MARCELINA GRABOWSKA

MAŁYNICZÓWNA — ARTYSTKA O WIELU POSTACIACH

Spotkałam ją po raz pierwszy w prowincjonalnym mieście, dokąd przyszła w imieniu „Reduty" i pod protektoratem w imieniu „Reduty" i pod protektoratem dla wygłodniałych. Nie dziw, że uderzyła mnie mocno zwarta, zdecydowana w charakterze postać Anny w „Sprawie Moniki", twardy typ kobiety wyzwolonej i swobodnie samotnej.

Potem w Warszawie — role, zgubione w większym zespole, rólki, które raczej kryły, niż wydobywały, które nie pozwoliły na rozwój, nie dały odpowiedniego rozmachu pracy i nie mogły tego rozwoju pokazać, gdyby nawet był. Trudna droga aktorki bez poparcia, choć z talentem.

Dlatego wielką była dla mnie niespodzianką siła, z jaką zagrała rolę nauczycielki w pokazie „Dzieci nie chcą żyć". Ze sceny spadły słowa, jak ciężkie, druzgocące kamienie. Nie dziw, że wywołały burzliwą reakcję, szalony wprost aplauz.

Potem przyszło „Szaleństwo". Od ról kobiety twardej i wyzwolonej, poprzez kobietę pracującą, ale mocno czującą — nagle ten odskok: stara panna, nie znająca miłości w żadnej formie, zagubiona w bigoterii i w złośliwym podsłuchiwaniu, podpatrywaniu wad bliźnich. W grze jej palców — wiecznie podniesionych do oczu, jakby chciała się za nimi ukryć, aby tym bezpieczniej podglądać — tkwiła niesamowitość i groza. Szła od tej postaci sucha, gorąca złość. Robiła wrażenie figi, spalonej, jałowej i przeklętej.

Nową tedy niespodzianką był odskok w stronę p. Gibbs w „Naszym mieście". Żona — najwierniejsza towarzyszka, matka — najmilsza powiernica, postać



ZOFIA MAŁYNICZÓWNA

promieniowała ciepłem domowego ogniska — na scenie, na widownię.

Więc to była ta sama aktorka? W skali charakteru Aurelii i p. Gibbs leży miara jej talentu. W skąpych gestach, środkami niezmiernie prostymi, nie przekraczającymi granic naturalizmu, potrafi p. Małyniczówna tworzyć kreacje, plastyczne, mocno zaakcentowane. Odmienność ich charakterów oddaje artystka od wewnątrz, przez natężone skupienie, przez drążenie w głąb, zmieniając równocześnie rysy i gestykulację w sposób zdumiewający.

Co jest jedynie wspólne wszystkim rolom p. Małyniczówny to pewien prąd — płynące od każdej postaci zdecydowane, charakterystyczne wzruszenie. Raz jednak nosi ten prąd abnegację zawodowej pracy, raz troskę o dusze dziecinne, raz zimno wykoszlawionego staropanieństwa; w ostatniej roli niósł ciepło rodzinnego domu, ogrzanego uczuciem idealnej kobiety. Za każdym razem zapomina się, że to ona, trudno uwierzyć, że to ta sama aktorka. Tym trudniej, jeśli się ją poznało osobiście. Bo w życiu prywatnym jest znowu całkiem inna.

— Gdzie pani jest? Kim pani naprawdę jest? — pytam, kiedyśmy się spotkały. — Przecie to niemożliwe, aby pani mogła tak schodzić w głąb każdej odtwarzanej postaci, tak każdą z nich oddawać bez załamań — nie nosząc w sobie tych charakterów. Ale równocześnie jak to możliwe, aby się w pani mogło zmieścić tyle sprzeczności?

P. Małyniczówna uśmiechnęła się swoim cichym, iście wewnętrznym uśmiechem.

— To nie **ja** tworzę charaktery, raczej one urabiają **mnie.** Im więcej muszę się do danej roli przełamać, im więcej muszę w sobie wywołać odruchów, uczuć, myśli, aby wejść do świata nowej postaci — im bardziej ten świat daleki i obcy, tym mocniej mnie pasjonuje i wciąga.

— To mi tłumaczy bogactwo typów. Ale jak się to dzieje, że te typy są tak żywe?

— Bo składają się z żywej mimiki. Prowadzę ciągłe studia w otaczającym mnie świecie, do każdej roli zbieram materiały, robię szkice, wybierając w końcu to, co w nich jest najcharakterystyczniejsze. Kieruję się przy tym oczywiście wymogami sztuki, która ma swoje odrębne prawa.

— Musi pani jednak mieć też swoje upodobania. Nie odpowiada pani chyba każda rola.

— Z każdej roli praca może wydobyć rzeczy ciekawe, byleby została odpowiednio przez autora postawiona. Ale najchętniej grywam role charakterystyczne. Znajduję się wtedy jakby w otoku innego człowieka. Człowieka o typie tak zdecydowanym, że gubię w nim zupełnie własną osobowość. Wtedy mogę się przetworzyć, ukryć.

— To jest to przełamanie, o którym pani już mówiła. Ale czym to pani upodobanie wytłumaczyć? Czy chodzi pani o zbogacenie własnej osobowości, czy możliwości scenicznych?

— Może i jedno i drugie. A może raczej właśnie o ukrycie siebie, o całkowite ukrycie za zasłoną obcego charakteru. Z natury jestem skryta i nieśmiała.

Nieśmiałość? — nie. Nic podobnego nie widnieje w postaci p. Małyniczówny. Może raczej duma, która unika ekshibicjonizmu i wysuwania swej osoby na pierwszy plan, raczej ambicja artystyczna, która piętrząc rozmyślnie trudności pracy, dopinguje ją do wyższego poziomu. Ta ambicja nie pozwala na stosowanie chwytów grubszych, środków bardziej dostępnych dla zrozumienia przeciętnego teatralnego widza, nie dopuszcza do gromadzenia efektów zewnętrznych. Postacie p. Małyniczówny są szkicowane delikatnie, uważnie, zasadniczymi, po długiej pracy wybranymi ruchami.

Tym się też tłumaczy, że p. Małyniczówna nie zdobyła jeszcze w świecie teatralnych snobów takiego miejsca, jakie już zdobyła w świecie ludzi teatru.

(dokończenie na str. 15-ej)



Małyniczówna

Dokończenie ze str. 14-ej

Najlepszym dowodem tego uznania są coraz większe i coraz trudniejsze role: Anna w „Sprawie Moniki", Marcelina w „Weselu Figara", Ludwika w „Walącym się domu", Demeter w „Nocy Listopadowej", służąca w „Cudzie św. Antoniego", Wierzbicka w „Dzieci nie chcą żyć", wreszcie te — tak dla jej talentu charakterystyczne: Aurelia w „Szaleństwie" i p. Gibbs w „Naszym mieście". Role o artyźmie wykonania, ocenionym tylko przez nielicznych, wykazują ciągłe dążenie w wyż, mimo braku silniejszej zachęty ze strony prasy, ze strony publiczności. Znaczą one, niby kamienie wiorstowe, drogę, którą idzie praca p. Małyniczówny. Trudną drogę aktorki bez poparcia, ale z talentem.