



Halina Gryglaszewska jako Wassa Zeleznowa w dramacie Gorkiego (Teatr Telewizji OTV Kraków 1972)

HALINA GRYGLASZEWSKA

KRYSTYNA ZBIJEWSKA

POCZĄTKI

O teatrze myślała Halina Gryglaszewska od najmłodszych lat. Zapewne na zainteresowanie owo wpłynęła w znacznym stopniu atmosfera domu, pasja ojca — wybitnego działacza ruchu amatorskiego (to jemu w pierwszych latach powojennych Tarnów zawdzięczać będzie rozwój życia teatralnego, powstanie placówki, która po latach przekształciła się w scenę zawodową). Po złożeniu matury w warszawskim Gimnazjum im. Słowackiego marzyła o zgłoszeniu się do egzaminu ZASP-owskiego, nie zdołała jednak przezwyciężyć nieśmiałości. Podjęła studia (socjologia i dziennikarstwo) na Uniwersytecie Warszawskim, przerwane przez wojnę.

Tragiczne przejścia okupacyjne (śmierć męża w obozie oświęcimskim) zahartowały młodą entuzjastkę teatru. Gdy po wyzwoleniu znalazła się w Krakowie, nie zawahała się pójść za głosem serca. Studio założone przy Teatrze im. Słowackiego przez dyrektora Karola Fryca (wnet przekształciło się ono w Wyższą Szkołę Dramatyczną), ukończyła w czerwcu 1947.

Leżą przede mną pożółkłe kartki z nadrukiem: „Program pokazu prac uczniów Państw. Szkoły Dramatycznej w Krakowie” — dokument właśnie z owego 1947 roku. Pod nagłówkiem zestaw tytułów sztuk, których fragmenty prezentowano na końcowym egzaminie, z dokładnym podaniem studenckiej obsady. Nazwisko Gryglaszewskiej powtarza się dwukrotnie. Pozycja trzecia: Jerzy Zawieyski *Rozdroże miłości*. Obsada: Książd — Gustaw Holoubek, Marta — Halina Gryglaszewska. I pozycja szósta — Stanisław Wyspiański *Sędziowie*: Jewdocha — Halina Gryglaszewska (i tu partnerował koleżance Gustaw Holoubek, tym razem jako Natan).

AKTORKA

Rolę Marty w sztuce Zawieyskiego powtórzyła Gryglaszewska niebawem — jeszcze jako studentka — na krakowskiej scenie. Jewdocha nie zagrała nigdy. A właśnie od dramatu Wyspiańskiego rozpoczęła swą aktorską karierę — jako Dziewka w pamiętnym przedstawieniu *Kłątwy* w Teatrze im. Słowackiego, z Władysławem Woźnikiem w roli Książdza i Zofią Rysiówną — Młodą.

W artystycznym życiorysie Haliny Gryglaszewskiej wyznaczyc można dwa ważne okresy aktorskiego rozwoju: pierwsze 12-letnie

(z roczną katowicką przerwą) pracy na krakowskich scenach, i ostatnie, ośmioletnie związki z Teatrem im. Słowackiego. Lata pomiędzy tymi okresami, lata dyrektorowania — przez dwa sezony w Teatrze im. Zeromskiego w Kielcach, przez lat osiem w krakowskich „Rozmaitościach” — przyniosły, co zrozumiałe, pewne zahamowanie w twórczej pracy aktorskiej, choć i w nich zdarzały się role piękne, ciekawe. Przeważały jednak prace organizacyjno-administracyjne i podjęte po uzyskaniu w 1960 roku dyplomu reżysera, zadania inscenizatorskie.

W bogatym repertuarze aktorskim Haliny Gryglaszewskiej na plan pierwszy wysuwają się postaci kobiet władczych, miotanych silnymi namiętnościami, okrutnych, groźnych — od Balladyny, Liesel w prapremierze *Niemców*, Gertrudy — Hamletowej matki czy Głafiry w *Jegorze Bułyczowie* w pierwszym okresie pracy w teatrze, po Gwionę i telewizyjną Wassę Zeleznową. Nigdy jednak tworząc tak reprezentatywne typy scenicznych bohaterki nie czyni ich artystka jednomyślnymi. Zawsze stara się wzbogacić ich psychikę, ukazać „drugie dno” jaźni, wydobyć pewne cechy człowieczeństwa, przydać — jak określają to recenzenci — ciepła odtwarzanym bohaterkom.

Pamiętamy to dobrze z kreacji Wassy Zeleznowej sprzed lat kilku. Niedobra, sroga, nienawidząca świata i ludzi, nie reprezentowała ona zła triumfującego; sama była świadoma swego przegranego życia, sama w głębi duszy była nieszczęśliwa. I w tym tkwiła podwójna tragedia tej postaci, zaś przekazanie owej, trudno uchwytniej w samym dialogu, prawdy ujawniło kunszt aktorski Gryglaszewskiej.

A skoro jesteśmy przy rolach telewizyjnych, przypomnijmy niedawną kreację — Matki w *Niespodziance* Rostworowskiego. Ileż bólu matki, patrzącej na niedolę i głód dzieci, i ileż bólu żony nieszczęślika-pijaka kryło się w brzmieniu każdego z jej ostrych odezwań, w każdym ukradkowym spojrzeniu, spleceniu rąk, pochyleniu głowy. Złością, oschłością, zaciętością pokrywała swój zapiekły żal, swą tragiczną niemożność. A gdy chwyciła za siekiere, wierzyło się z całą mocą, że to akt rozpacz i matczynej miłości, że w tym strasznym mordeczym czynie nie ma nic z chciwości, chłopskiej pazerności na pieniądze. Matka Gryglaszewskiej miała w sobie wielkość i — nie wahajmy się użyć tego określenia — dostojność antycznych bohaterki. A że zdołała artystka tę wielkość i dostojność wydobyć, z prawdą i naturalnością ukazać w prostej wiejskiej kobiecie, to zaśluga jej sztuki aktorskiej, łączącej w sobie znakomity warsztat z głębokim przemyśleniem roli i emocjonalnym jej przeżyciem.

Halina Gryglaszewska należy do aktorek lubiących i ceniących pracę przed kamerami. Rola telewizyjna ma wprawdzie według niej tę niższość w porównaniu do scenicznej, że jest — skończona, że nie może się rozwijać, nie pozwala na zmiany, poprawki czy uzupełnienia, gdy z wyników pracy nie jest się w pełni zadowolonym. Ale równocześnie daje aktorowi wielką, nieznaną dotąd szansę — obejrzenia swej pracy, dokładnego przyjrzenia się, analizy tej pracy, daje możliwość wykrycia błędów — w geście, głosie, spojrzeniu. Jest więc lekcją, z której wyciągnąć może wnioski w pracy nad następną rolą.

I dlatego artystka chętnie występuje przed kamerami, a w swym dorobku ma kilkanaście różnorodnych ról telewizyjnych, by wymienić (prócz już wspomnianych) najważniejsze: Bonę w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego, — Matkę — w *Krukach* Becque'a i w *Przed zachodem słońca* Hauptmanna, Wolffową w *Futrze bobrowym* tegoż autora, tytułową postać *Wariatki* z *Chailot* Giraudoux.

Rzadziej występuje w filmie. Ale i tu na swym artystycznym koncie, prócz kilku świetnych epizodów, ma główną rolę w filmie (telewizyjnym) *Bielszy od śniegu* Wojciecha Marczewskiego — rolę nagrodzoną przed czterema laty na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Trieście.

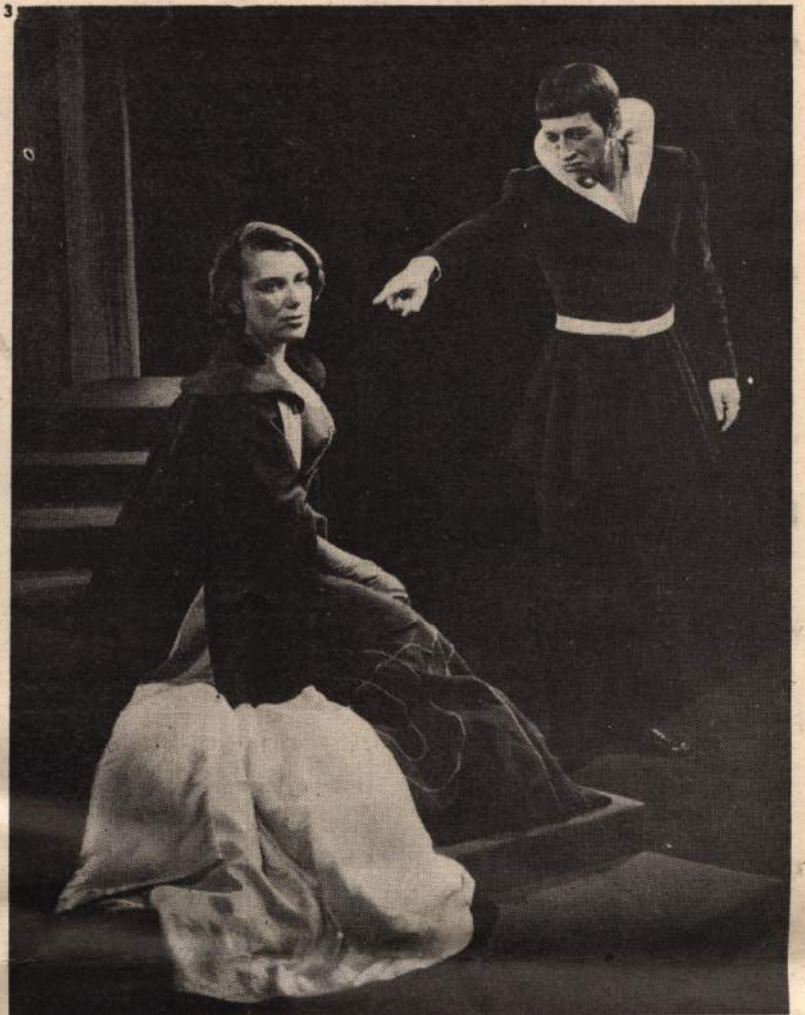
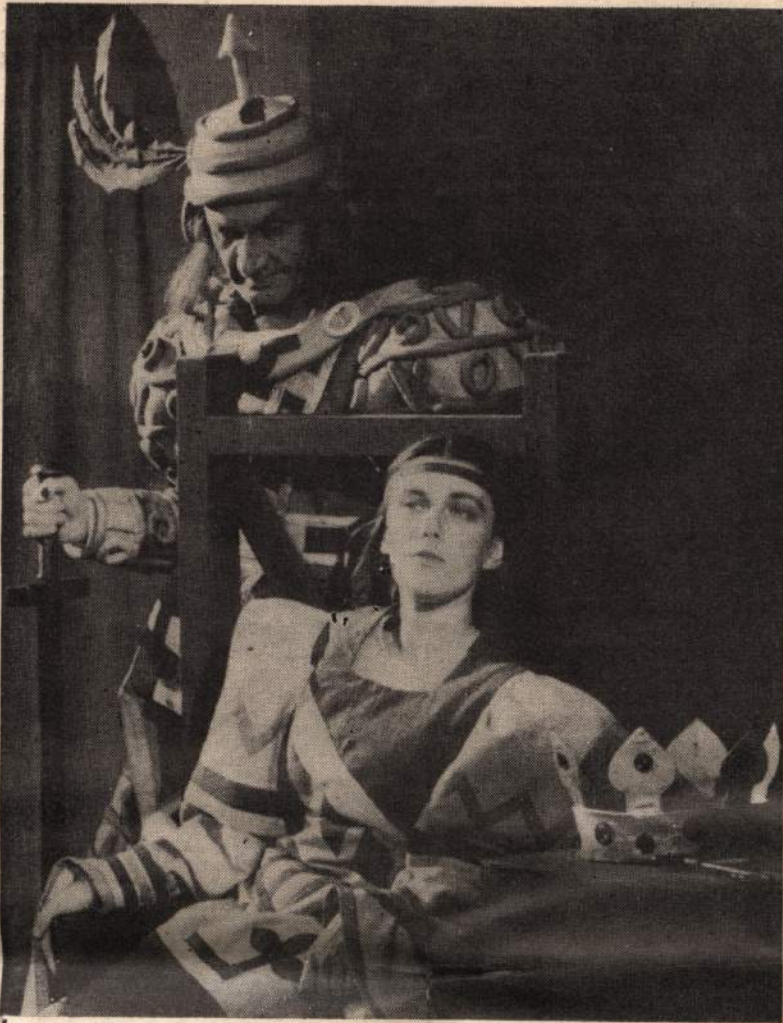
Jest więc aktorką wszechstronną. Wszechstronna — w sensie pracy w różnych formach aktorskich wypowiedzi, wybierających daleko poza sceniczną rampę i wszechstronna w sensie różnorodności kreowanych postaci. Bo oczywiście nie tylko do „silnych” kobiet ogranicza się jej teatralny repertuar. Gra role przeróżne, „pańskie” i „ludowe”, wśród których nie brakło i nieszablonowo ukazanych postaci komediowych — z Dulską i Orgonową, i pięknie zagranych kobiet o skomplikowanym wnętrzu — z Szimena, Yerimą, Opalą oraz telewizyjną *Wariatką*, i dobrotliwych staruszek jak Aaza matka Peera w *Peer Gyntie* Ibsena, i władczych bab — ich arcywzorem była *Baba-Królowa* w *Bryllowskiej sztuce* *Co się komu śni*, którą to rolę zapoczątkowała artystka — w 1971 roku — swój nowy świetny aktorski okres w Teatrze im. Słowackiego.

Różnorodne formy realizuje też Gryglaszewska na teatralnej scenie. Wrażliwa interpretatorka poezji, była w latach pięćdziesiątych twórczynią tzw. Estrady Poetyckiej, przy krakowskim Starym Teatrze. Realizatorka monodramów, stworzyła w latach sześćdziesiątych program pt. *Eksperyment — rzecz o Ravensbrück* (wg scenariusza Ryszarda Smożewskiego), który stał się wydarzeniem nie tylko artystycznym (I nagroda na III Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu) lecz także natury politycznej.

REŻYSERKA

Jako reżyser startowała w roku 1960 — po ukończeniu działającego w latach pięćdziesiątych-sześćdziesiątych efemerycznie przy krakowskiej Wyższej Szkole (wówczas) Aktorskiej Wydziału Reżyserskiego. A startowała z miejsca jako reżyser znaczący. Jej dyplomowy spektakl *Huragan na Caine* Wouka był jednym z najbardziej interesujących wydarzeń artystycznych Starego Teatru u progu owego dziesięciolecia. Wśród późniejszych inscenizacji Haliny Gryglaszewskiej —

artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej



Role Haliny Gryglaszewskiej: 1. Balladyna w tragedii Słowackiego (z Tadeuszem Białoszczyńskim — T. im. Słowackiego Kraków 1950). Fot. F. Nowicki; 2. Głafira w »Jegorze Bułyczowie« Gorkiego (z Władysławem Woźnikiem — T. Dramatyczne Kraków 1953). Fot. F. Nowicki; 3. Gertruda w »Hamlecie« Szekspira (z Leszkiem Herdegenem — Stary T. im. Modrzejewskiej Kraków 1956). Fot. W. Plewiński; 4. Infantka w »Cydzie« Cornelle'a — Wyspiańskiego (z Leszkiem Herdegenem i Wandą Kruszewską — T. Stary im. Modrzejewskiej Kraków 1957). Fot. A. Drozdowski

artyści sceny polskiej

w Kielcach i Krakowie — wiele zaliczyć można do wybitnych, choć przeszły bez większego echa, realizowane na mało „głośnych” i nikle dostrzeganych przez krytykę scenach. Myślę tu o takich przede wszystkim przedstawieniach jak *Ucieczka* Bulhakowa, *Romeo i Julia* Szekspira, *Śpioch* Holberga.

Przez kilka miesięcy — między kielecką a krakowską dyrekturą — pracowała Halina Gryglaszewska na etacie reżysera w Teatrze im. Słowackiego, prowadząc tzw. „scenę szkolną” — kontynuację pionierskiego „teatru szkolnego” Osterwy. Praca z myślą o młodzieży zaznaczyła się dwoma spektaklami: *Zakochanych* Goldoniego i *Fantazego* Słowackiego.

Teatr polityczny, teatr w pełnym tego słowa znaczeniu ideowy — tak przez niesione treści jak przez szerokie oddziaływanie społeczne — leży w zainteresowaniach reżyserskich Gryglaszewskiej. Żywe, aktualne dla dzisiejszego świata problemy potrafi wydobyc z wielkiej klasyki: *Makbet*, który u progu lat sześćdziesiątych poruszył Kielce czy realizowana w kilka lat potem *Barbara Radziwiłłówna* — jedno z najciekawszych przedstawień w historii krakowskich „Rozmaitości” lub na tejsze scenie *Wojna i pokój* Tolstoja-Piscatora.

Wśród najwyższych i najbardziej ważkich tematów współczesnej doby zajmowała się szczególnie Halina Gryglaszewska — zarówno w pracy reżyserskiej jak aktorskiej — problemem faszyzmu, hitlerowskiego ludobójstwa. Tu wśród reżyserowanych przez nią sztuk wymienić należy przede wszystkim *Strach i nędzę Trzeciej Rzeszy* Brechta i *Maliniarza* Hochwäldera.

Specjalizowała się artystka także w wielkich, masowych widowiskach. Przygotowała program sceniczny z okazji 40. rocznicy powstania Komunistycznej Partii Polski, a w Hali „Wisły” — widowisko upamiętniające wyzwolenie Krakowa. Jej marzeniem są spektakle plenerowe, choć zaledwie kilkakrotnie miała sposobność zaprezentować swą reżyserską sztukę w tym typie teatru: *Barbarą Radziwiłłówną* na dziedzińcu zamku wiśnickiego i w murach różnowskiego arsenału, a na ulicach i placach miasta w okresie „Dni Krakowa” Teatrem na wozie.

Wielekroć w ciągu swej długoletniej pracy teatralnej czyniła Halina Gryglaszewska próby stworzenia teatru „jeżdżącego” — przenośnej sceny w wielkim składanym namiocie. Zabierała na ten temat głos również piórem. Oto jedna z jej wypowiedzi: „Nie mogę zrozumieć dlaczego — zamiast tworzyć nowe teatry w nowych miastach wojewódzkich, nieraz z niepełnymi niezbyt dobrymi zespołami artystycznymi, przy zmiennych stale dyrekcjach, nie stworzy się teatru objazdowego z prawdziwego zdarzenia, który przygotowując sztuki w terenie, grałby je w lecie — w namiocie lub na polanie, na placu, na wsi, w zamku. W teatrze takim gościnnie mogliby zagrać od czasu do czasu bardzo znani aktorzy.

Dziś teatr wzorem telewizji powinien nieomal wejść do pokoju widza”.

Wytrawna aktorka o dużym doświadczeniu scenicznym potrafiła w pracy nad przygotowywanym przedstawieniem przekazać swe umiejętności sceniczne kolegom-aktorom. Należy do reżyserów szybko znajdujących wspólny język z aktorem, świetnie z nim współpracujących. Jest przecież wieloletnim zasłużonym pedagogiem, a w swym reżyserskim bilansie ma też sporo spektakli — tzw. warsztatów dyplomowych, przygotowanych z młodzieżą aktorską. Jeden z nich: *Młyn de Vega* — mieliśmy możliwość oglądać w telewizji.

PEDAGOG

Jest pedagogiem z urodzenia. Pedagogiem zamilowanym i pełnym entuzjazmu. Źródła owych zamiłowań tkwią może w jej dawnych zainteresowaniach pracą harcerską. Była Halina Gryglaszewska przed wojną żywą działaczką „szarych szeregów”, dochodząc w tej pracy do stopnia podharcemistrza. Do dziś ze szczerą życzliwością śledzi pracę harcerzy, szczególnie podziwiając nowe jej kierunki (jak np. akcje „nieprzetarte szlaki”).

Przez wiele lat przenosiła nawet swe harcerskie doświadczenia do pracy z młodzieżą aktorską. Pozalokacyjne spotkania, dyskusje przy bigosie, wyprawy w plener, wspólne smażenie konfitur, wspólne wizyty w teatrze, należąca do tradycji spacery przed egzaminami... Te serdeczne towarzyskie kontakty z uczniami owocowały nie tylko we wzajemnym zrozumieniu, sympatii, zaufaniu; nie tylko w wynikach pracy wychowawczej. Także w efektach naukowych.

Bo pozaszkolne rozmowy i dyskusje dotyczyły oczywiście przede wszystkim teatru, aktorstwa, przygotowywanych sztuk. Z biegiem lat te formy pracy stały się prawie niemożliwe. Stale narastający program nauczania nie pozostawia wiele czasu na pozaszkolne kontakty, a i młodzież zdaje się coraz mniej do nich garnąć. Inny styl życia, może i nieco inna postawa psychiczna nowych pokoleń nie ułatwiają bezpośredniego obcowania profesora ze studentami. Zresztą i same formy pracy w uczelni uniemożliwiają je niemal zupełnie. Równoczesne prowadzenie młodych adeptów sztuki aktorskiej równorzędnie przez kilku czy nawet kilkunastu pedagogów absolutnie nie pozwala na realizację modelu współpracy jedynie chyba słusznego w pracy artystycznej: mistrz — uczeń. Wszystkie przedmioty są jednakowo ważne, każdy profesor kieruje uczniami na swoją modłę. Nie można dziś o absolwencie Szkoły Teatralnej, o gotowym aktorze powiedzieć: to uczeń tego a tego profesora.

Mówi profesor Halina Gryglaszewska: „Ja na przykład do dnia dzisiejszego pamiętam i odczuwam w mej pracy to, co dali mi moi profesory: Władysław Woźnik i Roman Zawistowski. Woźnik — wspaniały recytator, nauczył mnie mówienia wiersza, Zawistowski —

Role Halny Gryglaszewskiej w teatrach krakowskich. 1. Liesel w „Niemcach” Kruczkowskiego (T. Dramatyczne 1949); 2. Bona w „Barbarze Radziwiłłównie” Felińskiego (T. Rozmaitości 1964). Fot. Z. Łagocki; 3. Elżbieta Proctor w „Czarownicach z Salem” Millera (T. Rozmaitości 1966). Fot. Z. Łagocki; 4. Opala w sztuce Patricka „Każdy kocha Opalę” (T. Rozmaitości 1969). Fot. Z. Łagocki; 5. w monodramie Smożewskiego „Eksperyment” (T. Rozmaitości — Scena Faktu 1968); 6. Pilar w „Komu bije dzwon” Hemingwaya (T. Rozmaitości 1970). Fot. Z. Łagocki; 7. Klimina w „Weselu” Wyspiańskiego (T. im. Słowackiego 1973). Fot. W. Plewiński; 8. Gwinona w „Lilli Wenedzie” Słowackiego (T. im. Słowackiego 1973). Fot. W. Plewiński; 9. Pani Dulka w komedii Zapolskiej (T. im. Słowackiego 1977). Fot. Z. Łagocki

głębokiej, wnikliwej analizy scenicznych postaci. (...)

Widzę konieczność takich zmian w systemie nauczania w szkołach teatralnych, by główny kierunek pracy był jednak bardziej zindywidualizowany. Aby więcej było czasu na osobiste kontakty profesora ze studentami, kontakty nawet półtowarzystwie. Aby pedagog mógł wywierać istotny wpływ na kształtowanie się nie tylko umiejętności, wiedzy, umysłowości, ale i psychiki, i charakteru przyszłych aktorów”.

W rozmowie z profesorem Gryglaszewską wyczułam sporo gorczy, może nawet cień zniechęcenia. Ożywiła się, gdy mówiła o swych pierwszych uczniach, o roku, w którym studiowali Cybulski, Kobiela, Herdegen... Gdy trafił się taki zespół studentów, nauczanie przestaje być mozolną pracą, a staje się czymś, co można nazwać „wspólnym myśleniem o teatrze”.

„Nie zawsze — niezależnie od napiętego programu nauczania — możliwe jest dziś takie „wspólne myślenie”. Obserwujemy w nowych rocznikach coraz mniejszą umiejętność samodzielnego myślenia. Z upływem lat coraz częściej odnoszę wrażenie, że nasze szkolnictwo średnie odczuwa wręcz młodzież samodzielności myślenia...” — mówi Halina Gryglaszewska.

DYREKTOR TEATRU

Lata swej dyrekcji teatralnej wspomina Halina Gryglaszewska sympatycznie; szczególnie dwulecie kieleckie i pierwszy okres w krakowskich „Rozmaitościach” (dziś „Bagatela”). „Osiem lat kierowania jednym teatrem to za dużo — mówi dzisiaj. — Gdybym była odeszła po czterech latach, uniknęłabym wielu przykrości”.

Miała okazję z bliska, na co dzień, śledzić dyrektorską działalność Pani Haliny, zaproszona przez nią do współpracy jako kierownik literacki Teatru im. Żeromskiego w Kielcach. Nie był to „łatwy” dyrektor, ale wzbudzający szczerą szacunek: apodyktyczny, surowy, ale dobrze wiedzący czego chce i konsekwentnie dążący do wytyczonego celu.

A celów było sporo. Praca nad repertuarem, która przynosiła nieraz bardzo ciekawe wyniki, czyniąc z Gryglaszewskiej godną następczynią Byrskich w kieleckim teatrze. Z okresu jej tamtejszej dyrekcji datują się takie ambitne przedstawienia, jak polska prapremiera *Ur-Fausta* Goethego czy *Śpiocha* Holberga — „Moliera Północy”, jak wspomniany *Makbet* czy *Dwunastu gniewnych ludzi*.

Tym ostatnim przedstawieniem, przenoszącym na scenę znany film, dała artystka wyraz swym zainteresowaniom „teatrem faktu”, który wówczas narodził się — właśnie w Kielcach — jako zjawisko artystyczne nowe i nie znane także w nomenklaturze w naszym życiu teatralnym. Współpraca kieleckiej sceny z założonym przez Ryszarda Smożewskiego, ówczesnego redaktora *Słowa Ludu* „teatrykiem faktu” przy miejscowym Klubie Dziennikarzy to był początek bujnie rozkwitłej później formy sceniczej.

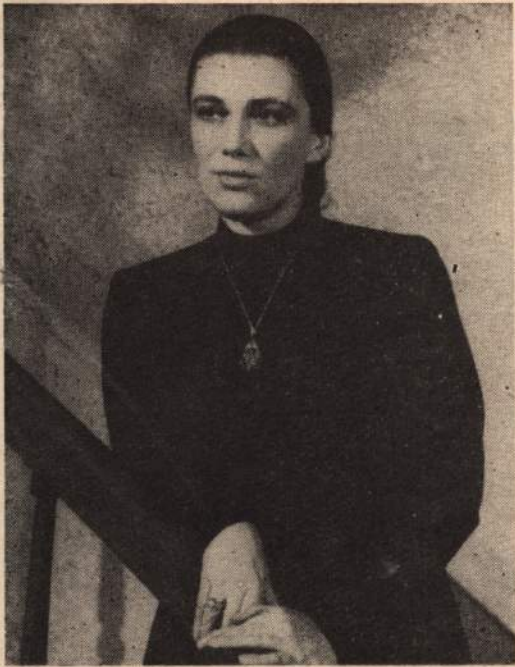
Obejmując dyrekcję krakowskiego teatru, ściągnęła Halina Gryglaszewska Smożewskiego już jako kierownika literackiego swej placówki do Krakowa, kontynuując tu przy jego pomocy eksperymenty spod znaku teatru faktu.

Eksperymentem w teatrze sprzyjała jako dyrektor. To za jej kierownictwa powstało w „Rozmaitościach” słynne „Proscenium”, prowadzone przez Jana Lukowskiego, gdzie aktorskie ostrogi zdobywali Jerzy Trela, Elżbieta Karkoszka, Mieczysław Franaszek.

Miała świetne wycucie w nawiązywaniu artystycznych kontaktów, w angażowaniu i animowaniu współpracowników. Na jej scenie debiutowali m.in. Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Maciej Prus (jako aktor). Ona ściągnęła z Poznania Zdzisława Wardejna, który u progu lat sześćdziesiątych stworzył w krakowskich „Rozmaitościach” wśród kilku ciekawych ról znakomitego Hamleta. Ona zaangażowała do pracy w swym teatrze nie tylko Smożewskiego, ale i ówczesnego recenzenta, Jana Pawła Gawlika, tym samym „wychowując” przyszłych dyrektorów teatrów...

Należała do kierowników scen, którym zależy nie tylko na udanych przedstawieniach, ale i na pełnej widowni. I to nie wyłącznie ze względu na ekonomiczne wyniki prowadzonej przez siebie placówki. Współpracę z widzem, wychowanie odbiorcy teatralnego uważała — zgodnie ze swą pedagogiczną duszą — za jeden z istotnych celów swej pracy. Już w Kielcach angażowała się żywo, czasowo i emocjonalnie, w działalność tamtejszego Klubu Miłośników Teatru. W Krakowie wiele uwagi poświęcała współdziałaniu z widownią studencką, organizując regularne spotkania i dyskusje zwłaszcza z młodzieżą techniczną. Dopełnienie jej wykształcenia wartościami humanistycznymi traktowała jako zadanie — także teatru. Jako sprawę bardzo potrzebną i bardzo ważną. Pomyśłów i inicjatyw w zakresie współpracy z widzem rodziło się w tym ówczesnym jej teatrze sporo.

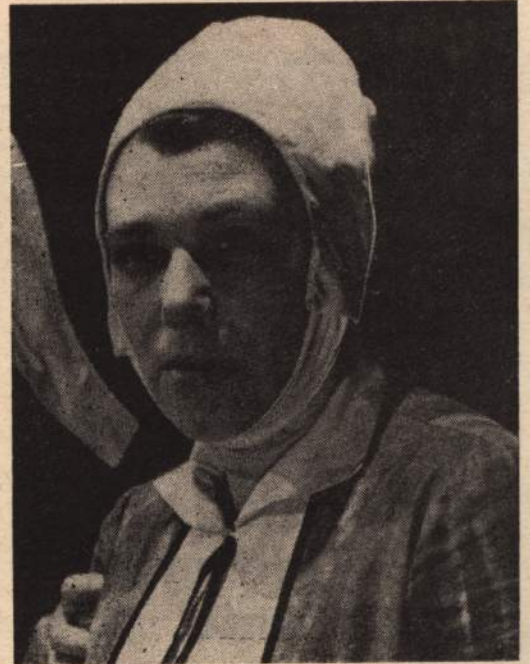
artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej



1



2



3



4



5



6



7



8



9

POKŁOSIE

Nie pora na podsumowywanie działalności artystycznej i społecznej Haliny Gryglaszewskiej. Jest artystką w bujnym okresie rozwoju. Z całym zapalem oddaje się zarówno pracy twórczej jak obowiązkowi pedagogicznemu. Raz po raz podejmuje nowe zadania artystyczne — ostatnio reżyserii Bizetowskiej *Carmen* na operowej scenie Krakowskiego Teatru Muzycznego, która dała jej sporo zadowolenia w pracy z artystami — śpiewakami, w większości ze szczerą chęcią poddającymi się reżysemu wskazówkom teatralnego fachowca i — co radowało szczególnie — dużo z tej współpracy korzystającymi. Zawsze silne jest również zaangażowanie Haliny Gryglaszewskiej w działalność pedagogiczno-społeczną. Wieloletnie, bo trzy dziesiątki lat obejmujące doświadczenia pedagoga, byłego prorektora krakowskiej

uczelnicy teatralnej, pozwalają jej z pełnią wiedzy i aktywności pracować w Radzie Wyższej Szkolnictwa Artystycznego przy Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz w Wyższej Komisji Dyscyplinarnej dla pracowników naukowo-dydaktycznych wyższego szkolnictwa artystycznego.

Działając na arenie ogólnopolskiej, jest jednak Halina Gryglaszewska przede wszystkim związana z Krakowem. I dlatego wśród jej licznych odznaczeń i wyróżnień (m.in. kilkakrotne nagrody ministra kultury i sztuki) jedno wymieniłem się godzi nade wszystkim, nietypowe: wpis do Honorowej Księgi Zasłużonych dla miasta Krakowa. Zasłużonych dla urbs celeberrima.

KRYSTYNA ZBIJEWSKA

Wielki obraz na małym ekranie

Gdyby ktoś poszukiwał materiału do przeprowadzenia uniwersyteckiego seminarium na temat pokrewieństw i różnic pomiędzy medium teatru a medium telewizji — znalazłby go w formie niemal idealnej w postaci telewizyjnego widowiska »Wyzwolenia« Wyspiańskiego, które ze Starego Teatru przeniesi na ekran telewizyjny Agnieszka Holland i Laco Adamik.

Zanim jednak przejdę do bliższego rozbioru tego spektaklu — kilka słów pochwały dla Teatru Telewizji. Minęło już sporo lat od premiery »Wyzwolenia« w reżyserii Konrada Swinarskiego, minęło już kilka lat od śmierci wielkiego reżysera. Przedstawienia, nawet te najlepsze, mają to do siebie, że po latach zużywają się, jak wszystko. Niby gra się je tak samo, często grają ci sami aktorzy, którzy uczestniczyli w premierowym wystawieniu, jest ta sama idea i te same dekoracje, ale wszystko to powoli, z biegiem lat, śniedzieje, traci świeżość, blednie, aż wreszcie rozpada się i znika. Historia teatru pełna jest takich zmurszałych przedstawień, które — będąc kiedyś sensacją czy wielkim przeżyciem — z biegiem lat stają się coraz bardziej niewyraźnym wspomnieniem coraz starszych (a więc dysponujących coraz słabszą pamięcią) widzów.

O ratowaniu ginących przedstawień teatralnych myślał kiedyś film. Filmowcy wielokrotnie i w rozmaity sposób przymierzali się do tworzenia czegoś w rodzaju archiwum sztuki teatralnej, robił to u nas m.in. prof. Jerzy Bossak skrupulatnie rejestrując ostatnie role Ludwika Solskiego. Rejestracji kilku kabaretów lub ról kabaretowych dokonał reż. Ludwik Perski. Ale dla filmu owo rejestrowanie teatru zawsze było czymś w rodzaju działalności dobroczynnej; wiadomo było, że z tych archiwalnych materiałów sam film nie będzie miał bezpośredniego pożytku, nikt tego nie będzie wyświetlał w kinie, lecz najwyżej po latach przydadzą się jako surowiec do jakichś montażów czy antologii. Dlatego — pomijając

względy techniczne — z filmowego archiwizowania teatru nic wielkiego nigdy nie wyszło, zachowały się strzępy, często dzisiaj bezcenne, ale nie dające żadnego obrazu ani całej spuścizny teatru, ani nawet całych spektakli teatralnych.

Telewizja jest w sytuacji innej, o wiele dogodniejszej. Telewizja może teatr żywy utrwać dla siebie, to znaczy po to, aby go za rok czy za dwa po prostu emitować w swoim programie. Jej stosunek do teatru jest interesowny, a więc automatycznie o wiele zdrowszy niż dobroczynność filmowa. I dlatego telewizja może stać się autentycznym strażnikiem zanikających dóbr współczesnego teatru, może wybitne spektakle rejestrować w całości, pokazywać je swoim widzom, a potem przechowywać dla przyszłych pokoleń. Zależy to tylko od jej dobrej woli.

Otóż pomysł zarejestrowania przedstawienia »Wyzwolenia« jest dowodem, że ta dobra wola istnieje. Nie przerażono się tu tego, że być może owo »Wyzwolenie« jest »za trudne« dla masowego telewizyjnego widza, nie odmówiono niezbędnych na to środków. I w rezultacie, zanim jeszcze spektakl Swinarskiego się rozleci, zanim zettleje jego oryginalna tkanka, mamy to »Wyzwolenie« w pudełku, w telewizyjnym archiwum; przyszli miłośnicy teatru uczyć się na nim będą Wyspiańskiego, teatru polskiego, Konrada Swinarskiego wreszcie. A sama telewizja, jak myślę, nauczyć się powinna na tym swoim własnym wyczynie, jak spełniać może doniosłą, prawdziwie kulturotwórczą rolę.

Powiedziałem przed chwilą, że mamy »w pudełku« tamto, krakowskie przedstawienie »Wyzwolenia«, że mamy autentycznego Swinarskiego. Otóż teraz wypadnie zapytać, czy naprawdę? Czy naprawdę to, co widzieliśmy na ekranie telewizyjnym, jest zupełnie tym samym?

Od razu chciałbym się zastrzec: nie ma tu mowy o świadomym odstępstwie telewizyjnych inscenizatorów od pierwotnego teatralnego pomysłu. Zachowano tu i szacunek dla arcydzieła, i należy pietyzm. Rzecz jest więc moralnie i artystycznie uczciwa, co nie znaczy, by nie zadziałała tu jednak specyfika medium, by, siłą rzeczy, »Wyzwolenie« teatralne nie przeszło metamorfozy.

Ta metamorfoza wydaje mi się niezwykle ciekawa. Co bowiem — pamiętając przecież także o telewizyjnym, utyli-

tarnym interesie, a więc o tym, że musi to być widowisko do oglądania na ekranie — zrobili inscenizatorzy? Zrozumeli oni, że »Wyzwolenie« w reżyserii Swinarskiego, oglądane w jednym ujęciu, z jednej kamery ustawionej gdzieś na widowni, będzie śmiertelnie nudne. To, co w teatrze było jednym, wielkim obrazem, zachwycającym kompozycją i ruchem, w telewizorze stałoby się obrazkiem, połączonym z teatrykiem lalkowym. A więc należało ten obraz rozbić, przybliżyć się do niego z kamerą, przyrzeć się dokładniej jego detalom, widzianym z różnych punktów, obserwowanym pod różnymi kątami.

Było to jedynie słuszne, logiczne posunięcie. Ale z posunięcia tego natychmiast wylonili się dalekosiężne konsekwencje. Okazało się bowiem, że na wielkim obrazie Swinarskiego wiele rzeczy dzieje się równocześnie. Każda postać, każdy aktor — nawet stojący w drugim rzędzie — coś robi przez cały czas, przez cały czas gra, co w teatrze stanowi ledwo dostrzegalny element całości obrazu, pewnie niezbędny, ale nienatrzalny.

Zbliżenie telewizyjne zmienia jednak radykalnie ten układ. Wydobyte na pierwszy plan detale wielkiego obrazu stają się nie tylko widoczne, ale także ważne. Ważny jest trzeciorzędny gest, który czasami, nieoczekiwanie, staje się pointą sceny, w której pierwotnie był jedynie drobnym akcentem. Samodzielnie zaczynają żyć postacie, które pierwotnie były jedynie tłem.

Czy to dobrze, czy źle? Czasami dobrze — kiedy ów detal zagra prawidłowo, dopowiadając sens całości. Czasami także doskonale, gdy nagle osobne, pięknie wyczelowane wątki (jak na przykład wędrowka ojca z dwiema córkami przez »świątynię teatru«), które uchodzą uwadze w całości przedstawienia, prezentują się jako osobne perełki, o samoistnej wartości. Ale nierzadko także źle, gdy ów marginalny gest staje się zbyt ważny, zbyt wyrazisty, przenosząc nas ze sfery monumentalności w sferę rodzajowości. Bo przedstawienie telewizyjne stało się nieporównanie bardziej rodzajowe właśnie niż widowisko teatralne. Nie wiadomo, czy o to chodziło Swinarskiemu — myślę, że telewizja podyktowała mu tu swoje prawa.

W telewizyjnym widowisku wyraźniej zobaczyliśmy też aktorów, przede wszystkim zaś Jerzego Trelę. Trela zyskał na transpozycji telewizyjnej chyba najwięcej. Oglądaliśmy wielkie aktorstwo, nie tylko wielkie widowisko. Widzieliśmy je wyraźniej niż w teatrze.