



Artyści sceny polskiej

HALINA SŁOJEWSKA



Halina Słojewska jako: 1. Róża Luxemburg w »Wybieram odwagę« wg listów Róży Luxemburg (Olsztyn, 1966). Fot. Jerzy Rudke; 2. Inge w »Dziwaczym domu wolności« Kruczkowskiego (T. Polski w Bydgoszczy, 1960). Fot. Janina Gardzielewska; 3. Jenny w »Operze za trzy grosze« Brechta (T. im. Węgierki w Białymstoku, 1959). Fot. Stanisław Duklewicz; 4. Hejda w monodramie »Moja droga do Polski« (Olsztyn, 1964). Fot. Jerzy Rudke; 5. Eleonora (z Domniłąką Stecówką na pierwszym planie) w »Królu Henryku VI« Szekspira (T. Polski w Bydgoszczy, 1964). Fot. Stanisław Duklewicz

JAN CIECHOWICZ

KOLEJE

ZYCIA, CZYLI

MATERIAŁY

DO HISTORII

AKTORSTWA

PROWINCJONALNEGO...

dycyjnym metodom biograficznym w opisywaniu sztuki aktorskiej, przynajmniej XIX-wiecznej. Kolejne życia jako klucz interpretacyjny dla aktorstwa widzianego w długiej histerezie nie są w naszym przekonaniu metodą skompromitowaną. Bogusławski Zbigniewa Raszewskiego wykorzystuje ten trop metodologiczny, bo pozwala on na mocniejsze związanie aktora ze spektaklem jako całością psychosocjologiczną, nie tylko estetyczną.

Świadomie wybieramy problematyzowane opowiadanie o aktorstwie Haliny Słojewskiej, przedkładając tradycyjny może historyzm nad teatrologię rozumowaną. Ta ostatnia bowiem zbyt często grzeszy interpretacyjnym aprioryzmem.

Zagadnieniem spornym wydaje się proponowany przez Elżbietę Wysińską model monografii roli jako „program minimum i jednocześnie — jak na razie — maksimum” w pisaniu o aktorze (*Dziękuję* 1964 nr 10). Nie sądzimy, aby monograficzne opisanie jednej kreacji Słojewskiej mogło określić w sposób dostateczny jej aktorstwo, podlegające przecież wyraźnej ewolucji. Aktor jest twórcą ale i tworzywem roli. Stała konieczność transformacji podpowiada — przynajmniej ambitnemu aktorowi, a o takim tu właśnie mowa — coraz to inne drogi poszukiwań.

PIERWSZE LATA Dyplom aktorski uzyskała w PWST w Łodzi w 1957. Maturę zdawała w Bydgoszczy w II Państwowej Szkole Ogólnokształcącej. Nie od razu trafiła do szkoły teatralnej. Najpierw próbowała studiować chemię na UW. Potem jej aktorstwo formowało się pod dyktando i artystyczną opieką Emila Chaberskiego a przede wszystkim Jadwigi Chojnackiej. W roku 1951 Chojnacka objęła po Karolu Adwentowiczu dyrekcję Teatru Powszechnego, studenci zostali wprzęgnięci w normalny rytm pracy scenicznej. Wszystko służyło „rozbarwieniu aktorskiego wnętrza”. Teatr Powszechny rozpoczął cykl przedstawień dla dzieci (m.in. inscenizacje Andersena), otworzył nową scenę: Teatr Młodzieży. Wiele przedstawień realizowano z młodymi adeptami sztuki aktorskiej. Słojewska wspomina kolegów: Teresę Lipowską, Michała Szewczyka, Janusza Kubickiego, Władysława Jeżewskiego. Wszyscy bardzo dużo grali. Już wtedy!

W TEATRZE IRENY GÓRSKIEJ (1957—1959) Dwuletni pobyt na scenie Teatru im. Węgierki w Białymstoku przyniósł artystce 10 ról. Debiutowała Maryną w *Weselu*. Inszenizacja została wpisana w romantyczny krąg teatru ogromnego. Tekst Wyspiańskiego poprowadziła Górska w kierunku narodowego misterium

o tragicznym i gorzkim smaku. Występ Słojewskiej skwitował lakonicznie lokalny recenzent: „doskonala w scenach z poetą, chociaż bardzo niegustownie ubrana”. Słojewska szybko zdobyła wysoką pozycję. Zagrała w *Dudku Feydeau* i w *Madame Sans Gêne* Sardou. Była Heleną w *Snie nocy letniej*. Więcej miejsca trzeba poświęcić Dorocie w *Adwokatcie i różach* Jerzego Szaniawskiego, dość zgodnie odebranej jako największe z dotychczasowych osiągnięć aktorskie Słojewskiej. W białej, powiewnej sukni, i stylowym kapeluszu; w গেście szlachetna i godna, „gra bardzo pięknie, umiejętnie wykorzystuje głos, gest, mimikę. Jej niepokój, to znów maska sztucznej obojętności, są bardzo przekonujące. Głos — to nabrzmiały łzami, to dumnie odpychający, to pełen roz-targnienia podkreśla stany duchowe, jakie przechodzi bohaterka. Postać Doroty — pełna młodej kobiecości, niepokoju i żaru, wnosi wiele poezji do białostockiego przedstawienia”. (Krystyna Siemiątycka).

Na zasadach podobnych buduje rolę Stelli w *Tramwaju zwanym pożądaniem*. Indywidualność dostrzeżono w *Operze za trzy grosze* — u boku wytrawnych aktorów warszawskich, gościnnie występujących w Białymstoku (Ryb-czyński i Barbara Fijewska) udało się jej stworzyć sugestywną postać Jenny, impulsywną i wy-

JAK PISAĆ O AKTORZE? Tytuł jest parafrazą tytułu pamiętników Stanisława Krzesińskiego, który opisał historię swej tułaczki teatralnej po Polsce w latach 1827—1863. Opracowany przez Stanisława Dąbrowskiego tom wspomnień zaskakuje plastycznością, sugestywną, „konkretną” wizją historii. Tworzą ją u Krzesińskiego chyba w większym stopniu biograficzne szczegóły, plotki obszerniejsze, kalkulacje i przewidywania niżli sztuka.

Pamiętniki autora *Pana Zagłoby* dają dobre świadectwo tra-



6. Siostra Angelika (z Joanną Bogucką) w »Port Royal« Montherlanta (T. Wybrzeże w Gdańsku, 1969). Fot. Tadeusz Link; 7. Pallas Atena w »Nocy listopadowej« Wyspiańskiego (T. Wybrzeże w Gdańsku, 1967). Fot. Stanisław Dukiewicz; 8. Jenny (ze Stefaną Cichoracką i Tadeuszem Schmidtem) w »Operze za trzy grosze« Brechta (T. Polski w Bydgoszczy, 1962).

razista, drażniąca, ogarnięta niezwykłym temperamentem aktorskim. (Z tą samą rolą zmierzy się jeszcze artystka w bydgoskiej inscenizacji Konrada Swinarskiego.)

Na pożegnanie Białegostoku zagrała liryczną i kochającą Lidie Matysównę w melodramacie Kohouta *Taka miłość*, zaś w barwnym *Kramie z piosenkami* z ekspresją wykonała *Walczyk katarski*.

W sumie był to repertuar ról szeroki, choć eklektyczny. Sztuka aktorska oparta w dużym stopniu o tzw. młodzieńczą świeżość. Dobra głosowa interpretacja tekstu. Początek bardzo obiecujący.

BYDGOSZCZ (1959—1964) Stosunkowo długi okres bydgoski w życiu artystycznym Haliny Słowjowskiej można by nazwać okresem rodzenia się indywidualności aktorskiej i dojrzenia osobowości. W teatrze Morycińskiego, a później Bugajskiego i Aleksandrowicza aktorka zmierzyła się z bardzo różnorodnym wachlarzem tekstów, od wodewilu (*Mania w Królowej przedmieścia* Krumłowskiego) przez dramat romantyczny (*Laura w Kordianie*), do tragedii (*Io w Prometeuszu* Ajschylosa) i melodramatu (efektowna rola Gizeli w *Dwojgu na huśtawce* Gibsona).

W Bydgoszczy miała okazję

współpracować z wybitnymi artystami sceny polskiej — Konradem Swinarskim, Janem Kosińskim, Zofią Wierchowicz i Janem Maciejowskim. Najciekawsze jej role są komentowane w prasie centralnej, obszerniejsze i wnikliwsze próby interpretacji podejmuje Jarosław Szymkiewicz, który nobilituje aktorkę na pierwszą gwiazdę zespołu.

Przywołajmy kluczowe kreacje.

Inga w *Pierwszym dniu wolności*, najważniejsza postać w dramacie Kruczkowskiego, tęskniąca za swoim światem. Był on zły i nienawistny, ale jej. Inga, kobieta dumna i władczą, w interpretacji Słowjowskiej była nieco posagową krewniaczką antycznych mścicieli. Szymkiewicz pisał: „Słowjowska razi trochę konwencjonalnym, schematycznym gestem, tekst jednak interpretuje subtelnie i przenikliwie, bezbłędnie pointuje, nie poprzestaje na stereotypowych motywach psychologicznych.” Niestety w spektaklu zginął jednak zawily i ciemny problem wzajemnych relacji Ingi i Jana, ponieważ partner Słowjowskiej (Jerzy Śliwa) poprowadził rolę zbyt statycznie, był charakterem zamkniętym. Ale ucieczka przed nadmierną psychologizacją została sprokurowana najwidoczniej koncepcją roli Ingi. Słowjowska — w czarnej szacie, ze skupionym spojrzeniem, małomówna i zasadnicza, kon-

wencjonalna w gestyce — grała przeoież bohaterkę Wielkiej Historii a nie małego realizmu. Przyglądając się tej kreacji nie trudno spostrzec, że rolą tą wchodzi artystka w wielki świat praw ostatecznych, w obręb nowoczesnego „dialogu z Grekami”.

Io krowioroga znosi męki przez Zeusa. Zwrócił ku niej swe żądze i za to Hera zamieniła Io w jałówkę. Przedstawienie *Prometeusza w okowach* Bugajskiego miało kształt monumentalnego oratorium. Jan Kosiński zbudował kosmiczną, ponadczasową architekturę sceny. Żywe światło wyluskiwało postać Prometeusza rozkrzyżowaną i nieruchomo rozpiętą nad stylizowanym blokiem skał w głębi sceny. Powtórzylibyśmy za Appią, że „gra światła jest dla przestrzeni tym, czym drzwi dla czasu”. Prometeusz (Jan Zdrojewski) wysłuchiwał lamentu nieszczęśliwej. Epeisodion III stał się popisem aktorskim Słowjowskiej. Zacytujmy relację Jana Pawła Gawlika: „Obląkana Io, doskonale grana przez Słowjowską, jest rozpisana niejako na głosy, na nastroje, na wyrażenie skonstrastowane nawet między sobą partie narracji — od zawodzącego, poetyckiego lamentu o niezwykłej ekspresji i melodyjności wiersza — do kwestii mówionych wprost, jak najbardziej zwyczajnie, szarym, zmęczonym głosem, który właśnie dlatego wywiera szczególne wrażenie.” (ŻL 51/62).

Blisko Io stawiamy tytułową rolę w *Ifigenii w Taurydzie*. W spektaklu Szymkiewicz wytykał niekontrolowaną, żywiołową grę zespołu. Słowjowska, choć była najjaśniejszym punktem przedstawienia, poprzez zbyt jednostajny ton, pełen żalu i skargi, nierozważnie prowadziła Ifigenię w kierunku sentymentalnej cierpiętnicy. Przegrała pojedynek z... Haliną Winiarską, która w Zielonej Górze w tym samym czasie w dramacie Goethego wyreżyserowanym przez Marka Okopińskiego postawiła Ifigenię na cokole: „była nade wszystkim piękną rzeźbą antyczną”.

Za rolę Gertrudy w *Hamlecie* otrzymała Słowjowska nagrodę na V Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu. Reżyserowi Bugajskiemu dało się zbudować atmosferę pałacową, ciężką, pełną niedomówień, okrągłości, zacieraania konfliktów. Kosiński zasłonił czwartą ścianę wielką kratą. Rzecz rozgrywała się w więzieniu, które było zamkiem. Przedstawiono akcenty. Wielka namiętność królewskiej pary stała niejako w centrum. (Pewnie to za dalekie asocjacje, ale warto w tym miejscu przypomnieć niezrealizowaną, rewelacyjną interpretację *Hamleta*, jaką zaproponował Swinarski. Klaudiusz nie był zbrodniarzem, a królowa nierządnicą. Klaudiusz to tragiczny bohater wpisany w romantyczną dialektykę wartości.) Edward Csátó do-

strzegł stylową i równą grę zespołu, wyróżniając szczególnie Krystyna Wójcika jako Klaudiusza i Gertrudę Słowjowskiej.

Bydgoski *Hamlet* jest wyrazistym przykładem ścisłej zależności między koncepcją inscenizacyjną tekstu a aktorską interpretacją postaci. Słowjowska wykazuje w tym względzie dużą elastyczność, z powodzeniem wpisuje swoje aktorstwo w coraz to inną formę reżyserskiego widzenia dramatu.

Role heroin, dam dworu, księżniczek powtarzać się będą dość często w jej żywocie aktorskim. W Bydgoszczy: Królowa w *Becketcie* czy *Honorze Boga Anouilha*, Eleonora w *Królu Henryku VI* Szekspira; z późniejszych ról gdańskich Teonoe z *Heleny Eurypidesa* a przede wszystkim Elżbieta z *Marii Stuart* Schillera.

Rysunek tych ról nierzadko jest podpowiedziany reżyserską wizją całości. Już na tym etapie drogi artystycznej można zauważyć dyscyplinę stylistyczną aktorstwa Słowjowskiej, służącego nadrzędnej idei przedstawienia. Słowjowska nigdy nie będzie grała obok, właściwie rozumiejąc zespołowość sztuki teatru.

Gizela w melodramacie Gibsona *Dwoje na huśtawce* nie jest zupełnie nową barwą w aktorstwie Słowjowskiej. Przypominamy sobie brechtowską Jenny czy Stellę ze sztuki Williama. Spektakl reżyserowany przez Jana Maciejowskiego odbywał się bez kurtyny, cała akcja zmieszczona była na proscenium, bliżej publiczności, aktorzy starali się być sobą, traktując tekst niemal scenariuszowo. Słowjowska miała świetny warsztat aktorski, bogate środki wyrazu, umiejętność łączenia gwałtowności, buntu z subtelnym liryzmem w jedną osobowość (Niesiołędzki). „Wyrazista uroda i duża ekspresja gry Haliny Słowjowskiej może zafascynować widza, aktorka aż zdumiewa czasami umiejętnością skupienia i emocjonalnym nasyceniem ról. Nie zawsze jednak panuje nad gestem, brak jej miękkości, niedostatecznie kontroluje swoje środki aktorskie, trafia się jej zagranie przyplątane, konwencjonalnie naturalistyczne, a ten znak sceniczny nie chwyta całej złożoności przeżycia, które tekst zdaje się zawierać (...) Słowjowska ujednoznacznia trochę tę sylwetkę, zaciera jakieś życiowe motywy postawy Gizeli.” (Szymkiewicz).

Jeżeli spojrzymy na Gizelę w kontekście wcześniejszych ról, wnioski będą dość oczywiste: Słowjowska chyba niezbyt dobrze czuje się w repertuarze psychologicznym, gdzie raczej postaci są skłębione i niejasne. Czy to znaczy, że jest aktorką klasyczną? Kosiński w odpowiedzi na pytanie Zenobiusza Strzeleckiego — czy woli teatr rodzaju klasycznego, odpowiedział: „Bo ja wiem, interesuje mnie wszelki teatr pod warunkiem, że się nie wyzybywa istoty teatralności, bo to grozi uwiędnięciem.” Myślę, że podobnie się ma sprawa ze Słowjowską. Nie lubi wyzybywać się teatralności, nawet w rolach o realistycznym rysunku.

W sumie zagrała w Bydgoszczy 22 role. Dyrektor Aleksandrowicz,

który objął teatr nad Brdą 15 V 1963 roku, rzadko obsadzał Słowjowską w spektaklach ważnych. W poszukiwaniu „złotego runa” trafiła artystka do Olsztyna.

U SEWRUKA (1964—1966) Zaczęła Telimeną w *Panu Tadeuszu*. Grała Amelię w *Horsztyńskim*. W roku 1964 Teatr im. Jaracza w Olsztynie otworzył nową, kameralną scenę „Margines”. Salka bardzo mała, ledwie na 100 osób. 19 XII 1964 Słowjowska wystąpiła z prapremierą monodramu *Moja droga do Polski*.

Był to normalny spektakl (trwał 50 minut). Był program i afisz.



Halina Słowjowska jako Radczyni w „Weselu» Wyspiańskiego (T. Wybrzeże w Gdańsku, 1976); Elżbieta (z Henrykiem Bistą) w „Marii Stuart» Schillera (T. Wybrzeże w Gdańsku, 1975). Fot. Tadeusz Link



Oprawa scenograficzna skromna. W gołych kotarach ustawiono tablice, fotel, ławkę szkolną. Przedstawienie reżyserowała Krystyna Tyszańska. Całość zamknięto klasyczną klamrą. Wchodząc na scenę Słowjowska pisała na tablicy: „jestem nauczycielką”, po skończonej opowieści podpisywała się: „Heida”.

Tekst był dość banalny, mieścił się w kręgu tzw. literatury faktu, i to mizernego lotu. Adaptacji wspomnień Hejdy Macoch dokonał Bohdan Kurowski. Była to retrospektywna opowieść dwudziestoletniej nauczycielki mazurskiej — o dojrzywaniu do pol-

skości, dorastaniu do narodowej samowiedzy.

Słowjowska budowała na scenie dialog z Matką. Rozdawała swoją osobowość. Różnicowała delikatnie linię intonacyjną tekstu, podkreślała odrębność osób zmianą miejsca scenicznego (np. fotel był przestrzenią Matki). Wcielała się w postacie epizodyczne. Z głośników dobiegały ostre, brutalne rącje wrogów. Spektakl obliczony na masową widownię miał bardzo duże powodzenie. Szczególnie w objeździe. Jasno wyłożona ideologia mazurska wyciskała lzy.

Słowjowska wystąpiła gościnnie

wała wybór korespondencji z rękopisów, sama opracowała scenariusz. Były to listy intelektualnie niebanalne, pisane z dużym nerwem dramatycznym, a literackość nie stanowi ich słabej strony.

Po drugie — Słowjowska konsekwentnie zrealizowała w swoim przedstawieniu epicką formułę teatru jednego aktora. Bohaterska narracja była spójna i klarowna, niezakłócona głosami „zza sceny” (jak w sławnej ramotce Aleksandra Ładnowskiego *Berek zapieczętowany*). Porzuciła też Słowjowska efekty transformistyczne; przyjmując najwyraźniej Mickiewiczowską ideę dramatu opowiadane.

„Jest tylko ascetyczna scenografia i samotna aktorka, narzucająca w przedziwny sposób swoją osobowość. Bez afektacji, bez ozdobników i pięknych gestów (...) sugestywna recytacja umiejętnie dobranych i skomponowanych urywków listów, najbardziej intymnych i najbardziej znaczących” — pisał w *Polityce* Jan Kłossowicz. Wojciech Natanson zauważył: „odnosi się takie wrażenie, jakby chodziło równocześnie o głośną rozmowę i o układanie czy odczytywanie listów (...). W części pierwszej pobrzmiewa ton dziewczęcy, radosny, rozbawienia wielką przygodą, podwójnym olśnieniem: miłości i działania”. [Akt I nazywał się: *Wolność*]. I dalej: „W części drugiej wystarczy kilka kroków, odmierzonych wzdłuż sceny, by nam uzmysłowić więzienny los. Tak wiele powiedzieć tak prostymi a wymownymi słowami — to miara talentu”. Entuzjastycznie zapisał Bolesław Taborski: „Bogata skala środków aktorskich i doskonała kontrola nad prezentowanym materiałem nadają Słowjowskiej rangę jednej z najwybitniejszych w tym pokoleniu i najciekawiej rozwijających się artystek w dzisiejszym teatrze polskim (...) to ewenement w skali ogólnokrajowej”.

Słowjowska nie porzuci szybko tej konwencji scenicznej, z teatrem jednoosobowym zmierzy się jeszcze kilkakrotnie.

Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru redakcja miesięcznika *Litery* wręczyła w gdańskim „Zaku”, już po raz trzeci, Ordery Stańczyka. Wśród nagrodzonych oprócz Alicji Boniuszko, Tadeusza Gwiazdowskiego, Janiny Jarzynówny znalazła się aktorka teatru prowincjonalnego — Halina Słowjowska „za rolę Elizy w *Pigmalionie* i Hejdy w monodramie *Moja droga do Polski*”.

Rola Elizy została wcześniej wysoko oceniona, choć aktorka grała, jeśli wierzyć recenzentom, przeciwko swoim predyspozycjom i w farsie stworzyła rolę charakterystyczną. W Olsztynie zagrała tylko 6 ról. Wszystkie jednak prowadzące. Order Stańczyka otworzył artystce drogę do Teatru Wybrzeże.

DZIESIĘĆ LAT NA WYBRZEŻU W teatrze Jerzego Golińskiego Słowjowska nie startowała z pozycji Kocpiuszka. Miała za sobą kilka nagród na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, zobyła ogólnopolski rozgłos i uznanie w teatrze jednego aktora (w 1965 prezentowała nawet *Moją drogę do Polski* w TV).

Monodramy stworzyły jej naj-

większe pole do wykazania kunsztu aktorskiego. Były nie tylko ucieczką przed anonimowością w zaborczym teatrze inscenizatora. Dla aktora z prowincji recital stanowi może najlepszą formę zwrócenia na siebie uwagi. Bohaterem recenzji ze spektaklu *Wybieram odwagę* może być tylko Halina Słojewska. Właśnie występ monodramatyczny zmusza krytyka do precyzyjnego, bo nie powiem monograficznego, opisanie roli. Dlatego, że jest to jedyna rola w przedstawieniu, wypada opowiedzieć tę prawdę jednego głosu.

Rok 1967. Słojewska otrzymuje od razu trzy ważne role. Gra Ewę Braun w *Zmierzchu demonów* Brandstaettera. Rola nie wypadła imponująco. Również prowadząca spektakl w żałobie — Pani Różwilska, w makabrycznej grotesce Arthura Kopita *O mój tato, biedny tato, mama powiesiła cię w szafie na śmierć, a mnie się serce kraje na ćwierć*, nie należy do czołowych osiągnięć w rejestrze ról Słojewskiej. Sukces w *Nocy listopadowej* został niestety przypisany dość niechlubną oceną całego przedstawienia. Zygmunt Greń pytał: „Co zostaje z przedstawienia gdańskiego?” i odpowiadał krótko: „głęboki, dramatyczny głos Haliny Słojewskiej”. Rola Pallas Ateny była „pięknie recytowana”.

Nie najszcześniejszy gdański debiut i odejście Jerzego Golińskiego sprawiły, że Słojewska została odsunięta na bok. Jaśniejszym punktem jest tylko rola Siostry Angeliki w poetyckim, moralistycznym dramacie ze sfer klasztornych *Port Royal* Montherlanta.

W okresie dyrekcji Tadeusza Minca, a później Marka Okopińskiego grała bardzo niewiele. Powodem nie jest oczywiście nagła obniżka klasy aktorskiej. Zaświadcza o tym zastępstwo w *Uliście Joyce'a* w roli Molly. Konfrontacja z legendarną już wtedy kreacją Winiarskiej wcale nie wypadła kompromitująco. Jerzy Zagórski zauważył: „Obie są bardzo wybitnymi indywidualnościami aktorskimi o nieco innym „emploi”, (...) tak samo biorą na siebie w przedstawieniu rolę wiodącą”.

Przeglądałem materiały archiwalne. Śmierć w *Tragedii o Bogaczu i Lazarzu* w reżyserii Minca, Meg w *Ostatnim dobranoc Armstronga* Ardena, kilka małych ról dublowanych, na zastępstwo. To wszystko.

W roku 1970 aktorka na jeden sezon opuściła Wybrzeże. U Konrada Swinarskiego grała w Starym Teatrze Tytanię w słynnym przedstawieniu *Snu nocy letniej*. W Teatrze Kameralnym wystąpiła razem z Romaną Próchnicką w *Zadaniu*, awangardowej sztuczce Hansa Krendlesbergera. Obie role przyjęto bardzo dobrze.

Szukała również Słojewska artystycznej realizacji w nowych wieczorach monodramatycznych. Zdobywała na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu kilka nagród. Kolejno za: *Czas nielegalny* wg prozy Schulza, *Na przykład słonie* Gary'ego oraz za *Przypowieść współczesną* Merle'go.

Do tych premier dołączy póź-

niej teatralną wersję prozy Marii Kuncewiczowej pt. *Plączą się czasy, miejsca, nagrody, kłębki*. Tytuł niemal autobiograficzny. Nomen omen najkrótsza rekapitulacja „jednoosobowych” poszukiwań: dobra, zwykle emocjonalna proza, często sensacyjna, przekazana surowymi środkami, udział zewnętrznych pierwiastków teatralnych w sztuce aktorskiej (układy gestyczne, ruch sceniczny, zmiana pozycji) ograniczony do minimum, plastyczne przekazanie tekstu, tok wypowiedzi zróżnicowany, daleki od monotonnego recytowania, przekaz wyraźnie skierowany do publiczności i w tym tylko sensie dialogowany.

stanem fizycznego zdrowia, z wiekiem zmienia się instrument aktorski. Stąd płynie obowiązek aktora: uporczywego kontrolowania swych środków. Środki, którymi zachwyca się w młodości, mogą się stać wręcz niezdolne w późniejszym wieku.

Słojewska stawia teraz na aktorstwo świadome swej teatralności. Postaci sceniczne uzyskują w jej wykonaniu nowy wymiar — istnieją właściwie tylko w teatrze i poprzez teatr. Aktorka zdecydowanie porzuca poetykę płaskiego realizmu, „pierzeliwnia”. W ten chyba sposób czytają aktorstwo Słojewskiej Hebanowski i Major.



Halina Słojewska jako Tytania w „Snie nocy letniej” Szekspira (Stary T. im. Modrzejewskiej w Krakowie, 1970); Winter (z Romaną Próchnicką) w „Zadaniu” Krendlesbergera (Stary T. im. Modrzejewskiej w Krakowie, 1970). Fot. Wojciech Plewiński



Wróćmy na dużą scenę Teatru Wybrzeże. W misterium staropolskim pt. *Świat zawikłany* Słojewska błądzi sztuką żywego słowa. Przedstawia (trudno powiedzieć: gra) Kasandrę i Zgodę. Epizodyczna rola Przodownicy chóru w *Potępieniu doktora Fausta* Sity zostaje zauważona przez krytyków. Do tego bloku trzeba także wliczyć *Ducha dobrego z Nie-Boskiej*. Chciałoby się krzyknąć: same ogony, ale jak grane!

Stefan Jaracz we wnikliwym studium o sztuce aktorskiej do-
wodził, że wraz z przeżyciami, ze

Pierwszy po objęciu dyrekcji artystycznej Teatru Wybrzeże w 1973 roku zawierzył teatrowi poetyckiemu, zasłuchanemu w tekst. Słojewska będzie dla takiej formuły teatru aktorką doskonałą. Potwierdza to już pierwsza rola Teonoe w prapremierowej *Helennie* Eurypidesa. Wieszcza siostra Teoklimenosa jest nieco ironiczna, pełna wewnętrznego spokoju. Zna przeciw prawdziwy rytm wszechrzeczy. Słojewska pięknie podaje tekst. Brzmi on w jej ustach metalicznie, proroczo. W rysunku gestycznym hieratyczna i posągowa, sugestywnie buduje wyobrażenie kapłanki odgadującej tajemnice ludzkich losów.

Trzy następne role w spektaklach Hebanowskiego pozornie noszą wspólne miano: to role komediowe. Słojewska zaprawiona przeciw wcześniej w farsie (przypomnijmy Manię z *Królowej przedmieścia*) gra wyraziście suchą, starą panną Pulcherię w *Cyganerii warszawskiej* Nowaczyńskiego. Czeluje każdy gest i słowo, jest nieskończenie staroświecka, zapięta na ostatni guzik, ułożona, konwencjonalna buf-fa, wręcz modelowa. Podobnie poprowadzi rolę Radezyny w *Weselu*. Klasycznie i czysto.

Alix w *Aniele i czarcie* Cromelyncka została zaś podniesiona na wyższe piętro komizmu. Obok cech bulwarowej służącej Słojewska dialektycznie dopełnia osobowość Leony (wielka kreacja Haliny Winiarskiej). Są to postaci ściśle ze sobą sprzężone. Alix demoniczna i perwersyjna obnaża świat wewnętrzny swej pani. Cały spektakl spięty jest wyraźnie groteskową konwencją.

Kreacyjne, powiedzmy; „formalne” aktorstwo Słojewskiej odnosi ostatnio największe sukcesy w teatrze Ryszarda Majora: w *Teatrze osobnym* Białoszewskiego, w *Marii Stuart* Schillera.

DZIEŃ DZISIEJSZY Sledząc koleje życia Haliny Słojewskiej dochodzimy do dnia dzisiejszego i dwóch ostatnich premier: *Nocy trybada* Enquista (Siri) i *Jadzi wdowy* Tuwima — Ruskowskiego. Hortensja Siri — żona Strindberga — zagrana dość ekspresyjnie, z całą gamą zróżnicowanych stanów psychicznych grzeźnie w papierowej ideologii dramatu. Poza tym Marcel Kochańczyk prowadzi spektakl zdecydowanie na Gordona. Karolina i Siri istnieją przez Augusta. Odsłaniają mu pole, żyją scenicznie jego życiem.

Jadzia wdowa to oczywiście kolejny popis aktorstwa charakterystycznego, spod znaku ról rodzajowych: matek, ciotek, starych panien i bab komicznych. Hortensja to rasowa, zasuszona stara panna, ale pokazana z dystansem, z samozadowoleniem, z wyuczalnym „perskim okiem”.

Trochę statystyki. Na scenie Teatru Wybrzeże zagrała Słojewska 32 role. Najczęściej drugoplanowe. Nie zabrakło też epizodów. Chyba tylko osiem ról zasługuje na miano prowadzących. W silnym zespole artystycznym udało się jednak Słojewskiej wypracować własny styl. Jak nazwać go krótko i adekwatnie? Może jest to typ aktorstwa klasycznego otwartego na eksperyment formalny, wyraźnie apsycho-logiczny, pozornie zewnętrzny i dość zimny?

I drugie pytanie kategoryczne: czy zbladła na Wybrzeżu gwiazda teatrów prowincjonalnych? Myślę, że zaczęła świecić swoim własnym, nieodbitym światłem. O ustalonej sile i częstotliwości. A że nie zawsze jest to blask oślepiający... Słojewska wyklada swą ideologię: „Najważniejszą formą mego istnienia w teatrze nie są role pierwszoplanowe, ale moje bycie potrzebnym”.

JAN CIECHOWICZ