



GRAZYNA WYSZOMIRSKA / INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO

„Każdy kocha Opalę”, Wrocławski Teatr Współczesny, 1968 r.

Niech pani fruwa!

MAJA KOMOROWSKA, AKTORKA:

Dla Jerzego nie było rzeczy niemożliwych. Te nasze spotkania są w mojej pamięci tak poruszające, tak żywe. Powroty są ważne. I tęsknota.

BARBARA OSTERLOFF: Niedawno ukazała się książka „Jerzy Jarocki. Biografia”, napisana przez Elżbietę Konieczną. Portret zmarłego w 2012 r.

reżysera teatralnego w dużej części ułożony ze wspomnień osób, które z nim pracowały. Twojego głosu jednak tam nie ma.

MAJA KOMOROWSKA: No tak, myślę sobie, że może dobrze się stało, że nie zdążyłam, bo myśmy obie wiele już o nim powiedziały, w naszym „Pejzażu” jest cały rozdział o pracy z Jarockim. W gruncie rzeczy powtarzałam to, o czym rozmawialiśmy wiele lat temu. Przyszło mi jednak do głowy takie zdanie, dobrze je znasz, bo o Samuelu Beckecie też rozmawialiśmy, kiedy Winnie w jego „Szczęśliwych dniach” mówi: „Wszystko już zrobiłam, wszystko powiedziałam, a muszę mówić dalej”. Teraz, po lekturze biografii Jarockiego, ja nie muszę, jak Winnie, tylko naprawdę chcę mówić. Chcę dołączyć do moich kolegów, którzy ten obraz wybitnego reżysera przywołali tak mocno, że nie można na to nie odpowiedzieć.

Był rok 1968, kiedy odeszłaś z Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Znalazłaś się w zespole Wrocławskiego Teatru Współczesnego, teatru repertuarowego, „zwykłego” teatru. Po pracy z Grotowskim musiało to być nietatwe. Zmieniło się wszystko, styl pracy i tryb życia. Tutaj właśnie, w Teatrze Współczesnym, Jerzy Jarocki obsadził Cię w sztuce „Każdy kocha Opalę” Johna Patricka, komedii łączącej elementy „kryminału” i bajki.

Propozycja ta była dla mnie rodzajem zagadki. Jarocki tak mnie zobaczył? Teraz, po przeczytaniu jego biografii, myślę, że ciekawiło go, interesowało, jak aktorka od Grotowskiego da sobie radę w takiej roli.

Na pewno był to eksperyment. Jarocki znał Grotowskiego, oglądał jego przedstawienia i widział Cię w „Księżu Niezłomnym”. A teraz miałaś u niego zagrać Glorię Gullock, dziewczynę z półświatka.

Była to chyba jedna z moich najśmieszniejszych ról. Mój Boże! Po teatrze Grotowskiego... bulwarowa rola właściwie. Ale to spotkanie było jednym z najważniejszych w moim życiu. Często myślę, co by było, gdybym tego reżysera nie spotkała, i nie mogę sobie tego nawet wyobrazić. Minęło tyle czasu, a pamięć o tej mojej pracy jest nadal żywa.

Wszystko wtedy jakbym zaczynała na nowo, ale jedno wiedziałam na pewno, że moje ciało powinno mi służyć, będzie służyć...

No tak, bo pamiętałaś tę ilość wykonanych w teatrze Grotowskiego etiid i ćwiczeń. Ciało też pamiętało.

Tak, ciało nadal słuchało mnie, mogłam na nie liczyć. Ale tutaj, w Teatrze Współczesnym... jak sobie poradzić? Teraz nie miałam codziennie prób sztuki, którą się gra ciągiem, całymi miesiącami (oczywiście, były próby przed wznowieniami). Nie miałam żadnych ćwiczeń – musiałam sama się pilnować. Choć akurat Jarocki starał się pilnować swoich spektakli, kiedy tylko mógł, przyjeżdżał, żeby je zobaczyć. I co było ważne – aktorzy nigdy nie wiedzieli, kiedy przyjedzie.

Powiedz, co było dla Ciebie punktem wyjścia do analizy postaci Glorii?

Żywe było we mnie wspomnienie, że aktorstwo to jest właściwie zadawanie sobie pytań; bombardowanie swojej świadomości, szukanie sposobu na siebie – w zależności od roli za każdym razem inaczej. Szukanie sposobów pobudzenia wyobraźni. Dobrze postawienie pytania pozwala sobie sprowokować. Różne wtedy stawiałam sobie pytania na temat Glorii.

Jakie na przykład?

Myślałam o niej, że to taka trochę Eliza Doolittle z „Pigmaliiona” George’a Bernarda Shawa. Taka Marilyn Monroe dla ubogich, to mi się skojarzyło i zostało w głowie.

Pamiętam, próbowałam jakąś scenę; nie udawało się, byłam bardzo niezadowolona. Jarocki to widział, ja ciągle powtarzałam, że nie mogę mówić tym swoim głosem, Gloria nie może mieć takiego głosu, to nie ten głos. Pan Jerzy oponował: „Co pani z tym głosem coś sobie ubzduriała? Co z tym głosem, co z tym głosem?”.

Sposób mówienia, to, co moglibyśmy nazwać maską głosu, było dla mnie ważne. Nie myślałam o szukaniu dla Glorii jakichś niezwykłych walorów głosowych, ale wiedziałam, że głos musi być inny. Myślę, że Jarocki mógł stracić cierpliwość przez to moje permanentne niezadowolenie, ale ja nie mogłam spokojnie pracować. Co się odezwałam, to czułam, że to nie ta osoba... Tego byłam coraz bardziej pewna. Jak się odezwałam, to była jakaś taka egzystencjalistka, a tymczasem miała być zupełnie inną osobą – niezbyt mądrą, która ma w sobie coś z zepsutej kobiety i z dziecka. Mój niski, chropawy głos nie służył Glorii.

Kiedyś Jarocki wyjechał. I nie pamiętam, czy mieliśmy przygotować jakąś scenę,



WOJCIECH PLEWIŃSKI

„Paternoster”, Wrocławski Teatr Współczesny, 1970 r.

czy ja z gorliwości chciałam ją przygotować... W każdym razie już taka zdeprymowana, że nic mi nie wychodzi, zaczęłam myśleć, jak ta osoba naprawdę wygląda? Przykleiłam sobie rzęsy, zrobiłam „kapiące” od szminki usta, na głowie loczki – nałożyłam perukę. Do tego za krótka, za ciasna spódnica, trykot w cekiny, bardzo obcisły, bardzo wysokie obcasy – wszystko było „za”: za ciasne, za małe, za wysokie, niewygodne. Jak nałożyłam na siebie to wszystko i spojrzałam w lustro – to zobaczyłam Glorię. Teraz myślę, że wtedy po raz pierwszy zrozumiałam – jak można siebie sprowokować przez kostium, jak poprzez zmianę w wyglądzie zewnętrznym można na siebie wpłynąć.

Opowiadając o swoich rolach w „Pejzażu”, zwróciłaś uwagę na to, jak zmieniał się Twój głos w zależności od zmian kostiumu i charakterystyki.

No właśnie. Kiedy wszystko to na siebie nałożyłam, kiedy znowu zaczęłam próbować swoją scenę (z tą charakterystyką i wymyślonym kostiumem) – automatycznie

zmienił mi się głos. Podwyższyłam go, spłaszczyłam, i w ogóle inaczej mówiłam. Odeszłam od siebie daleko, od swojej prywatności, i zbliżyłam się do Glorii. Reżyser nic nie wiedział o tych moich próbach. Kiedy wrócił i ponownie pracowaliśmy nad tą sceną, usłyszałam: „Pani Maju, no tak, właśnie tak!”. Wtedy powiedziałam: „Panie Jurku, panie Jurku, ale ja zmieniłam głos”. „Aaaa...”.

A kiedy potem zobaczyłam, że ludzie się śmieją, kiedy zobaczyłam, że jestem śmieszna, ucieszyłam się bardzo. Po laboratoryjnej pracy u Grotowskiego, po tej ciszy na widowni... Teraz próbowałam się cieszyć, że ktoś w teatrze szczerze się śmieje, i na dodatek – ze mnie. To było nowe doświadczenie. Ta „radość śmiechu” wracała do mnie potem już w innych rolach komediowych.

Sam Jarocki tak mówił o Twojej pracy nad rolą Glorii: „Majka pracowała pozornie dziwnie (...) Szukała pewnych znaków, szukała także pewnych rysów zewnętrznych postaci, ale to jej było potrzebne nie do zewnętrznych spraw, →

→ tylko do znalezienia pewnych cech wewnętrznych postaci, ludzkich, człowieczych. Na generalnej próbie rola Mai zaskoczyła całkowicie. Byłem pewny, spokojny oczekiwałem premiery. I to był jej sukces”. To jest wypowiedź z filmu Krystyny Bogusławskiej o Tobie. Pod kierunkiem Jarockiego zagrałaś jeszcze tytułową Starą Kobietę w sztuce Tadeusza Różewicza.

Tak. Były trzy stare kobiety w tym przedstawieniu, nie jedna. Jarocki rozdzielił tę rolę na trzy aktorki. Była Inka Nowisz, najstarsza, Majka Zbyszewska, i ja, jako najmłodsza. Zapamiętałam szczególnie jedną próbę „Starej kobiety”: weszłam na scenę bardzo skupiona. Miałam kapelusz, płaszcz, dłuższe, potargane włosy (peruka) i oczywiście torbę, wszystko najważniejsze w tej torbie. Wchodziłam powoli, z okna wylatywały śmiecie, a ja szłam dalej... i dalej... posuwałam się wolno... i nagle usłyszałam głos Jerzego Jarockiego: „Dziękuję pani. No to już pani wszystko zagrała”.

Mój Boże, to było wspaniałe.

Jak to „wspaniałe”?

Nie poczułam ani żalu, ani nie zezłościłam się, ani się nie obraziłam w środku. Dlaczego? Często o tym potem myślałam.

Jakoś nie wierzę, że skarcona podczas próby nie czułaś się dotknięta.

Wiemy, jak łatwo dotknąć każdego z nas.

No, nie czułam się dotknięta.

A jak myślisz, dlaczego?

Może dlatego tę uwagę przyjął, że ja, jakimś cudem, w jednej chwili zrozumiałam. A nie potem, po przemyśleniu. To dlatego mogłam się ucieszyć – zwykle bronimy się instynktownie przed krytycznymi uwagami, to naturalne. Ucieszyłam się, bo zrozumiałam, że trzeba było powoli siebie dozować, powoli otwierać te przestrzenie. Powoli, nie wszystko naraz, bo w aktorskiej partyturze roli nie wszystko jest tak samo ważne.

Przypomnijmy teraz scenę z przedstawienia „Starej kobiety” – tę, w której fruwałaś na żyrandolu. Ktoś napisał, że latałaś „jak wiedźma na miotle”. Myślę, że to porównanie nie wyczerpuje skojarzeń, jakie mógł budzić Twój lot.



ARCHIWUM PRYWATNE

MAJA KOMOROWSKA jest aktorką, pedagogiem i profesorem nauk o sztukach pięknych. Grała w filmach i przedstawieniach teatralnych u najwybitniejszych reżyserów – m.in. Erwina Axera, Jerzego Grotowskiego, Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego. Od 1984 do 2014 r. wykładała na warszawskiej Akademii Teatralnej.

Do dzisiaj pamiętam, jak powstało moje latanie na żyrandolu. Choć, zdaje się, nasza pamięć – pana Jerzego i moja – jest tutaj trochę różna. Ta scena jest wspaniale napisana przez Różewicza, ale jak doszło do fruwania? Stara kobieta mówiła w monologu o modrzewiu, jak kwitnie, taki zielony, i nagle z tego kwitnienia padała kwestia „pieść mnie”, rzucona do kelnera (którego grał Edward Lubaszenko). Kiedy na jednej z prób mówiłam o tym modrzewiu, Jarocki zapytał: „A pani wie, jak wygląda modrzew?”. Odpowiedziałam: „No wiem, w Komorowie były modrzewie”.

Ale pomyślałam, że może za mało pamiętam, może powinnam teraz zobaczyć modrzew? Miałam do pana Jerzego zaufanie, przecież nie bez powodu zadał mi to pytanie. Nie dawała mi ta myśl spokoju, więc pojechałam chyba do Polanicy czy Kudowy, żeby stanąć pod modrzewiem. W jakiś wolny dzień pojechałam (przyznałam się panu Jerzemu do tego po latach). I jak stałam pod nim, zrozumiałam natychmiast cały tekst. Zrozumiałam, że nie chodziło o to, żeby wiedzieć, bo ja wiedziałam, jak modrzew wygląda. Chodziło o to, żeby poczuć – on był taki prosty, strzelisty i ta zieleń taka świeża, radośna... Rzeczywiście, co można powiedzieć, jak oczy się nasycą tą świeżością i zielenią – tylko „pieść mnie”...

Kiedy wróciłam z tej wycieczki i znów na próbie opowiadałam o modrzewiu – nie pamiętam dokładnie, jak to mówiłam, ale wiem, że weszła w ten tekst tęsk-



CZESŁAW CZAPLIŃSKI / FOTONOVA

JERZY JAROCKI (1929–2012) był jednym z najwybitniejszych reżyserów teatralnych w Polsce. Studia reżyserskie ukończył w Moskwie. Wystawiał głównie dramaturgię współczesną: Gombrowicza, Mrożka, Różewicza, Witkiewicza. Związany szczególnie ze Starym Teatrem w Krakowie i Teatrem Narodowym w Warszawie.

nota, którą poczułam stojąc pod modrzewiem.

Wtedy byłam jeszcze młoda i nie wiedziałam, jak to uczucie będzie narastać z latami.

Wróćmy do sceny z żyrandolem. Mała kawiarenka, jest stolik, jest krzesło.

Tak, ja opowiadam, opowiadam, ale pamiętam, że nie mogłam sobie znaleźć miejsca na tym krześle, kręciłam się, zmieniałam pozycje. Jakoś tak usiadłam inaczej i nagle na krzesło weszłam. I usłyszałam głos: „Nie przerywać, nie przerywać... dalej, dalej, gdzie jeszcze pani wejdzie, gdzie jeszcze”. No to weszłam na stół. „Nie przerywać, no gdzie jeszcze...” Już tylko był żyrandol. No i skoczyłam, zawisłam. Może reżyser miał to w swojej głowie ułożone, ale ja na pewno nie. Byłam na to kompletnie nieprzygotowana. Potem oczywiście BHP wkroczyło, że tak nie może być, że niebezpiecznie, ale nie znali pana Jerzego: „Żyrandol ma być wzmocniony!”.

I wzmocnili, więc próbowaliśmy dalej tę scenę. Po moich słowach „pieść mnie” Edward Lubaszenko lekko mnie popychał, a potem huśtał coraz mocniej i mocniej, od kulisy do kulisy. Stara kobieta uczipiona żyrandola fruwała przez całą scenę wahadłowym ruchem od kulisy do kulisy, w zależności od kierunku, w jakim popchnął ją kelner: czasem w poprzek, a czasem od tyłu do przodu sceny. Latała i mówiła: „wszystko jest do kochania”. Fruwała i mówiła.

Ten rytm bujania, fruwania, rozhuśtania wypełnił całą scenę. „Wszystko jest do kochania, gamoni, można kochać skórę i kości”. Ta litania miłości, to rozkołysanie wzdłuż i wszerz – przypominały rozkołysanie dzwonu. A potem, na końcu ona zwisała na tym żyrandolu, jak taki wisielec... w tych perukach, kapeluszach, spodnicach. Wreszcie spadała na śmieci, i już mówiła: „rodzić, słodzić”...

Nie mogę zapomnieć, jak Jarocki poprowadził pracę nad „Stara kobieta”, jak znalazł sposób na ten monolog o miłości, jak go podźwignął. Dla mnie to była prawdziwa twórczość reżysera i aktora.

Całe życie później czekałam, że powiemy jeszcze coś razem. Jarocki o tym wiedział. Mieliśmy różne plany. Czulałam się bezpieczna, kiedy mnie prowadził, bo to było bardzo przemyślane i celowe prowadzenie. Wielki twórca, a jeszcze z takim poczuciem humoru, jakie to ważne. Po wielu latach pan Jerzy powiedział mi, że Lubaszenko poskarżył się kiedyś: „Maja wciąż chce próbować scenę w kawiarni”. Opowiedział mi to lekko, z humorem, z takim dystansem, jak tylko on potrafił. Nie mogłam się zmartwić tym, że byłam nudna w tej swojej pracowitości. Musiałam się śmiać.

Którejś nocy po pracy nad sceną fruwania, po tych moich lotach na żyrandolu, przyśniło mi się, że latając rozbijałam ściany ciasnej kawiarenki. Poleciałam w prawo – ściana upadła. Poleciałam w lewo – ściana upadła, do tyłu – ściana upadła... i wybuchła przestrzeń morza, plaży, piasek ze śmieci, kosze do opalania i spadałam na to śmietnisko. Szybko ułożyłam się z moją torbą i wołałam: „rodzić, słodzić!”. A w koszach do opalania już siedziały stare kobiety, na śmietniach leżały dziewczyny w białych kostiumach. Taki miałam sen. Pobiełam do pana Jerzego przed próbą, żeby może ten pomysł wprowadził. „Za późno” – powiedział. Było za późno na wprowadzenie tego pomysłu do inscenizacji, na taką zmianę dekoracji w pierwszej części przedstawienia. Wojciech Krakowski wprowadził zmianę dopiero po przerwie. Scenografia zmieniała się w taki nadmorski pejzaż... i zawsze dostawiała brawa.

Ten pejzaż – wielkie śmietnisko naszej cywilizacji, jedna z najznakomitszych prac Krakowskiego – stał się klasyką w historii polskiej scenografii.



GRAZYNA WYSZOMIRSKA / INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO

„Stara kobieta wysiaduje”, Wrocławski Teatr Współczesny, 1969 r.

Pierwszy raz spotkałam się z brawami po otwarciu kurtyny. Potem pracowałam jeszcze z Jerzym Jarockim nad „Paternoster”, sztuką Helmuta Kajzara, i znów doświadczyłam niezwykle gołego prowadzenia. To był następny etap mojej pracy, kiedy już dużo więcej rozumiałam. Sama się dziwię, jak Jarocki sobie dał radę ze mną, z moją wyobraźnią, z tym, co było jakimś ładunkiem, ale wymagało ukierunkowania. Ale szczegółów z „Paternoster” pamiętam mało. Grałam taką Gwiazdę z burzą blond włosów, w stylu Violetty Villas. Wpadałam na scenę przez drzwi ubikacji, drewniane drzwi z wykrojonym serduszkiem – moja Gwiazda pomyliła wejścia; padał śnieg... taki słup śniegu na środku sceny... uśmiechałam się, ssalam landrynkę, i zniktałam w dziurze w podłodze sceny.

Byłaś już wtedy aktorką Teatru Polskiego we Wrocławiu, odeszłaś z Teatru Współczesnego.

Z Teatru Współczesnego odeszłam na własne żądanie. Jarocki dowiedział się, że przeszłam do innego zespołu i właściwie nie przyjął tego do wiadomości. Powiedział, że należy mnie do „Paternoster” zaprosić. Tak też się stało. Dyrektor nie miał wyjścia. Pamiętam jeszcze naszą próbę w warszawskim hotelu MDM, kiedy „Paternoster” zaproszono na Warszawskie Spotkania Teatralne. Miałam zawroty głowy, chyba grypę, i bałam się, że nie wykonam zadania, tego zniknięcia ze

sceny, jak chciał pan Jerzy. Powiedziałam mu, że się boję, czy ja trafię w ten otwór sceny – to musiało być zrobione szybko, nagle. No, i w małym pokoju hotelowym, na kwadracie podłogi między łóżkiem a stolikiem ćwiczyliśmy to moje trudne zniknięcie w otworze sceny, dopóki nie znaleźliśmy dla mnie sposobu asekuracji. Dla Jarockiego było to naturalne. Jak już powiedziałam, dla pana Jerzego nie było rzeczy niemożliwych. Te nasze spotkania są w mojej pamięci tak poruszające, tak żywe. Powroty są ważne.

W naszych rozmowach często pojawia się słowo „tęsknota”. Dzisiaj również je przywołałaś, mówiąc o morderstwie w „Starej kobiecie”.

Tak. Często o tym mówię. Pytałaś o to w „Pejzażu”. Powtórzę: to uczucie towarzyszy nam przez całe życie i siłą rzeczy ma wpływ na to, co robimy, na nasze poszukiwania. Im bardziej się posuwamy w czasie, im ta droga jest dłuższa, tym częściej wracamy do lat, w których wszystko było jeszcze możliwe. Te powroty w nas – do wspomnień, do ludzi, których już z nami nie ma. To poczucie, że coś przeminęło – ten brak – jest ważny. Nie można się go pozbawiać. Ale można starać się go dopełniać. Dopełniać ten brak. Czy nie dlatego tworzymy? Nie wiem, czy dzisiaj potrafiłabym tak o tym powiedzieć, tak to sformułować.

© Rozmawiała BARBARA OSTERLOFF