło jest rzeczą bardzo ważną w aktorstwie. Tak trzeba myśleć, kombinować – czy zrobić pauzę, czy nie robić pauzy. Ja pamiętam, jechałam autobusem i zastanawiałam się, czy przed słowem zrobić pauzę, czy potem. I w pewnym momencie czuję, że ja tak wstaję... potem siadam... Tak, w komedii dowcip. Żeby nie było tego, że teraz powiem coś śmiesznego, wprost przeciwnie – od niechcenia. Kazio Rudzki był specjalistą – z miną, maską ponurą, bez uśmiechu. Wszystko to pomyśl – poznać tego człowieka, którego się gra. W wielu wypadkach wymaga się od aktora, żeby sam zaproponował, zaczął próbować, a reżyser albo zaakceptuje, albo się sprzeciwi. Jeśli się sprzeciwi, a pani w stu procentach jest pewna, to trzeba dyskutować, wytłumaczyć, dlaczego tak pani widzi, nie inaczej.

DERENGOWSKA A czy miała Pani swojego mistrza, kogoś, kto był wyznacznikiem, drogowskazem, kogoś takiego, kim Pani jest dla mnie?

SZAFLARSKA Miałam takich, których lubiłam i takich, których nie znosiłam, nawet sławy. Przed wojną uwielbiałam Kazimierza Junoszę-

-Stępowskiego. I on dziś mógłby grać. Nie grał tej przedwojennej manieri. Na przykład w Krakowie obejrzałam Ludwika Solskiego. Grał słynną rolę Fryderyka II. Nasłuchiwałam się o tym Solskim – największym aktorze. Poszłam do teatru i myślę sobie: „Ale to szmirus!”. To było nie do zniesienia dla mnie. Ja nawet umiem naśladować jego grę, nie wiem, czy pani widziała, takie są fragmenty *Warszawianki*, gdzie on przychodzi z wiadomością i pada. No, to pani widzi, co on nagrywa – kubły! On był wielki w XIX wieku, a w XX wieku grał dziewiętnastowiecznie. To było nie do zniesienia! Maria Przybyłko-Potocka, sława wielka. No i jest *Lato w Nohant* w Teatrze Polskim, z Niną Andrycz jako Solange, ze Zbigniewem Ziemińskim jako Szopenem i Potocką jako George Sand. No i Potocka tu siedzi, tu ma partnera (po prawej stronie), vis-à-vis widownia; partner do niej mówi, ona odwraca się do widowni i [Szaflarska naśladuje głos Potockiej] odpowiada widowni.

Stara Solska – żona Solskiego, ją dali na trzecim roku, żeby nas uczyła. I pamiętam, kazała mnie i Duszyńskiemu czytać fragment z *Fantazego* (te zajęcia dwie godziny trwały). Przeczytaliśmy – ona mówi „jeszcze raz”. I tak pięć razy czytaliśmy, ona tylko mówiła „jeszcze raz”. Ani jednej uwagi. Myśmy do niej chodzili i prosiliśmy, żeby opowiadała o Stasiu Wyspiańskim, bo go znała. Potem grała w *Balladynie* w Narodowym, matkę. Ostatnia scena była genialna. Więc ona była prawdziwa, to była dobra aktorka.

DERENGOWSKA A co Pani grała w Narodowym? Co Pani najlepiej wspomina?

SZAFLARSKA Ja zaczynałam grać w 1939 roku, ale właściwie mówię, że jestem aktorką współczesną. Kiedyś też przecież grało się i chodziło o to, żeby to była prawda. Może tam wygłupialiśmy się trochę. Taki recenzent, z którym się przyjaźniłam w Wilnie, mówi tak: „Jak ty nie wiesz, co masz grać, to ja to widzę, bo wtedy tylko kręcisz”. A po Hesi powiedział: „To była prawdziwie aktorsko zrobiona rola”. To, co Perzanowska. To były role aktorskie. Czy to była *Panna Maliczewska*, czy potem *Aszantka* – biedna prymitywna dziewczyna wprowadzona na salony – to Perzanowska kazała mi wszystko. Akcent z przedmieść Warszawy imitować. W II akcie ona jest kokotą we Włoszech, a w III to już zawodowa prostytutka. A hrabia w dalszym ciągu ją kocha i potem on gdzieś ginie – ostatnia scena, ona dostaje wiadomość o jego śmierci, zaczyna płakać i mówi: „Że też on musiał mi zepsuć ostatni wieczór”. To znaczy nie zmienia się wewnętrznie, jest cały czas zwierzę wredne, tylko przejmuję maniery i kostiumy. *Aszantka*, taki dziki człowiek. To jest rola niebywała dla aktorki, bo właściwie cały czas się gra. I, II, III akt należą do tej postaci. Ona się zmienia fizycznie, ale nie psychicznie. To była właściwie najważniejsza moja rola w Narodowym. Byłam tam dwanaście lat, to była świetna scena ze wspianą akustyką. Pamiętam, że baliśmy się przechodzić przez orkiestrę. Była przykrywana podłogą i nie raz tak stały dekoracje, że trzeba było przejść tą orkiestrą. I to był strach, coś niesamowitego. A dlaczego? Ponieważ Niemcy na scenie Teatru Narodowego w czasie powstania mordowali, rozstrzeliwali. I tam były zwalę trupów. I dla nas ta orkiestra była czymś takim jak grób.

Nie wiem, czy pani cokolwiek ode mnie skorzystała, ale niech pani pamięta, że najlepsze pomysły to na sedesie przychodzą. Ale wie pani, czy pani jest w autobusie, czy gdzieś, trzeba myśleć o tej postaci i pani przyjdą jakieś pomysły. Bo ją trzeba bardzo przetrwać.

DERENGOWSKA Jak Pani gra Masłowską?

SZAFLARSKA Ta Masłowska – *Między nami dobrze jest* – pierwsze, jak staruszka jeździ na wózku. Publiczność pewno się dziwi, bo ona ciągle powtarza „aż do Warszawy wkroczyli Niemcy”. Bo okazuje się, że ona zginęła wtedy i nie wie, co było dalej. A scenę śmierci i bombardowania to właściwie sama zaproponowałam. I to dla mnie nie było trudne, bo ja to znam. Słowa – genialnie Masłowska podaje – „całe niebo, całe niebo ciemne”. No słowa, a ja pamiętam, po prostu ciemno się robi od nalotu. Najpierw jeden, dwa, a potem następne, następne, pełno samolotów, potem wał. I to przeżyłam w Wilnie w 1941. W przepiękną niedzielę, kiedy słońce, w kawiarni, nagle te samoloty i potem wszyscy leżymy na ziemi – podmuch bomb przewraca wszystko. Jedno na drugim, stoliki, ludzie na sobie – w sekundach. To było krótko, w niedzielę 22 czerwca, zaczęli po południu, cała noc, w poniedziałek w południe przestali. A we wtorek wjeżdżali motocykliści, wchodziła armia, a Litwini rzucali kwiaty. No więc jak człowiek to zna, to co Grzegorz mógł mi powiedzieć? On uważa, że to można zagrać, jeżeli się przeżyło. Ja powiedziałam: nie, aktorka, która tego nie przeżyła, też to zagra. Przecież ogląda się filmy, czyta. Od czego jest wyobraźnia? Przecież nie mordujemy, a pamiętam, że miałam scenę, gdzie celuję pistoletem w partnera. Nie zabijam, ale trzymam pistolet – prawdziwy, ciężki, i wtedy zeszytniałam, bo poczułam w sobie to, co czuje ten, co może zamordować. To znaczy aktor rasowy przejmuję z tekstu, scen, z wydarzeń, to trzeba mieć.

DERENGOWSKA Czy aktorstwa można się nauczyć?

SZAFLARSKA Nie. To znaczy można rozwinąć swoje umiejętności, wiedzę, ale właściwie, tak sięgam tych początków... Oczywiście w Wilnie, jak były te krótkie próby, to wejście i zejście, o którym mówiłam. Miałam tam scenę, że wchodzę w sukni wieczorowej, elegancka, ale ta postać była kelnerką, nieobytą, dosyć prymitywną. Nic mi reżyser nie powiedział o propos tego, co ja robiłam. Piłam herbatę, trzymając filiżankę z małym palcem w górze, nie wyjmowałam łyżeczki, no wie pani, takie prymitywne, chamskie numery. Ratuj się kto może. No, chciałam zaznaczyć, z jakiego jestem środowiska. Ważne jest wszystko o tym człowieku, ale dlatego trzeba czytać dobrze, nie tylko swoją postać, ale i partnerów – oni też dają wskazówki, kim jest twoja postać. Zresztą są czytane próby, omawianie, ale w domu trzeba naczytywać. I potem ma się to ciągle w głowie.

DERENGOWSKA Jak się walczyło o angaż? Czy to była kwestia dyplomu?

SZAFLARSKA Mówię teraz o naszym końcowym dyplomie. Żeby pokazać aktora, każdy z nas miał trzy role. Fragmenty sztuk. Ja miałam *Romea i Julię* scenę balkonową, *W małym domku* Rittnera, a trzecią – *Cezara i Kleopatry* Shawa – z tym że tego już nie zdążyli zrobić. Uważali, że jestem jedyną w Polsce, która to powinna grać. To znaczy miałam warunki do tej Kleopatry, która jest naiwna i szelma. Oni powiedzieli: naiwna, charakterystyczna. Każdy z aktorów był pokazany. I grało się na scenie w Teatrze Narodowym. W kostiumach, z dekoracją. A nie tak, że jedna sztuka, w której jedni mają epizod, a inni duże role. Jak się na nas rzucili, na te pięć osób, to każdy z nas miał w czym wybierać. Jurek Duszyński miał dziesięć miast. Ja – już wcześniej, zanim się szkoła skończyła, to stara Wysocka powiedziała: „Chcę ciebie do Bydgoszczy i do Torunia”. A potem to mnie chcieli w Poznaniu, we Lwowie, w Wilnie, w Warszawie... I miałam do wyboru, bo nas było mało – jak oni powiedzieli: „Wy jesteście jak brylanciki, my jesteśmy o was spokojni, że będziecie zawsze mogli pracować”. Hanka Bielicka i Jurek Duszyński zawsze mieli propozycje. Irena Brzezińska po powstaniu poszła do niewoli do Londynu. (Mnie nie wzięli do niewoli z armią,

Nasłuchałam się o tym Solskim – największym aktorze. Poszłam do teatru i myślę sobie: „Ale to szmirus!”.

Danuta Szaflarska

dlatego że ja miałam małe dziecko). I ona już została w Londynie. Kielanowski też się tam znalazł i prowadził w Londynie polski teatr. Wielka szkoda Brzezińskiej, bo to była heroina, mogła grać charakterystyczne role i wielkie bohaterki. Piękna. Bardzo szkoda. Myśmy tworzyli tak: Hanka – bardzo charakterystyczna; ja – naiwna, charakterystyczna; dwóch amantów – Jurek Duszyński był bardzo charakterystyczny, śmieszny – nikt o tym nie wie. W Wilnie, ponieważ myśmy grali często, on miał dwie takie role, gdzie ja chodziłam na jego sceny, żeby się śmiać. To były epizodziki. W *Madame Sans-Gêne*, którą grała Hanka Ordonówna – on grał szewca, który przymierza jej bucik, i *W małym domku* Rittnera, w III akcie, grał jednego z gości. No niesamowicie! Ta uroda go zgubiła, bo role amantów to naprawdę nie jest ciekawe. Ani role amantek.

DERENGOWSKA No właśnie, a czy uważa Pani, że coś takiego jak emploi nadal istnieje? Dziś nas uczą, że tego już nie ma.

SZAFLARSKA Ale o nas też tak nie mówili. Tylko my wiemy, to znaczy z charakterystyki, i publiczność. Nie było to, że jest charakterystyczny, czy naiwna, tylko obsadzali nas w takich rolach, żeby pokazać wszechstronnie. Ja w swoich rolach miałam romantyczną. Stanisławski reżyserował *Romea i Julię* scenę balkonową. I on mówi tak: „Tylko nie mówcie o miłości, tylko to jest dwoje młodych, którzy się rwą do łóżka. To ma być seks. To są południowcy, młodzi ludzie, to jest seks, a nie takie wiesz – do księżycy, romantyczne gadanie”. W ’39 roku taka uwaga... Mieliliśmy pedagogów, którym zależało na tym, żeby pokazać każdego jak najlepiej i różnorodnie. Zresztą jak w Teatrze Narodowym na przykład to był Jan Świdorski – był o rok wyżej ode mnie – ja byłam na drugim, on na trzecim. To Zelwerowicz mi kazał być rekwizytorką. Byłam za kulisami, przygotowywałam rekwizyty. Więc Zelwer nas szkolił jeszcze w innych dziedzinach. Cudny był Zelwer! Pamiętam, że ja taka

Uwielbiam Masłowską! Miałam pecha, bo nie grałam w Gombrowiczu, nie grałam Witkacego – marzyłam o tym, dlatego, żeby grać bardzo serio.

Danuta Szaflarska

byłam na pierwszym roku wystraszona. I na drugi rok napisane: „Przeszła na drugi rok z zastrzeżeniem, że ma za małe oczy”. Kancelaria tam była niżej, wychodzi dyrektor, a ja pod boki się wzięłam i mówię: „Co to znaczy? To co ja mam, nadciąć sobie oczy? Zapalki wkładać? Co ja mam robić?!”. I zaczęłam na niego wrzeszczeć. Od tej pory mogłam mu narobić na głowę. Już mnie uwielbiał. Aktor – powiedział – musi się bronić. Musi być bezczelny, musi być silny. A jak pojechaliśmy na prowincję, to nasza wychowawczyni – pani Turowicz – mówi tak: „Ty jesteś albo nieśmiała, albo się denerwujesz. Pamiętaj, jedziesz na prowincję, do teatru, masz mieć kły i pazury, bo inaczej cię zniszczą”. I miałam kły i pazury. Właśnie pierwsze to z Kurnakiem – załatwiłam go od razu, ale Kurnak to inna klasa. A na prowincji to takie były, to trzeba było się kłaniać, grzeczność, podawać, „grzeczna dzidzia”. Ale potem miałam dziewiętnaście premier, dwa sezony, grałam strasznie dużo. I on tak obsadzał, że grało się epizody charakterystyczne, grało się wielkie role tytułowe, na zmianę wszystko, to taka szkoła była. Oczywiście żeśmy szmirzyli też, ale się człowiek otrząsał ze sceną, z robotą. A potem już w Krakowie, nooo kochana! Sama musisz się ratować.

DERENGOWSKA A miała Pani kontakt z Osterwą?

SZAFLARSKA Tak, w Krakowie, 1945 rok, po powstaniu, potrzebna była dziewczynka – aktorka. I tam Małynicz mnie znalazł ze szkoły, Ciesielski z teatru, podali moje nazwisko Bojarskiemu, to była rola w *Teorii Einsteina*. Wezwał mnie, kazał się przejść, zdjęć płaszcz, tak, siak – zrezygnował. Ale dalej nie mogli znaleźć aktorki, więc jeszcze raz mnie wezwał, no

i zagrałam. Osterwa reżyserował, więc ja taka szczęśliwa, myślałam: Boże, ten wspaniały aktor! Miał przecież ogromną renomę, prowadził swoją szkołę – Redutę Osterwy – i nienawidził szkoły Zelwera. Reduta to był czysty Stanisławski. No i tak. Sztuki nie znam, dostaję tylko ostatnie słowa partnera i swoje kwestie. Próba czytana przy stoliku, ja mówię: „Przepraszam, jakie były ostatnie słowa?”, on przerwał i mówi: „Pani skończyła szkołę Zelwerowicza?”; ja mówię: „Tak”. On na to: „Tę szkołę kończyli kabotyni, ponieważ nie mówi się »ostatnie słowa«, tylko »ostatnia myśl«”. Jeżeli przede mną ktoś mówi „nieee” albo „taaak”, albo „ehe” – no to taka myśl. I w związku z tym przez całą sztukę nie otrzymałam żadnej uwagi. Nie istniałam. Mnie nie było. Sama musiałam sobie zrobić sytuację, postać, wszystko. Słowem się nie odezwał. Skreślił mnie, kabotynkę. Po premierze przyszedł krytyk – Juliusz Kydryński zwany Busiem, podszedł, pogłaskał mnie po głowie i powiedział: „Jak ci się dziecko podoba w teatrze?”. Ja dygnęłam, powiedziałam: „Bardzo, proszę pana”. A ja miałam trzydzieści jeden lat. Debiutował Tadeusz Łomnicki, miał dziewiętnaście lat, grał mojego starszego brata. Potem Sylwester, Osterwa ze wszystkimi się witał, mnie nigdy ręki nie podał, nie odezwał się, skreślił mnie z życia. To był Osterwa, wredny. A świetny aktor. Jego najlepsza rola to *Uciekła mi przepióreczka*. Tak to bywa, widzi pani, że pani trafi na takiego, albo na bardzo złego reżysera...

DERENGOWSKA Trzeba walczyć o swoje?

SZAFLARSKA Ja na przykład walczyłam o swoje, reżyserka zerwała próbę, bo się nie zgodziłam z jej uwagą, ale całe szczęście. To była *Czarująca szewcowa* i ja mówię: „Proszę pani, to jest uwaga Garcii Lorki, który napisał tę sztukę”. Ja nie wymyśliłam tego, tylko on. I to jest strasznie ważna uwaga. Ta Szewcowa to straszna piekielnica, tak, że Szewc nie wytrzyma, znika. Ona strasznie za nim tęskni, strasznie płacze. On wraca – i cudowna uwaga Lorki – ona rzuca się na szewca z wściekłością i zaczyna go rugać. A reżyserka mówi: „Trzeba się rzucić mu na szyję ze szczęścia”. Banał. Koszmarny. Zerwała próbę, ja nie ustąpiłam. Są takie rzeczy, których nie wolno reżyserowi.

DERENGOWSKA Chyba nie miałabym odwagi się postawić.

SZAFLARSKA No trzeba słuchać uważnie, bo przecież reżyser też zmienia swoje uwagi w trakcie pracy, może na początku widzieć tak, a potem inaczej. To jest tak, że czyta się, na przykład z Grzegorzem, pierwsza próba czytana, i wtedy każdy mówi o tej swojej postaci. On mówi, jak on widzi tę postać, aktorzy mówią, co myślą... po prostu na tym to polega. Grzegorz jest cudowny w pracy. On nie zmusza, nie awanturuje się nigdy, on kocha aktorów, aktorzy kochają jego, tam jest taka atmosfera cudowna... Bardzo lubię pracować z Maćkiem Englertem, który jest gadułą, ale jednak on jest dobrym reżyserem.

DERENGOWSKA Jak Pani to robi, że nadąża Pani za światem?

SZAFLARSKA Ja uwielbiam po prostu. Mnie to cieszy. Masłowską uwielbiam, to jest niezwykły talent. *Między nami dobrze jest* – każdy mówi tam swoim językiem – ze środowiska, z epoki, ja mówię przedwojennym pretensjonalnym, a wnuczka bluzga, te kołtunki mają swój, reżyser idiota – swój, aktor – też kretyn, inaczej... Nie pracuję nad tym. Jestem młoda duchem. ■

Bez środkowego rozdziału

Notatki o Danucie Szaflarskiej

AUTOR: MICHAŁ SMOLIS

Uśmiech był esencją aktorstwa i życia Danuty Szaflarskiej. Uśmiech na przekór złym czasom, w których przyszło jej spędzić młodość. Uśmiech na przekór rozpaczcy wpisanej w starość i ból przemijania. Szaflarska była osobą pogodzoną, co nie pozostawało bez wpływu na jej aktorstwo.

1.

■ Maria Bojarska na ostatnich kartach biografii poświęconej wielkiej aktorce Mieczysławie Ćwiklińskiej opisała pogrzeb artystki i tłumy żałobników, domagających się otwarcia trumny. „Chcieli jeszcze raz ujrzeć, kogo właściwie?” – zastanawiała się pisarka, wyliczając kolejno kilkanaście mniej lub bardziej słynnych ról Ćwiklińskiej, żeby podsumować cały wywód krótkim pytaniem: „Uśmiech?”.

Historia teatru żywi się komparatystyką, analogie w przypadku Ćwiklińskiej i Danuty Szaflarskiej narzucają się same. Nie myślę tutaj o biciu rekordów długowieczności, tylko o punkcie wyjścia do rozważań o aktorce i człowieku, pamięci o jej sztuce. Uśmiech Szaflarskiej pozostanie na pewno: czarujący, krnąbrny, zawadiacki, zalotny w pierwszych rolach amantek, i ten mądry, ironiczny, wyrozumiały w rolach charakterystycznych ostatniego etapu jej kariery, za którym kryło się bogactwo doświadczeń długiego życia. Uśmiech był esencją aktorstwa i życia Szaflarskiej. Uśmiech na przekór złym czasom, w których przyszło jej spędzić młodość. Uśmiech na przekór rozpaczcy wpisanej w starość i ból przemijania. Szaflarska była osobą pogodzoną, co nie pozostawało bez wpływu na jej aktorstwo.

2.

Nauki zawodu pobierała w przedwojennym Państwowym Instytucie Szkoły Teatralnej pod kierunkiem legendarnego Aleksandra Zelwerowicza. Jak sama twierdziła, najwięcej zawdzięczała Stanisławie Wysockiej.

Pamiętam, że pierwsza lekcja na drugim roku zaczęła się ode mnie. Wysocka dała mi do ręki tekst. Nie zdążyłam przeczytać pierwszego zdania, kiedy przerwała, tupiąc o podłogę swoją laską. „Nie czytaj. Mów jak człowiek. Rób kropki”. Po prostu zwróciła uwagę, żeby nie kierować się znakami przestankowymi w tekście, ale jego sensem. [...] Nauczyła nas również metody, dzięki której aktor może się skoncentrować na scenie, a tym samym skupić na sobie uwagę widowni. Na ścianie umieszczaliśmy czarny krąg o średnicy pięciu centymetrów i siedząc naprzeciwko, wpatrywaliśmy się w ten punkt, aż do zmęczenia oka¹.

Nie były to więc ćwiczenia dla pięknoduchów, tylko praktykowanie warsztatu i techniki. Uwagę widowni Szaflarska będzie koncentrować na sobie przez blisko osiem dekad kariery.

O zawodzie, o pracy nad rolą nie znosiła opowiadać, „kuchnię” trzymała dla siebie. „Tego nie można się nauczyć, nie można wyćwiczyć. Chwila koncentracji i jestem tym człowiekiem. Stanisława Perzanowska powiedziała kiedyś do mnie: »Jeżeli na próbie w pewnym momencie, w jednym zdaniu poczujesz się tą posta-

cią, to już ją masz, już nią jesteś«”. Cenne uwagi reżyserskie Perzanowskiej pomogły jej z sukcesem wystąpić w rolach z repertuaru naszej „małej klasyki”. Tak było w przypadku dwóch dramatów Zapolskiej w okupacyjnym Wilnie, zaraz po debiucie, w 1940 roku. Jak stworzyć Hesię w *Moralności pani Dulskiej* Zapolskiej? „Nie masz grać dziecka, tylko starą Dulską” – poleciła Perzanowska¹. „Był to już nie tylko pełen temperamentu i sprytu podłotek, kandydatka na przyszłą Dulską, ale na super-Dulską z Racine’a, nie z Zapolskiej”² – oceniał po premierze wileński recenzent. A „rola panny Maliczewskiej jest pięknym sukcesem młodziutkiej jeszcze aktorki, Danuty Szaflarskiej”³. Po latach już jako dojrzała aktorka Szaflarska zagrała pod kierunkiem Perzanowskiej Władkę w *Aszantce* Włodzimierza Perzyńskiego (1957) w Teatrze Narodowym. W tej postaci, która z nieporadnej, prostej panienki, „zahukanego dziewczątka”, przeobraża się w cyniczną, wyuzdaną kokotę, wulgarność połączyła z rysami subtelniejszymi, pospolitość i trywialność z ogromnym ładunkiem erotyzmu. „Perzanowska stworzyła mnie w tej postaci” – podsumowała jedną ze swoich popisowych kreacji.

Odżegnywała się od systemu Konstantego Stanisławskiego i praktykującego jego metody na polskim gruncie Juliusza Osterwy, z któ-



Między nami dobrze jest, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa (2009)

rym jako reżyserem zaraz po wojnie zetknęła się w krakowskim Starym Teatrze. „Żeby zagrać rolę, nie potrzebowałam dogrzebywać się do najwcześniejszych przeżyć swojego dzieciństwa. Każdy aktor pracuje inaczej, stosuje inne metody”. Nie naśladowała też mistrzów. „Albo się ma wycucie w tym zawodzie, albo go się nie ma. Nie byłam niczyją kopistką, ponieważ to jest prosta droga do klęski”.

3.

Debiutowała już po wybuchu drugiej wojny światowej – 14 września 1939 roku w Teatrze na Pohulance w Wilnie jako Pernette w *Szcześliwych dniach* Claude’a Pugeta, farsie o dzieciach, które dokazują w domu pod nieobecność rodziców. 17 września do Wilna weszła armia radziecka. Dyrektor Leopold Pobóg-Kielanowski szybko zmienił niestosowny tytuł na *Zielone lata*. Po raz ostatni wystąpiła na scenie 15 listopada 2015 roku jako Osowiała Staruszka Na Wózku Inwalidzkim w *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej na scenie TR Warszawa. Dwa dni wcześniej światem wstrząsnęła seria zamachów terrorystycznych w Paryżu, czyli nasza współczesna wojna cywilizacji i kultur.

Dwa lata spędzone w okupowanym przez Sowiec Wilnie okazały się stachanowską szkołą rzemiosła, z artyzmem nie miały wiele wspólnego. Próby trwały około dziesięciu dni, premiera goniła premierę. Do końca życia Szaflarska utrzymywała, że nigdy nie lubiła dłu-

go próbować. „Jestem starą szmiruską” – mówiła pół żartem, pół serio.

4.

W 1946 roku zaangażowała się do Łodzi, gdzie do tworzonego właśnie zespołu Teatru Kameralnego Domu Żołnierza zaprosił ją Erwin Axer, kolega z przedwojennego PIST-u. Pokoleniowa wspólnota zaowocowała zbudowaniem jednej z najciekawszych grup teatralnych, mierzących się przede wszystkim z szeroko pojętym repertuarem współczesnym. W 1948 roku pod okiem Axera zagrała Alkmenę w *Amfitrionie* 38 Jeana Giraudoux. „Po *Amfitrionie* można po raz pierwszy mówić o początkach nowego stylu gry. W kategoriach narodowych nazwać by go należało francuskim, w kategoriach historycznych współczesnym. Jest to styl gry oszczędny, lekki, bardzo zewnętrzny [...] nawet cyniczny w stosunku do wewnętrznych przeżyć. Widzę go w grze Woszczerowicza i Szaflarskiej”⁴ – pisał Jan Kott. W jakim stopniu ten styl wykształcił się jako pochodna okupacyjnych przeżyć?

W 1949 roku Teatr Kameralny został przeniesiony do Warszawy, a nazwa została zamieniona na Teatr Współczesny. Na inaugurację Erwin Axer wyreżyserował *Niemców* Leona Kruczkowskiego, później jeden z najpopularniejszych dramatów rozliczeniowych w PRL-u. Szaflarska zagrała w nim Ruth, niemiecką artystkę, profesorską córkę, która poświęcała własne życie dla ratowania antyfaszystowskiego bojownika.

Szaflarska odsłoniła [...] najistotniejszą Ruth, tę, która od pierwszego wejścia na scenę, początkowo jeszcze instynktownie i podświadomie, szuka swojej prawdy, ludzkiej prawdy. Jej niespokojne spojrzenie, jakim ściga Fanchette w pierwszym akcie, zawiera coś więcej niż głodną ciekawość węszącej sensację podróżniczki po niemieckiej Europie. Jej błyskawiczna reakcja po słowach Tourterelle’a „tam jest jej ojciec, wśród tych siedmiu” – jest żywą, bezpośrednio czułą reakcją kobiety – człowieka, któremu nagle objawia się cierpienie drugiego człowieka. I jeżeli Ruth-Szaflarska tak gwałtownie i tak despotycznie pragnie pójść oglądać egzekucję, to wcale nie dlatego, że jest amatorką mocnych wrażeń, jak o tym gorączkowo, zbyt gorączkowo, zapewnia. Idzie, aby ujrzeć na własne oczy to, czego dotąd „przelatując po Europie”, nie widziała, a z czym nagle zetknęła się w tym prowincjonalnym miasteczku francuskim: krzywdę niewolnika i zbrodnię najeźdźcy. I idzie także, aby uchronić Fanchette od tego widoku, aby ujrzeć go zamiast niej, jej oczyma, oczyma kochającej córki, poczynającymi otwierać się oczyma. Wszystko to, co, naturalnie, zaledwie dopiero kielkuje w świadomości Ruth – potrafiła Szaflarska zaznaczyć środkami aktorskimi o ogromnej delikatności i precyzji, skromną dziewczęcą sylwetką, czujnością i skupieniem wewnętrznym. Po tej ekspozycji aktorskiej stała się jasna cała linia rozwojowa Ruth aż po epilog, przeprowadzona przez Szaflarską z doskonałym wycuciem i opóźnieniem gestu i głosu⁵

– opisywał Henryk Vogler. W *Niemcach* zagrała najważniejszą teatralną rolę początkowego okresu kariery, po raz pierwszy też podjęła na scenie wielki temat, który towarzyszył aktorce w kolejnych wcieleniach aż do końca – pamięć czasu wojny i zagłady. Czerpała ar-

tystyczną siłę z tej pamięci, świadczyła kolejnymi wybitnymi rolami.

W latach 1955–1957 władze połączyły Teatr Współczesny z Teatrem Narodowym w jeden organizm pod dykcją Axera. Kiedy sceny ponownie rozdzielono, Szaflarska postanowiła zostać w zespole przy placu Teatralnym. Teatr Współczesny po 1956 roku rozwinął skrzydła, podczas gdy jej kariera ucierpiała, nie zagrała w kolejnych latach w Teatrze Narodowym istotnej artystycznie roli – ani za krótkiej dykcji Wilama Horzycy, ani za Kazimierza Dejmka. W 1966 roku zaangażowała się do Teatru Dramatycznego, gdzie bez żadnej zawodowej satysfakcji dotrwała do emerytury w 1985.

Wybitna w teatrze dramatycznym była Szaflarska, ogromny talent. Myślę, że niedobrze zrobiła, zostając w Narodowym, zresztą trudno powiedzieć, jak to jest z tymi karierami, niektórzy się rozwijają na starość, inni w młodości. [...] Szaflarska była wybitna jako młoda dziewczyna, później to straciło nieco blask. Aktor jest szalenie zależny od okoliczności, od tego, czy go ktoś zmusza do pracy, czy daje mu szansę. Szaflarska została bardzo dobrą aktorką, miała szansę zostania aktorką wielką⁶

– oceniał Erwin Axer w końcu lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, jeszcze przed triumfalnym powrotem Szaflarskiej na scenę, ekran i do telewizji. Sam w tym zresztą miał swój udział.

Epilog spotkania koleżanki i kolegi ze studiów nastąpił bowiem kilka lat później. Po blisko czterdziestu latach od ostatniej wspólnej pracy Axer obsadził Szaflarską jako Anastazję Pietrowną Batiuszkową w *Miłości na Kry-*

mie Mrożka w Teatrze Współczesnym (1994). „Staruszkę gra Szaflarska [...], ma bardzo autentyczny ton, powinna być dobra”⁷ – napisał w liście do autora reżyser. Epizodyczna postać, która w dramacie Mrożka jest szkicem dobrego, prostego człowieka, zyskała dzięki Szaflarskiej ludzki wymiar. Dwa lata później Axer obsadził Szaflarską w roli babci Julii w *Sonacie Belzebuba* Witkiewicza. Niestety, próby zostały przerwane, kiedy reżyser zrozumiał, że młody protagonista nie udźwignie roli. Marzenie aktorki o zagranie Witkacowskiej postaci nigdy się już nie spełniło.

5.

Jan Kott w przytoczonej recenzji porównywał Danutę Szaflarską do wielkiej heroiny: „Szaflarska jest od czasu Eichlerówny najbardziej drapieżną aktorką polskiej sceny, a mimo to przy całej żywiołowości talentu nie przestaje być, nawet w najbardziej dramatycznych momentach, całkowicie opanowana”⁸.

A przecież różniły się z Ireną Eichlerówną bardzo. Szaflarska nie była tragiczką, tylko amantką liryczno-charakterystyczną – co bardzo ważne – świadomą swoich możliwości i miejsca przydzielonego w ramach scenicznej hierarchii. Kiedy w szkolnym teatrze została obsadzona w roli tytułowej w *Ballady* Juliusza Słowackiego, zapraszała kolegów: „Przyjdźcie się pośmiać”. Wiedziała już wtedy, że to jest rola spoza jej emploty. Arycję w *Fedrze* Jeana Racine’a (1957) u boku Eichlerówny w reżyserii Wilama Horzycy, jednego z twórców polskiego teatru monumentalnego, uznawała za jedną ze swoich największych artystycznych

kłesk. Nie znalazła (co z tego, że nie ona jedna) żadnej płaszczyzny porozumienia z reżyserem. „Grasz księżniczkę, więc trzymaj prosty kręgosłup, a resztę robi otoczenie i niech cię to nic nie obchodzi” – poradziła jej Irena Eichlerówna, odtwórczyni roli tytułowej w tym przedstawieniu. Rada była nieszczerą albo nie-trafioną, albo jedno i drugie.

Rolę Ruth w *Niemcach* dublowała z Eichlerówną. „Każda z nas była inna. Eichlerówna była dużą kobietą o pięknym głosie. Wiadomo, że była lepsza, ponieważ nie mam ani jej warunków, ani jej talentu. Grałam na swoją miarę” – tłumaczyła, oceniając swoje umiejętności bez fałszywej skromności.

6.

„Kiedy zrezygnowała już z walki z fatalnością czasu, zaczyna się nowa walka: o utrzymanie miejsca na ziemi”⁹ – pisała Simone de Beauvoir w swoim słynnym traktacie dotyczącym sytuacji kobiety. Przełom XIX i XX wieku przyniósł rewolucję demograficzną, wzrosła znacząco długość życia ludzkiego, zwłaszcza kobiet. Znalazło to swoje odbicie również we współczesnej dramaturgii, polskiej i obcej. Na role w klasycznym repertuarze wiekowe komediantki liczyć nie mogły, wystarczy przeżyć *dramatis personae* najważniejszych tytułów. Danuta Szaflarska dostała kolejną szansę. Zawód aktorki – jak mało który – może umożliwić pracę do późnych lat, o ile dopiszą zdrowie i szczęście... W kolejnych rolach portretowała stare kobiety: samotne, niekochane, niepotrzebne, ale z reguły – mimo fizycznej kruchości – silne, zdeterminowane w walce z lo-

Daily Soup, reż. Małgorzata Bogajewska, Teatr Narodowy w Warszawie [2007]



sem. Czasami jej sędziwe bohaterki, w zależności od kalibru utworu, broniły się przed światem ironią i poczuciem humoru. Długa zawodowa obecność umocniła wizerunek aktorki – osoby aktywnej, dla której starość nie jest biernym wyczekiwaniem na śmierć, a kapitał w postaci wspomnień determinuje nie tylko trwanie. Wreszcie Szaflarska, która występowała na scenie w głównych rolach po ukończeniu setnego roku życia, symbolizowała starość, która nie ulega terrorowi młodości i odnosi zwycięstwo nad upływem czasu. Iluzja, którą tak bardzo chcemy się nakarmić.

Danuta Szaflarska, wszechtalentowana nasza ulubienica, objęła rolę babuni. Wiedzieliśmy, że ma dużo scenicznego dowcipu [...]. Ale obecnie stanął przed aktorką problem nowy. Prawda, że (jak zauważył Holoubek) młodemu łatwiej zagrać staruszkę, niż człowieka w sile wieku. Ale Szaflarska jako pani Dorota Ciaputkiewiczowa osiąga sukces finezji. Nie wypada z roli, gra postać Bałuckiego: jest drobną i ruchliwą, chichoczącą i pełną ciepła, babunią. Ani nie „nagrywa”, ani nie parodiuje, nie imituje i nie „demonstruje warsztatu”; raczej konstruuje i szkicuje jak rysownik¹⁰

– zachwycał się krytyk. Po raz pierwszy rolę babci objęła w pięćdziesiątym roku życia, najciekawsze role starych kobiet zagrała w ostatnim ćwierćwieczu kariery. Postaci w wieku średnim, według obiegowej, środowiskowej opinii najtrudniejszym okresie dla aktorki, praktycznie nie zaistniały w jej artystycznych dokonaniach.

Ostatnią rolę zagrała w *Drugiej kobiecie* według Johna Cassavetes (2014), przedstawieniu w reżyserii Grzegorza Jarzyny w TR Warszawa, którego bohaterowie dystansowali się jawnie wobec postaci, odsłaniając teatralność i siebie samych. Wiktoria Gordon (Danuta Stenka), pięćdziesięcioletnia aktorka, przeżywała kryzysy: wieku średniego i tożsamościowy, zmagając się z poczuciem nieprzydatności jako kobiety i jako aktorki. W jednej scenie spotykała się z medium Vivian. Jarzyna założył tutaj Szaflarskiej ciemne okulary. Szkoda, że pięćdziesięcioletnia Wiktoria – Stenka nie patrzyła w oczy stułtniej Vivian – Szaflarskiej. Może właśnie w tych oczach odnalazłaby odpowiedź na dręczące ją pytania?

We wzroku Babki w *Daily Soup* Aمانity Muskarii (reż. Małgorzata Bogajewska, Teatr Narodowy, 2007) utkwiło zdziennienie, zagubienie, ale też pobłażliwość dla szaleństw tego świata. W jej głowie mieszały się rzeczywistość ze wspomnieniami z przedwojennego Lwowa, obrazki z przeszłości z przeczucia-

mi nadchodzącego końca. Wymazała z pamięci tragedię sprzed lat, która położyła się cieniem na całym życiu rodziny – śmierć syna, który wypadł przez okno. Szaflarska w roli Babki bardziej zmuszała się do kochania córki (Halina Skoczyńska) i zięcia (Janusz Gajos), niż kochała naprawdę. Starła się ich nie urazić, ale czasem jej ciało wymykało się narzuconym przez postać rygorom. Odpychała klęczącą przed nią córkę, odsuwała się na kanapie od zięcia. Tylko z wnuczką (Anna Grycewicz) znajdowała porozumienie, tylko na jej widok autentycznie się uśmiechała.

Grand final przedstawienia Bogajewskiej, czyli dziewięćdziesiąte urodziny Babki, przybrał formę onirycznej sceny, przypominającej koszmary z filmów Davida Lyncha. Przestrzeń ciasnego mieszkania zamieniała się w prze-

Szaflarska, która występowała na scenie w głównych rolach po ukończeniu setnego roku życia, symbolizowała starość, która nie ulega terrorowi młodości i odnosi zwycięstwo nad upływem czasu. Iluzja, którą tak bardzo chcemy się nakarmić.

rażający plac zabaw. Na środku sceny – pokoju stała Babka – Szaflarska w kostiumie pszczołki Mai z popularnej kreskówki. Nerwowo nuciła piosenkę o akrobacie Musze, który spadł z trzeciego piętra, ale przecież myślała o własnym dziecku, które zginęło w ten sam sposób. Stawiała niepewne kroki, jakby sama stąpała po linie. Córka i zięć z upiornym, demonicznym śmiechem „podkręcali” Babkę. Babka śpiewała więc dalej, tym razem ludową piosenkę *Szyla baba worek* i zaczynała biec w miejscu. Biegła coraz szybciej, nuciła z coraz większym wysiłkiem. To był bieg w jednym kierunku. Po chwili gasło światło, a kiedy znów się zapalało – na scenę powracał realizm. Babka nie żyła.

Na czym polegała siła aktorstwa Danuty Szaflarskiej w tym prostym rodzinnym dramacie? Wiadomo, że dała tej Babce swój wiek i wdzięk. Postać staruszki dziecka otaczało też coś z ludzkiej aury samej Danuty Szaflarskiej, chociaż przecież nie grała wcale siebie.

Tak jak w przypadku Osowiej Staruszki Na Wózku Inwalidzkim w *Miedzy nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej (2009), przedstawieniu Grzegorza Jarzyny w TR Warszawa. Akcja dramatu rozgrywała się w jednopokojowym mieszkaniu przedwojennej, warszawskiej ka-

mienicy, gdzie spotykały się trzy pokolenia kobiet, różniące się mentalnością i świadomością. Nadzieja na porozumienie i komunikację wydawała się więcej niż płonna. Staruszkę obsesyjnie wracała w swoim poszarpanym monologu („Pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna”) do przeszłości, żyła zlepkim wspomnień, z których wyłaniał się inny świat. Chociaż Staruszkę zadreślała otoczenie swoją logoreą, Szaflarska nie pozwoliła ośmieszyć granej bohaterki i tragicznej biografii własnego pokolenia. Nawet wbrew autorce. Dlatego obok typowo starczej złośliwości aktorka wzbogaciła znów postać o życiową mądrość, podniosła jej klasę. Zdanie: „Polsko, kraino przesłiczna, pamiętam, jak umierało twoje piękno”, w ustach Danuty Szaflarskiej zyskiwało za każdym razem szczególny wymiar.

Po wybuchu – zwrocie akcji w dramacie – babunia (Szaflarska) i wnuczka, czyli Mała Metalowa Dziewczynka (Aleksandra Popławska) wchodziły na scenę w identycznym stroju, w przedwojennych białych sukienkach w czerwone różyczki. Trzymały się za ręce. Wyglądały jak siostry, przez wielki wizjer obserwowały świat, komentowały rzeczywistość, tracąc stopniowo nadzieję i siły. Na planszach w tle oglądaliśmy film z bombardowania Warszawy. Staruszkę Szaflarską spokojnie kładła się obok wnuczki i był to najmocniejszy, najbardziej poruszający obraz przedstawienia Jarzyny. Ten, który pozostanie.

Obok uśmiechu. ■

1 • Wszystkie wypowiedzi Danuty Szaflarskiej, o ile nie zaznaczylem inaczej, pochodzą z rozmów autora z aktorką.

2 • J. Maśliński, „Moralność pani Dulskiej”, *tragikomedie kultuńska w 3 aktach G. Zapolskiej*, „Kurier Wileński”, 3 IV 1940; cyt. za: J. Hernik Spalińska, *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej*, Warszawa 2005, s. 99.

3 • J. Maśliński, *Protegowani i protektorzy. O „Pannie Maliczewskiej”*, „Prawda Wileńska”, 1 IX 1940.

4 • J. Kott, *List o teatrze z Łodzi*, „Odrodzenie” nr 3/1948.

5 • H. Vogler, *Trzy razy „Niemcy”*, „Teatr” nr 12/1949.

6 • Maszynopis nieopublikowanej rozmowy Elżbiety Wysockiej z Erwinem Axerem, własność Agnieszki Rabińskiej.

7 • E. Axer, S. Mrozek, *Listy 1965 – 1996*, Kraków 2011, s. 221.

8 • J. Kott, *List o teatrze...*, dz. cyt.

9 • S. de Beauvoir, *Druga płeć*, Kraków 1972, s. 141.

10 • W. Natanson, *Bałucki dell'arte*, „Teatr” nr 6/1964.