

# Ryszarda Hanin, czyli męki twórcze

• MAGDALENA RASZEWSKA •

„Nie chciałam być aktorką czy też aktorką zostałam na rozkaz” – to zdanie Ryszarda Hanin powtarzała jak mantrę przez kilkadziesiąt lat w setkach wywiadów. Nieprawda. Jako panienka z dobrego (i zamożnego) domu, uczyła

Autorka jest historyczką teatru, pracuje na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Opublikowała między innymi monografię *Teatr Narodowy 1949-2004*, *„Dziady” Dejmka*, *30xWST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*. Pracuje nad monografią Ryszardy Hanin. Jest archiwistką teatralną.

się gry na fortepianie, śpiewu, tańca – w latach trzydziestych to była norma w jej środowisku, ale jak sama później

przyzna, w czasach gimnazjalnych chodziła także na lekcje gry aktorskiej i dykcji do konserwatorium. Grała w szkolnych przedstawieniach (między innymi Katarzynę Wagner w *Maturze* Laszlo Fodora w reżyserii Janusza Strachockiego). Dobrowolnie zgłosiła się jako statystka do *Krakowiaków i górali*, których przygotowywał Władysław Krasnowiecki w 1941 roku w Polskim Teatrze Dramatycznym we Lwowie. I – czego niemal nikomu nie opowie – przez półtora roku, w latach 1938-1939, uczyła się u Charles’a Dullina w Paryżu, w Teatrze Atelier.

Mieszanina tak zwanych „talentów”, amatorstwa i profesjonalizmu, zdany w 1945 roku egzamin aktorski przed profesorami przedwojennego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej i czterdzieści pięć lat pracy aktorskiej, przeszło dwieście zagranych ról. Ponad czterdzieści lat pracy pedagogicznej. Brakowało jej tej szkoły? Warsztatu? Świadomości? Wygodniej było uchodzić za amatorkę, „prawdziwka” niż

---

Tekst powstał w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



ANTONI CZECHOW *WUJASZEK WANIA*, TEATR POLSKI, WARSZAWA 1953, REŻ.  
MARIA WIERCIŃSKA, FOT. ADAM F. KACZKOWSKI, ZBIORY MUZEUM TEATRALNEGO



zawodowca? Bo oszukała wszystkich: we wstępie do *Małego Słownika Teatru Polskiego* Zbigniew Raszewski pisze:

Po pierwsze: Mamy aktorów, którzy skończyli szkoły teatralne, nawet wyższe, a wydają się wcieleniem rutyny. Po drugie: Mamy także aktorów, którzy nie mają za sobą studiów zawodowych, a mimo to czy – kto wie, czasem może właśnie dlatego – należą do najciekawszych indywidualności aktorskich. Przykładem może być pani Ryszarda Hanin, aktorka zachwycającej prostoty, jednocześnie imponująca sprawnością i poziomem rzemiosła, z widocznym zamiłowaniem do dobrej, solidnej roboty. Mamy dziś dobrą dziesiątkę aktorek, które reprezentują najwyższą klasę rzemiosła, a pani Hanin zajmuje pomiędzy nimi własne, odrębne miejsce.<sup>1</sup>

– aktorka nigdy tego nie sprostowała, choć z redaktorami *Pamiętnika* znała się dobrze.

To bycie amatorką bywało też przykre: pierwsze lata powojenne to czas obowiązywania dawnych przepisów Związku Artystów Scen Polskich o uprawnieniach do wykonywania zawodu a Teatr Polski w Warszawie, w którym się znajdzie w 1949 roku, jest ostoją absolwentów PIST sprzed wojny, często będących zarazem pedagogami warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Właśnie przez nich, mimo zdanego egzaminu (i to przed nimi!), Ryszarda Hanin jest uważana tylko za „przyuczoną do zawodu”, lekceważona, pouczana na próbach. Ma tego świadomość i pracuje bardzo ciężko na swoje nazwisko.

Poważny problem zaczyna się w Lublinie (1944), przy pracy z Jackiem Woszczerowiczem nad *Weselem*, choć już wcześniej Władysław Krasnowiecki,

jeszcze nad Oką, uświadamiał jej różnicę między zadowoloną z siebie, lubiącą grać amatorką a świadomym uprawianiem sztuki teatru. Ryszarda Hanin to docenia, lojalnie dziękuje Krasnowieckiemu za pierwsze kryteria smaku, bo, jak pisze: „nie miałam przecież wtedy żadnej kultury teatralnej. [...] cały ten okres widzę dzisiaj jako jedno pasmo niczym nie skażonej przyjemności, czystej radości tworzenia. Nie miałam wtedy żadnych wątpliwości i żadnych kompleksów...”<sup>2</sup>. Przy innej okazji wyjaśnia, co to tak się podobało publiczności: przygotowany samodzielnie, z nasłuchu radiowego, wiersz Hemara, stanowiący ckliwą i raczej tandetną kompozycję z fragmentami przedwojennych przebojów – no ale nikt nie oponował, żołnierzom się podobało.

Woszczerowicz młodą adeptkę, wedle relacji Marka Edelmana, po prostu tresuje: „dopiero Woszczerowicz zrobił ze mnie aktorkę. Kazał położyć się na podłodze na scenie, nadepnął mi na brzuch, powiedział: krzycz, bo nie masz głosu”. Nauczył ją rzeczy podstawowych: oddechu, dykcji, operowania głosem. Aktorka mówi wprost, że dla „początkujących jest on pewnie zbyt apodyktyczny, zbyt indywidualny. Byłam nim absolutnie zafascynowana, i urzeczona jego aktorstwem, indywidualnością”. Przyznając się do swojej bezradności na scenie, której skądinąd trudno się dziwić, mówi o konsekwencjach owego zafascynowania: „Jako Panna Młoda w *Weselu* pracowałam jak medium, nie jak aktorka. Myślę, że tak starałam się przejąć jego osobowość, że zagrałam dokładnie tak, jakby on zagrał, pewnie ze wszystkimi jego minami”. Dobra wola Woszczerowicza i szczerą chęć pracy ze strony aktorki dały płaszczyznę porozumienia, na

<sup>1</sup> „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1965.

<sup>2</sup> Krystyna Nastulanka *Nie sztuka grać Damę Kameliową*, „Polityka” 29/1975.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI WESELE, TEATR WOJSKA POLSKIEGO, LUBLIN 1944,  
REŻ. JACEK WOSZCZEROWICZ, ZBIORY STANISŁAWA WITOLDA BALICKIEGO

której można było podjąć próbę choćby namiastki aktu twórczego – chyba z nie najgorszymi rezultatami, bo aktorzy-rówieśnicy tę rolę zaakceptowali. Halina Kossobudzka: „najlepsza Panna Młoda w *Weselu*, jaką w życiu widziałam”; Andrzej Łapicki: „Rysia

jest uroczą Panną Młodą – autentycznie wiejską, naiwną i pełną wdzięku”<sup>3</sup>. W przeciwieństwie do starszych, którzy w jakimś ZASPowskim formularzu wpiszą „Panna Młoda – bardzo źle”.

<sup>3</sup> Andrzej Łapicki *Porucznik Rysia*, w: Ryszarda Hanin. *W pięć, rocznicą śmierci*, Warszawa 1999.

Równo trzydzieści lat po tej premierce Ryszarda Hanin opowie:

Trudno powiedzieć, że była to rola wytekniona. Nie zapierała mi także tchu możliwość wystąpienia z taką plejadą gwiazd. Czułam się pewna, jak pewny jest każdy amator, dziwiły mnie nawet lęki starszych kolegów. Miałam odwagę barbarzyńcy. Nie miałam w sobie tradycji, przed którą mogłabym się trząść. Potem było gorzej. Coraz więcej odpowiedzialności, po każdej roli przychodzi następna, wymagająca nowego szlif<sup>4</sup>.

Zaczyna rozumieć, na czym polega aktorska odpowiedzialność:

Zobaczyłam w kulisie trzęsącego się ze strachu Zelwerowicza, który grał Księdza. Patrzyłam na niego i nie mogłam zrozumieć, dlaczego on ma tak straszliwą treść. Przecież ja gram Pannę Młodą, o wiele większą i bardziej odpowiedzialną rolę; dlaczego on tak się boi? Dopiero trzeba było lat, bym zrozumiała, że aktor ten miał świadomość chwili. Po raz pierwszy wyszedł wtedy z podziemia kulturalnego i przemówił z wolnej sceny, publicznie. *Wesele* było może jedynym w dziejach teatru w ogóle spektaklem, który składał się w połowie z najznakomitszych aktorów i w połowie z nas, amatorów<sup>5</sup>.

Przez długie lata Ryszarda Hanin będzie miała problem ze swoim miejscem w teatrze i świadomie będzie go szukać. Nad pierwszymi rolami, tymi w Łodzi, sprzed Schillera, nie zastanawia się specjalnie, gra, zbiera na ogół dobre recenzje, choć raz zapala jej się ostrzegawcza lampka, zostawiając nauczkę na

całe życie: Gra Dorynę (na przemian z Justyną Karpińską) w *Świętoszku*, obsadzona w tej roli przez Aleksandra Zelwerowicza. Sama określi tę rolę jako nieudaną, graną wbrew naturze; musiała ją uwierać, bo wspominała tę klęskę przez całe lata:

Jedną z pierwszych porażek było przekorne obsadzenie mnie w roli Doryny w *Świętoszku*. Muszę przyznać, że zagrałam to nikczemnie. Do roli subretki zabrakło mi lekkości i wdzięku. Dublowałam zresztą z Justyną Kreczmarową, która miała wszystko to, czego mnie było brak.

(1975)

I znów po latach:

Największą klęską mojego życia była druga rola, jaką grałam. Zelwerowicz obsadził mnie w roli Doryny w *Świętoszku*. I chciał, żebym była frywolną subretką, sexy. Boże, jak ja się wstydziłam w tej roli. Marzyłam, żeby spektakl nie szedł, nienawidziłam, że można siebie przeskoczyć. Nie można grać przeciwko sobie.

(1992)

Zaczyna sobie zdawać sprawę z ograniczeń swoich możliwości, braku pewnych predyspozycji, których nie da się nadrobić nawet największą pracą. Tego będzie uczyć swoich studentów.

Po czterech premierach ta amatorka, czy początkująca aktorka, zostaje rzucona na głęboką wodę – pracuje z legendą teatru, artystą, wizjonerem, erudytą... Co więcej – nie statystuje w scenach zbiorowych, ale gra poważne role. Leon Schiller wiedział o teatrze wszystko i raczej nie mylił się w obsadach, musiał więc coś zobaczyć w tej smutnej, drobnej blondynce. Ryszarda Hanin, analizując po latach swój warsztat aktorski, przyznaje: „najwięcej w tym wczesnym okresie zawdzięczam

<sup>4</sup> R. Grzelak *Gramy „Wesele” – jest teatr*, „Dziennik Łódzki” z 23 marca 1975.

<sup>5</sup> Grażyna Kompel *Jacek Woszczerowicz. Geniusz? Błazen? Mag?*, Wydawnictwo „Tygiel Kultury”, Łódź 2004, s. 71.

Schillerowi, on uformował mnie jako aktorkę, odkrył we mnie ten wewnętrzny smutek i komediowość wynikającą z autoironii, nie z radości życia, tę tzw. osobowość, której się właściwie nigdy nie przeskoczy”<sup>6</sup>.

Jeżeli zastanawiać się nad warsztatem aktorskim Ryszarda Hanin, nad jej metodą, sposobem pracy, wyznawanymi przez nią kanonami estetycznymi, należy te analizy odnieść do dorobku czterech twórców mających dla niej największe znaczenie. Będą to wspomniani wcześniej Schiller, Jan Kreczmar, Jerzy Grotowski i Jerzy Jarocki. To także cztery epoki, cztery style polskiego teatru. Pierwsze lata, gdy Schiller tworzył przedstawienia na miarę swych największych przedwojennych dokonań. Później lata socrealizmu, które aktorka rekompensuje pracą pedagogiczną u boku Kreczmara. Wreszcie czas awangardy i teatru absurdu, przewartościowań zachodzących pod wpływem sztuki filmowej i telewizji, kiedy to Ryszarda Hanin przechodzi przez trening „metody” Grotowskiego, by w wieku dojrzałym i z ogromnym dorobkiem próbować się odnaleźć w teatrze wręcz przysłowiowo wymagającego i precyzyjnego Jarockiego.

Każdy z twórców, każda z epok stawiała przed aktorami inne wymagania, oprócz oczywistego i niezmiennego żądania dobrej dykcji i impostacji oraz sprawności ruchowej – te akurat Ryszarda Hanin miała opanowane bez zarzutu (przydało się, przynajmniej jako podstawa, wykształcenie panienki z dobrego domu). Aktorka zdaje sobie jednak sprawę ze swoich braków, z konieczności pracy nad nimi. Już na egzaminie w 1945 roku zauważa różnicę między swoim doświadczeniem a słuchaczami podziemnego PISTu:

My frontowcy, zdawaliśmy wówczas razem z absolwentami podziemnego PISTu, którzy byli obkuci na cztery kopyta. Pochłonęli całe biblioteki, mieli za sobą lata wykładów znakomitych teatrologów. My mieliśmy tylko występy wzdłuż frontowych drózek do Sielc...

Chce poznać teatr i swój zawód, co naraża ją nawet na nieprzyjemne sytuacje:

Przyszłam w swoim jedynym ubraniu, mundurze podporucznika na jedną z pierwszych prób *Elektry* w nabożnym skupieniu: chciałam wreszcie zobaczyć, co to jest ta „próba analityczna”, o której z taką powagą mówili PISTowcy. Ktoś krzyknął, żeby natychmiast opuścić widowień: „nie trzeba nas podsłuchiwać ani kontrolować”<sup>7</sup>.

Przyznaje się po latach w wywiadach: „Czytałam, czytałam, czytałam... miałam ogromne braki, nie czytałam *Irydiona*, musiałam się wstydzić. By nadrobić czytałam wszystko bez wyjątku i trwało, zanim to mi się poukładało”. Oczywiście, zdawała sobie sprawę, że nie tylko o taką wiedzę chodziło.

Gdy już się dowiedziała, czym jest ta słynna „próba analityczna”, sama zaczęła uczestniczyć w takich posiedzeniach u Schillera. Blisko dwadzieścia lat później usiłowała zwerbalizować ówczesne doświadczenia z pracy przy dwu sztukach: *Celestynie* Rojasa i *Na dnie* Gorkiego. Jak wspominali aktorzy, „przy *Celestynie* Schiller miał w wyobraźni gotowe przedstawienie w chwili, gdy przystępował do jego realizacji, i budował je dzień po dniu najpierw z aktorami, potem i z innymi współtwórcami widowiska”<sup>8</sup>. Niemal każda kwestia była przedmiotem rozważań,

6 Nastulanka, op.cit.

7 Stanisława Mrozińska *Trzy sezony teatralne Leona Schillera*, Ossolineum, Łódź-Wrocław 1971, s. 36.

8 Tamże, s. 96.

poprawek językowych, dokonywano szczegółowej analizy postaci i sytuacji, wzywano tłumaczkę i sięgano do oryginału Rojasa. Dla początkującej aktorki, która po raz pierwszy uczestniczy w takim procesie prób, to doświadczenie arcyważne i sama będzie je naśladować. Kira Gałczyńska tak opowiada o wspólnej pracy w telewizji w 1967:

Mój pomysł polegał głównie na tym, aby uniknąć fatalnego przekładu Ważyka. Reżyserka to zaakceptowała, ale zażądała solidniejszej pracy: wyszukania najpierw wszystkiego, co przetłumaczył Julian Tuwim, a później dobierania – w miarę potrzeb – przekładów innych poetów. Była niezwykle wymagająca wobec aktorów, wdawała się – jeśli nie potrafili sobie poradzić z Puszkiniowską strofą – w zawiłe wykłady z dziedziny poetyki, uczyła jej podstaw, tłumaczyła, co to jest jamb, potrafiła stolikowe próby przeciągać niemal w nieskończoność, tak aby w próbach kamerowych wszystko było zapięte na ostatni guzik.<sup>9</sup>

Ryszarda Hanin zdaje sobie sprawę, że co prawda Schiller tworzy przedstawienie jako całość, ale aktorsko „ustawia je” pod Jadwigę Chojnącką, postać „chlapniętą olejem” na ich „pastelowym rysunku”. Melibea, Kalikst i inni, aktorzy młodziutcy i niedoświadczeni, są „znakiem poetyckim obyczajowości piętnastego wieku” a doświadczona aktorka to perwersyjny plan pierwszy. Muszą harmonijnie współistnieć, wierząc reżyserowi:

Dawałam się prowadzić Schillerowi, który traktował tekst poetycko, metaforycznie – kostiumy i tekst też były stylizowane: gotyckie, hieratyczne, jak na starych portretach. W scenie miłosnej z Łapickim starałam się

być żarliwa w temperaturze wypowiedzianych słów, a w geście, w ruchu nie naturalistyczna. Był to akt miłosny ujęty choreograficznie – nic w tym nie było dosłownego, szorstkiego, brutalnego. I w innych scenach – w całej roli – starałam się mieścić dokładnie w klamrze stylizacji<sup>10</sup>.

Nie kończy pracy na premierze – ponieważ przedstawienie podlega skrótom i spotyka się z żywą (niekiedy brutalną) reakcją publiczności, aktorzy dokonują korekt: Melibea dojrzewa, przemawia ostrzejszym tonem, wedle raportów inspicjenta dopiero teraz postać zyskuje pełnię, „od wyrazu zaciekawienia poprzez strach, złość i najwyższe oburzenie do – uświadomionego, świadomie popełnionego grzechu (rozmowa z matką) i chęci jego zatajenia. Konsekwentne postępowanie aktorki w wyłuskaniu nurtu przewodniego postaci na danym etapie życia scenicznego”<sup>11</sup>. Cyzeluje, stopniuje, szuka niuansów.

Sama aktorka uznaje Melibęę za doświadczenie interesujące, możliwość poznania w pełni profesjonalnego procesu twórczego, ale to nie ta rola będzie istotna dla jej późniejszego warsztatu, była zbyt odległa od „codziennego” teatru (a także – od powoli wykrystalizującego się jej emploi): tym, co określi jej aktorstwo, przyniesie nagrody i da jej metodę pracy na długie lata, będzie Nastka w sztuce Gorkiego.

*Na dnie* to rok 1949. Wszyscy przeżywają pierwsze zauroczenia metodą Stanisławskiego (nawet niewydanego jeszcze po polsku). Ryszarda Hanin, jedna z nielicznych, zna rosyjski, tłumaczy jego partyturę „na nasz użytek, gdyśmy robili sceny ze Świderskim – Baronem. Nie braliśmy tamtych uwag dosłownie, tylko orientując się, czego Stanisławski

<sup>9</sup> Kira Gałczyńska *Mój Pegaz ma skrzydło zielone*, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 63.

<sup>10</sup> Mrozińska, *Trzy...*, op.cit., s. 105.  
<sup>11</sup> Tamże.

„żądał od swoich aktorów, staraliśmy się znaleźć dla siebie coś mieszczącego się w koncepcji Schillera”<sup>12</sup>. Chyba od tej roli Świdzki stanie się partnerem jej poszukiwań warsztatowych, rozumieją się znakomicie (co nie znaczy: bezkonfliktowo) – Ryszarda Hanin jest pilna, pracowita i pełna jak najlepszej woli: „jeszcze wtedy wszyscy mówiliśmy sobie, co o sobie myślimy – radziłam się kolegów, szukałam...”. Opisuje proces tworzenia roli, relację z reżyserem i partnerami:

Początek aktu trzeciego, scena na dziedzińcu: Robiłam to na rozrzewnieniu i rozżaleniu się nad sobą. Schiller nie był zadowolony. Delikatny aż tak, że nie zawsze mogłam zrozumieć, co i dlaczego mu się nie podoba (ani śladu złośliwości – wiem, że różne mają koledzy doświadczenia), dochodziłam do czegoś, gdy mnie pochwalili. Korygowałam wówczas według tego inne szczegóły, które mu się chyba nie podobały. Za często kazał tę scenę powtarzać – szukał jakiegoś innego rozwiązania. Wciąż jednak roztkliwiałam się nad sobą, czułam jednotonność, czułam, że Schiller tego nie chce, ale jakoś czeka, aż ja sama...

Rolę tworzy świadomie, pokazuje inspiracje: ze wspomnianej partytury zaczerpnęła scenę z butem – gdy rzucała nim w złości w Barona, Schiller się zaśmiał:

„Nareszcie kurwa!” W tej spontanicznej aprobacie była wskazówka – zaczęłam szukać brutalności w każdej kwestii. Wszystko dotąd ckliwiłam i estetyzowałam (lęk kobiety przed czymś brzydkim, brak aktorskiego doświadczenia). Zaczęłam szukać w tej postaci czegoś antyestetycznego.

„Nastka nie umie pić” – zanotował asystent na jednej z prób – więc aktorka przynosi swoje doświadczenia z Klubu Pickwicka, w którym wszyscy ostro pili, a niejeden miał problemy alkoholowe.

Musiałam dojść do tego, by pokazać Nastkę jako alkoholiczkę w działaniach ubocznych. Przez ten but trafiłam na owo rozdrażnienie pijackie, typowe dla alkoholika. Odeszłam od żalów – zrobiłam to na wzbierającej wściekłości. Ten słaby punkt Nastki stałe rozdrażnienie – doskonale rozumie Baron i dręczy ją w chwilach największego jej podniecenia – stąd motywacja ciągłych spięć pomiędzy nimi. Alkohol wyzwalał Nastkę mitomanię. Wydoobyłam się z sentymentalizmu, wpadałam w złość, w panikę, w histerię. Pozwoliło to na spięcie natur ludzkich. Oto dwoje ludzi z dna, Baron i Nastka, a nie brutal pastwiący się nad anielicą. I o to szło: że Nastka już nie ma kontroli nad sobą i nad swoimi odruchami, że wszystko staje się brzydkie.

Dla Ryszardy Hanin ta rola jest elementarzem aktorskiej pracy nad rolą: uczy się konstruować postać, budować relacje z partnerami, tworzyć sytuacje sceniczne i napięcia, używać rekwizytu, współpracować z reżyserem. Nie do końca osiąga taki efekt, o jaki jej chodziło: recenzenci, ogólnie zadowoleni, zauważają, że jest nużąca w swej jęczącej jednostajności. Irena Krzywicka zwraca uwagę na przekombinowanie roli: „Nastka to nie jest młodopolska historyczka tylko prostytutka, męcząca się w swym pohańbieniu, ale ten fach jej należało jednak podkreślić, inaczej sprawia ona wrażenie niedoszłej, zdziwaczałej intelektualistki i nic więcej”<sup>13</sup>. Ten błąd popełni Ryszarda Hanin jeszcze kilka razy – wydaje się, że jego powodem są właśnie niedostatki

<sup>12</sup> Wszystkie nieoznaczone i naczej cytaty dotyczące pracy *Przy Małonie*: wywiad z Stanisławą Mrozińskiej, Dział Dokumentacji Instytutu Sztuki PAN.

<sup>13</sup> Irena Krzywicka, „Rzeczpospolita” nr 282/1949.



warsztatowe, czysto intelektualne szukanie motywacji, przekazywane zbyt nieczytelnie. Tak będzie z Maszą w *Mewie* (Teatr Polski, 1959), którą postanowiła zdemaskować jako prowincjonalną snobkę, kabotynkę upozowaną, według Dostojewskiego, na ówczesną egzystencjalistkę. Rolę zagrała ostro, satyrycznie, spotykając się z zarzutami przeniesienia jej z Czechowa do Gorkiego. Podobnie rozumowo będzie szukać motywacji dla Michasiowej

w telewizyjnej *Pannie Maliczewskiej*: „W Zapolskiej próbowałam pokazać z czego wyrasta wojująca cnota Michasiowej. Michasiowa, brzydsza, mniej udana niż młodsza siostra po prostu uciekła w cnotę przed żywymi porażkami. Jej dewocja moralna płynie z braku innych możliwości, jej uczciwość podszyta jest zazdrością i nienawiścią”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Elżbieta Żmudzka *RH mówi o zawodzie aktora*, b.d.



MAKSYM GORKI NA *DNIE*, TEATR WOJSKA POLSKIEGO, ŁÓDŹ 1949,  
REŻ. LEON SCHILLER, FOT. FRANCISZEK MYSZKOWSKI

Między Melibęą a Nastką była jeszcze jedna rola, która może nie wprost wpłynęła na umiejętności warsztatowe aktorki (nie miała, nie mogła mieć, kontynuacji w tym emploi), ale stała się szkołą teatru poetyckiego – Ariel w *Burzy* (w reżyserii Schillera, 1947). Pisano o Arielu, że „lotny i nieuchwytny”, „nieziemski i nierealny”, „uduchowiony i lekki jak tchnienie”, zachwycili się tą rolą Andrzej Stawar i Waław Borowy (wróząc wykonawczyni wielką karierę). Sama aktorka wspomina w różnych wywiadach o doświadczeniu poezji, ducha teatru, o problemie w konstruowaniu relacji z podwójnym światem tego przedstawienia. Jak wspomina Noemi Korsan, wtedy doceniła pobierane w młodości lekcje tańca, baletu, który stał się kluczem do skonstruowania nieziemskości, elfowości Ariela, cały czas poruszającego się tanecznym krokiem na górnym piętrze dekoracji. W rozmowach z Mrozińską tłumaczy swoje myślenie o roli: Ariel istnieje tylko przez Prospera, jego stosunek do innych postaci jest zawsze zdeterminowany przez ich relacje z Prosperem.

Potem, już w Warszawie w Teatrze Polskim, nastął socrealizm. Hanin po latach skarży się w wywiadach: „w każdej polskiej sztuce współczesnej kreowałam rolę jakiejś dojarki, tramwajarki a inne dziewczyny grały w prawdziwych sztukach”. Hania Tokarek (*Dobry człowiek* Gruszczyńskiego), Anna Danielak (*Trzeba było iskry* Pasternaka), Marytie (*Pieją koguty* Bałtusisza) – sporo tego, wszystko grane po kilkadziesiąt, niekiedy sto razy. „Zropanczona poszłam do Schillera, który powiedział: nie sztuka grać Damę Kameliową, a ty w każdą z tych postaci wkładasz jakieś ciepło. No więc jeśli rzeczywiście udało mi się czasem jakąż łzę z widza wycisnąć, była to chyba

niezła szkoła.”<sup>15</sup> Rzeczywiście, na owo „ciepło” zwracano uwagę także już wcześniej, w Łodzi przedschillerowskiej, gdy grała Bertę w *Świerszczu za kominem* Dickensa czy *Żonę w Krwawych godach* Lorkei.

Ryszarda Hanin swoje bohaterki czyniła dobrymi, bądź wprost, bądź w podtekstach. Owo „ckliwienie”, z którym (zapewne z podpowiedzi Schillera) walczyła w roli Nastki, szlachetność, dobroć, niekiedy wręcz anielskość, groziła przerodzeniem w manierę. Te dojarki i tramwajarki, które rozmawiały wyłącznie o wykonaniu planu i współzawodnictwie pracy, aktorka usiłuje potraktować jak pełnowymiarowych ludzi. Recenzenci na ogół chwala ją jedną z całej obsady, zwracając uwagę właśnie na owo „tchnienie życia” w literaturę, jak eufemistycznie pisano, „nieco szeleszczącą papierem”. Ryszarda Hanin gra warunkami, żarliwością i tym, co nazywano później „wulgarnym Stanisławskim”: mnogością działań scenicznych (do tego typu ról predestynował ją zarówno ludowy typ urody, jak i głos – niski, matowy, nieco skrzypiący).

Sądząc z recenzji, ze zdjęć, aktorka na scenie zawsze jest czynna, używa mnóstwa rekwizytów. W *Pieją koguty*, gdzie reżyser ze scenografem zarzucili scenę całym możliwym wyposażeniem wiejskiej chałupy, gotuje, sprząta, bodaj i przedzie włóczkę („szukałam wtedy tego, co mogłoby nadać im trochę rysów ludzkich, drobnych wad, śmiesznośtek”<sup>16</sup>). W późniejszych latach koledzy aktorzy będą zwracać uwagę, że najczęściej na scenie coś je, choćby to było tylko obgryzanie skórki od chle-

<sup>15</sup> *Nastulanka*, op.cit.

<sup>16</sup> Ryszarda Hanin ma kilka takich rekwizytów, które raz sprawdzone stosować będzie w kolejnych rolach (np. okularki „lenonki”, papieros w długiej łufce) i powtarzanych chwytów (na przykład seplenienie).

ba. Niekiedy będą to „misterne kompozycje starannie dobranych i wystudiuowanych szczegółów i szczegółików, wśród których nie brak i środków odważnych, niemal wykraczających poza granice sztuki (jak na przykład Larysa w *Irkuckiej historii*), która dłubie w zębach”<sup>17</sup>. Autentyzm, tak silnie upozorowany, że nie sposób wątpić, że aktorka przynosi do sztuki samo życie.

Kobiety dobre (matki, ciotki, służące, żony, sąsiadki). Kobiety skrzywdzone (przez los, przez złych ludzi, przez świat wokół). Kobiety smuteczki (noszące w sobie jakąś tajemnicę egzystencji, niedobrą miłość, tęsknotę za innym światem). Z tych ostatnich – najciekawsza Sonia z *Wujaszka Wani* (Zapasiwicz: „Sonia była wstrząsająca”). Ciekawa, bo jak można wnosić – tworzona świadomie, precyzyjnie i na pewnej kontrze, czy też nieufności do reżyserki a przy wsparciu partnera. Sonia cicha, pokorna, schodząca wszystkim z drogi – Ryszarda Hanin musiała dać jej zaistnieć w plejadzie pewnych siebie ówczesnych gwiazd Teatru Polskiego (przede wszystkim w starciu z ulubienicą publiczności – Elżbietą Barszczewską).

Ma tym większy problem, że przeanalizowała postać przed przystąpieniem do prób i widzi ją inaczej niż reszta zespołu. Lojalnie podporządkowuje się reżyserce i partnerom, ale stara się swoją wizję (optymistyczną) w przedstawieniu ocalić. W efekcie wszyscy bardzo chwalą Barszczewską, Różyckiego, Małynicz, o Hanin niemal nie piszą, ale to ona wywiera na widzach największe wrażenie<sup>18</sup>. W jej archiwum zachował się list Kazimierza Biernackiego ze znakomitą analizą roli:

Ona nie grała, ona była biedną zaszcztą przez życie Sonią. Ucharakteryzowana na brzydulkę, w szarej chuście żyła, cierpiała i rezygnowała biedna dziewczyna. W niektórych scenach osiągała najwyższego poziomu artyzmu, na przykład w scenie wyznania przed macochą (to strzepnięcie powiek zamiast powiedzenia „tak” na pytanie czy kocha Doktora). Dość powiedzieć, że gasiła doskonale grającą aktorkę tej miary co Barszczewska. [...] Na dobrą sprawę pani Wiercińska nie powinna wpuszczać Haninówny w tym zespole, bo to jest inna para kaloszy. Albo całkiem usunąć ze sceny (pani Ryszardo, przebaczenia!) albo znaleźć dla niej artystów tak samo żyjących i naprawdę cierpiących i radujących się na scenie, albo przestroić gruntownie grę całego zespołu na kamertonie znakomitego kunsztu aktorskiego, ale po prostu prawdy.

Na tournée w ZSRR rola zostanie uznana za jedno z najciekawszych osiągnięć polskich artystów („Hanin osiąga samej istoty pisarstwa Czechowa”<sup>19</sup>) – to wtedy chyba spada z niej odium „przyuczonej amatorki”.

Produkcyjniaki i Czechow to role tworzone pod wpływem Jana Kreczmar – Ryszarda Hanin jest jego asystentką w PWST od 1950 roku. Kreczmar do końca życia był zwolennikiem teorii Stanisławskiego, uważając ją za podstawę warsztatu aktorskiego, tego oboje uczyli studentów, świadomi też ograniczeń tej metody. Kira Gałczyńska:

uczyła mnie lepiej rozumieć [teatr], zmuszała do analizy roli, do powrotów do tego samego spektaklu, do spokojnego, krytycznego przyglądania się aktorskim pomysłom; dyskutowała i przekonywała, podsuwała właściwe lektury; ile godzin strawiliśmy nad Stanisławskim i jego teorią. [...] I spo-

<sup>17</sup> Maria Wyrozemska *Ryszarda Hanin*, „Ekran” nr 34/1987.

<sup>18</sup> W archiwum Hanin zachowało się kilka listów od widzów o tym przedstawieniu i dwa wiersze dedykowane „Soni”.

<sup>19</sup> W październiku 1954 roku Teatr Polski odbywał wielkie tournée po ZSRR, grając sześć sztuk w Moskwie, Leninogradzie i Kijowie.

kojny głos Rysi cudownie wiążącej teorię z praktyką.<sup>20</sup>

Stanisławskiego, jego realizm, konieczność, by w teatrze było „prawdziwie”, żeby rola była wynikiem pracy, a nie spontanem, Hanin stosowała zarówno w rolach komediowych, jak i poważnych. Jan Kulczyński, jeden ze współtwórców jej sukcesów, wspomina zmiany wprowadzone na ostatniej próbie generalnej *Wieczoru trzech króli* w Starej Prochowni (a jest to już rok 1976):

Hanin zawsze miała wszystko poukładane, zarówno rozumowo poukładane to, co grała, jak i przeprowadzone przez swój wewnętrzny scenariusz, musiała uwierzyć w to, co się dzieje. Grała śmiertelnie poważnie, z wielkim skupieniem, sepleniąc, jak chciał Siemion – widzowie płakali ze śmiechu. Miała jedną tylko próbę! To jej skupienie było rozkoszne. To świadczy o jej sposobie na aktorstwo, to znaczy jest to aktorstwo absolutnie „stanisławskie”, uporządkowane, zakomponowane, przeprowadzone w sposób taki, że nie istnieje żadna inna rzeczywistość niż ta, którą ona w tym momencie stwarza<sup>21</sup>.

Jeszcze w jednym z ostatnich wywiadów, w 1991 roku mówiła dziennikarce: „każde aktorstwo opiera się na tych czarodziejskich słowach Stanisławskiego «co by było, gdyby...». Pracując nad rolą zastanawiam się więc, co by było, gdybym rzeczywiście znalazła się w danych okolicznościach”.

Silny imperatyw rozwijania warsztatu, świadomość, że nowa dramaturgia, teatr absurdu, groteska zmuszają do szukania bardziej współczesnych

środków wyrazu, sprawiła, że Hanin była jedną z nielicznych aktorek w polskim teatrze, która przeszła trening Grotowskiego – a doprowadził ją do tego nie kto inny, jak Jan Kreczmar, ów zaprzysięgły wyznawca Stanisławskiego. Po sukcesach *Apocalipsis cum figuris* uznał za konieczne zapoznanie studentów z tym nowym zjawiskiem. W warsztatach (czerwiec 1969) mógł wziąć udział każdy, ale, jak wspomina Teresa Nawrot, z profesorów była tylko Ryszarda Hanin:

– Zaczęło 36 osób, po kilku dniach zostało kilkanaście, a do końca – sześć, w tym Hanin, Jurek Bogajewicz, Ewa Szykulska i ja.

– Co robiliście?

– Na początku był trening aktorski, ćwiczenia, ewolucje, prawie akrobatyczne, ćwiczenia głosowe, improwizacje ciałem. Sześć godzin dziennie, bardzo wyczerpujące. Cieślak z nami ćwiczył. Nic nie rozumieliśmy. Jakiś ruch ciała, rezonatory. [...] Nie wiedzieliśmy, że przeponę trzeba ćwiczyć, że ciało jest rezonatorem głosu. To, co proponował Grotowski, w ogóle nie przylegało do programu studiów. Hanin niby ufała Grotowskiemu, ale też mówiła, że do końca nie rozumie, o co mu chodzi. Te warsztaty były w szkole bardzo źle odbierane.<sup>22</sup>

Ryszarda Hanin jest wtedy u szczytu popularności, gra rolę za rolą, raczej spełniona jako aktorka i chyba już bez kompleksów. Była ciekawa nowego doświadczenia, nowych możliwości, mimo że warsztaty są dla niej bardzo męczące. Opowiada po latach „Notatnikowi Teatralnemu”, że ważne było nie to, co tam się działo („wyginałam plecy w koci grzbiet i ryczałam jak krowa”), ale to, jak:

<sup>20</sup> Gałczyńska, op.cit, s. 65.

<sup>21</sup> Jan Kulczyński *Co reżyser ma w środku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, także w rozmowie z autorką.

<sup>22</sup> *Uczennica półboga*, z Teresą Nawrot rozmawia Katarzyna Rjałas, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” z 6 czerwca 2013.

Wyjątkowość wynikała ze sposobu, w jaki je wykonywaliśmy, z atmosfery jaka panowała w czasie spotkań. W szkole wpisane są one do programu, są jednym z wielu jego elementów i nie zawsze jest czas, by je dogłębnie robić. A właśnie tak dogłębnie były robione z Jerzym. On nie popuszczał. Nie przepuszczał czegoś powierzchownego. Na tym polegała jego siła. Interesowała go nie sama sprawność, ale dochodzenie do niej. Był zadowolony, jeżeli ćwiczenie kosztowało dużo wysiłku. Sam również ćwiczył. Gdy zadanie było autentyczne, można było mówić o jego pięknie, estetyczności. Żeby jednak to osiągnąć, trzeba było w sobie przełamać wstyd<sup>23</sup>.

Na pytanie, co te doświadczenia zmieniły w jej myśleniu o aktorstwie, odpowiada:

Grotowski uważał, że wszystko uczestniczy w granii. To prawda, stąd tak ważne rezonatory. Uruchamianie ich dawało niezwykle efekty, ja nie myślałam, że mogę wydobywać takie dźwięki. Nie wiem, czy to mi zostało, czy przeszło, nigdy się nad tym specjalnie nie zastanawiałam. [...] Można odnieść wrażenie, że nic z tych kontaktów nie zostało. Ale tak nie jest. Dzięki Jerzemu wysublimowałam swój czujnik na prawdę. Trudno powiedzieć, że go w ogóle nie było, a on go stworzył. Tak nie jest w naturze ludzkiej. Jerzy mnie uczulił na nerwy, na czerwone ciało. I ja swoimi środkami, mnie przynależnymi, staram się to podtrzymywać.

Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że to doświadczenie, dość odległe od jej codziennej praktyki, ale rozszerzające horyzonty, na swój sposób umożliwi współpracę z Jerzym Jarockim, z którym zrealizowała w Teatrze

Dramatycznym *Na czworakach* Róźewicza w 1972 i *Ślub* Gombrowicza w 1974. Praca nie była łatwa, stali na antypodach teatralnych doświadczeń. Hanin nie do końca rozumiała, czego Jarocki od niej wymaga (a o jego wymaganiach i metodzie pracy z aktorami chodziły legendy). Ciągłe były niezadowolony.

W obu tych sztukach grała ze Zbigniewem Zapasiewiczem, dla którego było oczywiste, czemu ta współpraca była trudna: „przełamывał jej przyzwyczajenia, szukał formy”<sup>24</sup>. Otrzymaliśmy dzięki temu interesującą analizę warsztatu Ryszarda Hanin, dokonaną nie przez krytyka, lecz przez aktora, który potrafił problemy pokazać i nazwać. Według Zapasiewicza Jarocki postanowił, że naczy ich „prawdziwego teatru”:

Miał do tego prawo. Wziął nas w żelazne karby dyscypliny i zaczął stawiać wymagania, do których my w ogóle nie byliśmy przyzwyczajeni. Nakazywał środki, których myśmy nigdy nie używali, związane z ciałem z gimnastyką ze śpiewaniem. Spektakl miał charakter pół-śpiewany, pół-recytowany, operowy. Fragmentami, niecały, ale w większości poddany był muzyce. To wszystko razem było dla nas aktorów zupełnie nowe, ale z wielkim poświęceniem próbowaliśmy zrealizować zadania. Choćby konflikty różne też miały miejsce. [...] Hanin sprowadziła rolę Pelasi do takiej „żonokochanko-kucharki-opiekunki”. Mogłaby tak grać u Zapolskiej, takim sposobem. Wnosiła taki oczywisty, realistyczny, naturalny ton. Sprowadzenie Pelasi do poziomu realizmu, akurat w tym spektaklu bardzo się sprawdziło. Na tle tej dziwności, która działała się wokół, ona była czymś, co osadzało historię w realnym świecie. To nie było tak

<sup>23</sup> Nie chciałam być fałszywą wróżką. Z Ryszardą Hanin rozmawia Ryszard Nowak, „Notatnik Teatralny” nr 8, 1994.

<sup>24</sup> Przytoczone tutaj wszystkie wypowiedzi Zbigniewa Zapasiewicza pochodzą z pracy magisterskiej Anny Smolowik, Wydział Aktorski AT 2009. Dziękuję Autorce za zgodę na ich publikację.

FEDERICO GARCIA LORCA *DOM BERNARDY ALBA*, TEATR POLSKI, WARSZAWA  
1959, REŻ. MARIA WIERCIŃSKA, FOT. FRANCISZEK MYSZKOWSKI



dlatego, że Jarocki tak wymyślił, ale on zrozumiał, że może być i tak. Była taka scena, w której jadłem zupę. Pelagia miała mnie zmuszać, żebym zjadł, więc wciskała mi całą głowę w talerz, a przecież wystarczyło teatralnym gestem zarysować ten ruch. Ona mi na każdym przedstawieniu wciskała całą głowę w talerz zupy. Musiała być prawda. Jak odchodziłem od talerza miałem całą twarz w zupie, co niekoniecznie było wygodne w graniu. Mówiłem jej „Ryśka nie wypychaj mi tej głowy w talerz, bo potem ja się muszę obcierać, cały czas gram z tymi resztkami zupy...”, „nie, nie już nie będę” i za każdym razem to robiła. Ona nie robiła tego ze złośliwości, miała taki odruch, musiało być prawdziwe. Stanisławski redivivus? Nie tak prosto. Recenzenci trafnie odczytali rolę pisząc, że stworzyła cudowną postać, przypominającą Genię Nałkowskiej, znakomitą syntezę Kochanek, Żon i Przyjaciółek wielkich poetów.<sup>25</sup>

Bo mimo wszystko to nie była już po prostu kobieta z życia wzięta, ale rola precyzyjnie, świadomie skomponowana z elementów niecodziennych i niejednorodnych, zagrana po doświadczeniu z dramaturgią Becketta i Ionesco. Pytaniem pozostaje tylko, na ile była to zasługa Jarockiego, a ile w tym było Ryszardy Hanin.

Trudniej było w *Ślubie*, tu nie było żadnego ekwiwalentu: Zapasiewicz relacjonuje sceny z prób, zmagania Jarockiego z jej „małym realizmem”, zmuszenie do grania „wyższym dźwiękiem”, gęstszą emocją, której wymaga poetyckość „taka bardziej sformalizowana”. Jarocki konsekwentnie żądał pokonania wymogów formalnych, które niesie ze sobą Gombrowicz – a tego nie chciała czy nie umiała. Zapasiewicz wspomina:

wszyscy zostaliśmy poddani formie, wynikającej z Gombrowicza, który bardziej opisuje emocje ludzkie niż je przeżywa. Rysia

<sup>25</sup> Zob. Jan Kłossowicz *Opera: na czworakach*, „Literatura” 76 8/1972.

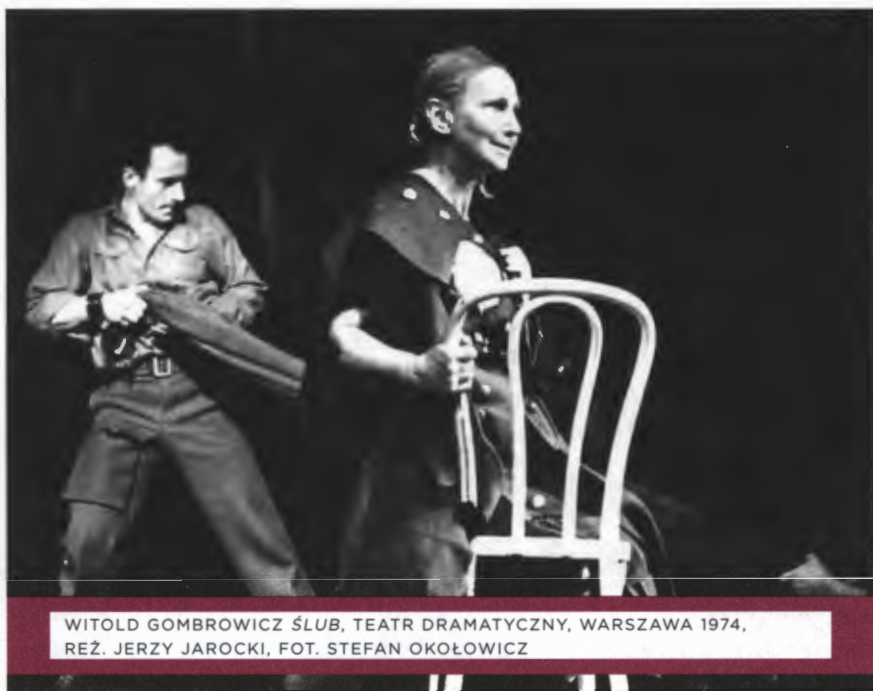
tego nie bardzo mogła „chwycić”. Kiedy mówiła słynne „Ignac, a dadzo ci dadzo”, Jarocki błagał ją, żeby zabawiła się tym dźwiękiem, powiedziała to rytmicznie, muzycznie. Ona tego nie umiała powiedzieć formalnie. Nie rozumiała, dlaczego miała by to mówić inaczej niż „dadzą ci dadzą”. Jarocki chciał, żeby Hanin mówiła to tylko na jednym dźwięku, chciał nadać temu muzyczną formę, a nie realistyczną. Ona całą postać próbowała grać realistycznie, forma była jej obca. Rysia nie chciała, czy nie umiała, przekroczyć tej granicy, kiedy trzeba odejść od prawdy życiowej, prawdy naturalności.

Ryszarda Hanin jednak potrafiła wprost przyznawać się w garderobianych rozmowach, że nie rozumie, nie czuje, o co reżyserowi chodzi. Zapewne Zapasiewicz ma rację, ale wtedy, w 1974, po zawodowej prapremierze *Ślubu*, wszyscy mieli problemy,

a paradoksalnie, to jej sposób budowy roli spotkał się z uznaniem: „Na scenie teatralnej, w *Ślubie* Gombrowicza, zwraca uwagę początkowo tylko głosem. Wrzaskliwe zawrodożenie wiejskiej baby. Dopiero potem ruchem: zdumiewającą ekspresją całego ciała, niemal akrobacją. Jak w starych, niemych filmach spod znaku Fabryki Ekscentrycznego Aktora”<sup>26</sup>.

Współpraca z Jarockim to chyba dobry przykład meandrów powstawania przedstawienia, teatralnej kuchni, relacji między indywidualnymi predyspozycjami aktora, jego warsztatem, umiejętnościami a całościową wizją reżysera. O różnych sposobach dojścia do zbieżnego efektu. Czasem też o przyczynach niespójności, pęknięcia, efektu obcości (ale nie w brechtowskim znaczeniu, lecz w tak zwanym „wypadku przy pracy”,

<sup>26</sup> Andrzej Kołodyński *Ryszarda Hanin*, „Film” nr 17/1975.



WITOLD GOMBROWICZ *ŚLUB*, TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA 1974,  
REŻ. JERZY JAROCKI, FOT. STEFAN OKOŁOWICZ

będącym skutkiem braku porozumienia na linii aktor-reżyser). O tym właśnie traktują publikowane obok rozważania o pracy nad rolą Soni w *Wujaszku Wani*. Teatr to – żeby nie wiedzieć ilu wielkich twórców się zarzekło – nie tylko rzemiosło, ale i ta szczypta magii, szaleństwa, tajemniczości, która nie zawsze da się nazwać. Przywoływany tu

Zapasiewicz, grający z Ryszardą Hanin wielokrotnie (także w filmie i w telewizji), obserwator całej jej kariery, twierdził nie do końca słusznie, że:

Rysia nie chciała, czy nie umiała, przekroczyć tej granicy, kiedy trzeba odejść od prawdy życiowej, prawdy naturalności. Dlatego mało grała innych ról niż re-

TANKRED DORST JA, *FEUERBACH*, TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA 1988,  
REŻ. TADEUSZ ŁOMNICKI, FOT. JULIUSZ MULTARZYŃSKI





alistyczne, źle się w nich czuła, a jeżeli to grała z ogromnym trudem. Próbowwała przeciągnąć znany sobie zespół środków aktorskich, pewne rozumienie aktorstwa. Bo przecież ona była zawsze różna w rolach, nie powtarzała się, ale grała w pewnym obszarze, w którym pewnie się czuła. Gdy trzeba było coś sformalizować, coś zrobić pozornie nieprawdziwie, gdzie prawda w czym innym leżała, nie powiem, że nie dawała sobie rady, po prostu „nie było jej”.

Zapewne tak było z punktu widzenia aktora (i to aktora, który wiedział

o tym zawodzie chyba wszystko, zarówno teoretycznie, jak i praktycznie), natomiast widzowie, krytyka, oceniali jej aktorstwo znacznie lepiej. W przywoływanym przez Zapasiewicza emploi, które dało jej tak wielką popularność, osiągnęła mistrzostwo, ale nie sposób odmówić jej sukcesów w zupełnie innych gatunkach, w których wszyscy z podziwem odkrywali nowe możliwości jej aktorstwa. Być może dlatego, że interesowało ich nie „jak to jest zrobione”, ale „co z tego wynika”.