

Przypadki aktora myślącego

AUTOR: JACEK WAKAR

Ostatnie lata przyniosły stałą obecność Jerzego Radziwiłowicza na scenach Teatru Narodowego i nader sporadyczne wizyty na planie zdjęciowym. A przy tym poczucie, że obcujemy z aktorem pewnym swego spełnienia, a mimo to wciąż szukającym najbardziej właściwego tonu; rozsmakowanym w lekkości grania, a jednak traktującym teatr jak najbardziej serio.

■ Szybka rozmowa z redaktorką „Teatru” i propozycja, by napisać portret któregoś z naszych wybitnych aktorów. Pada nazwisko. Niekoniecznie. Sam sugeruję: Jerzy Radziwiłowicz. Klamka zapada. Długo ociągamy się z pisaniem, bo dociera do mnie, na co się poważylem. O Jerzym Radziwiłowiczu należałoby napisać książkę, monografię z prawdziwego zdarzenia, a nie pobieżny siłą rzeczy szkic. To jest aktor Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy, Jerzego Grzegorzewskiego, Jacques’a Lassalle’a, Eimuntasa Nekrošiusa. Wybitny tłumacz Moliere’a i Marivaux. A jednocześnie ktoś, z kim w teatrze dorastałem, kto swoją sztuką uczył mnie, co na scenie jest naprawdę ważne, i jak podstawowe znaczenie ma w aktorstwie redukcja. Kto mierzył się z partiami największymi, badając w nich, jak Henryk w *Ślubie* Gombrowicza, zasięg słów – swój zasięg.

Wielokrotnie mogłem się przekonać, że to fascynujący, ale i bardzo wymagający rozmówca. Nie wiem, czy poznałem kiedykolwiek innego aktora, który wiedziałby o swoich rolach, bohaterach i otaczającym ich świecie aż tyle. Powtarzaną anegdotą – sam sprawdziłem, że prawdziwą – jest opowieść o tym, że Jerzy Radziwiłowicz zawsze przychodzi na wywiady wcześniej. Zamawia mocną kawę, kiedyś, gdy było wolno, zapalał papierosa. I wyciąga jedną z książek, które ma ze sobą. A równie chętnie

jak po polsku, czyta po francusku. I wzbudza w niektórych bezbrzeżną zazdrość, bo chcieliby być jak Jerzy Radziwiłowicz.

Przez długie lata na Radziwiłowicza jeździło się z Warszawy do Krakowa. W Krakowie miał nieprawdopodobny czas, pojawiał się niemal wyłącznie w ważnych przedstawieniach. No i jeździło się do Starego Teatru, który wcześniej i wówczas – ja dotknąłem tego na dobre na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku – wydawał się ziemią obiecaną. Był miejscem szczególnych wzruszeń dla widzów, republiką artystów wyjątkowych – najważniejszych reżyserów i niezwykłych aktorów. Nieprawdopodobny na owe i dzisiejsze czasy zespół pracował na przemian z Krystianem Lupą, Andrzejem Wajdą, z Jerzym Jarockim, Jerzym Grzegorzewskim. Radziwiłowicz należał do orbity trzech ostatnich, z nimi spotykał się najczęściej. Ominęła mnie *Nastazja Filipowna* Wajdy z Radziwiłowiczem jako Myszkinem i Janem Nowickim w roli Rogożyna, jego *Zbrodnię i karę* z Radziwiłowiczem – Raszkolnikowem i Jerzym Stuhrem – Porfirym nie jeden raz widziałem w telewizyjnej wersji. Do dziś nie mogę sobie darować, że nie zobaczyłem legendarnego *Portretu* Mrożka w reżyserii Jarockiego z Radziwiłowiczem – Bartodziejem i Jerzym Trelą – Anatolem. To było w takim czasie, że dla licealisty Stary Teatr był

już celem pielgrzymek, zapewne mogłem jakoś złapać to przedstawienie. A tak zostaje mi wspomnienie *Portretu* „*Portretu*” Andrzeja Wanata, wieloletniego naczelnego „Teatru”, a mojego w krytyce mistrza – najlepszy szkic o teatralnym spektaklu, jaki kiedykolwiek czytałem.

Radziwiłowicz kojarzył się z Krakowem i nikomu nie przychodziło do głowy, że to jest człowiek z warszawskiego Grochowa. Później zawsze powtarzał, że ma do Grochowa stosunek szczególny, bo to pejzaż jego dzieciństwa. W Warszawie żył, uczył się i trafił do warszawskiej PWST na rok wyjątkowy. Dość powiedzieć, że w 1972 szkołę skończyli m.in. Ewa Dałkowska, Jadwiga Jankowska, Joanna Żółkowska, Krzysztof Kolberger, Marek Kondrat, Maciej Szary i właśnie Jerzy Radziwiłowicz. Do historii uczelni przeszedł też dyplom, jaki zrealizował z nim Jerzy Jarocki. *Akty* wzięły się z fascynacji reżysera, który połączył *Wesele* Wyspiańskiego, *Matkę* Witkacego, *Ślub* Gombrowicza i *Tango* Mrożka. Radziwiłowicz po raz pierwszy zagrał Gombrowiczowskiego Henryka. I właśnie jego twarz ma dla mnie bohater *Ślubu*. Słyszę cichy chrząst niewielkiej, zrobionej z czarnej szmaty kurtyny w Starym Teatrze. Ta kurtyna – ileż razy ją widziałem, ile razy słyszałem, jak się rozsuwa – na zawsze pozostanie dla mnie podstawowym, inicjacyjnym doświadczeniem teatralnym. Za nią była

ciemność, dopiero po chwili wyłaniała się z niej, najpierw zamglona, po chwili wyrazista sylwetka Henryka. I w ciemność zapadały słowa: „Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół... / I nedorzeczny strop... Dziwne sklepienie... / A pieczęć tonie otchłań w otchłań czarnej / Zastygłej sfery sfer i kamień kamień...”. Słowa dudniły, wybrzmiewały każde osobno, tworzyły dziwną poezję, trudną do ogarnięcia. Radziwiłowicz – takie wówczas miałem wrażenie i pozostaje mu wierny – wypowiadał je niejako we własnym imieniu – człowieka, inteligenta, próbującego zrozumieć świat pomimo jego dziwności. Rola Henryka należy do najtrudniejszych w polskiej, a może i światowej dramaturgii i ze wszystkimi zawartymi w niej pułapkami wydaje się pisana dla aktora tej właśnie miary. Cały *Ślub* Jarockiego – pewnie najdoskonalsze z jego dzieł – zdaje się być tym, czym jest rola Radziwiłowicza. Szukaniem właściwych słów i dróg ich zrozumienia, a także własnej mocy sprawczej.

Grając Henryka, Jerzy Radziwiłowicz pokazał mi, na czym polega alchemia jego aktorstwa. Na absolutnej precyzji i dogłębnym zrozumieniu każdego wypowiedzanego słowa, na aptekarskim odmierzaniu gestu i zapanowaniu nad każdym grymasem twarzy, by rola, mieniąc się bogactwem barw, nigdy nie odzierała się od samej inscenizacji. Mówię o aktorze, który nigdy nie stawia na indywidualny popis, przeciwnie, działa na rzecz całego przedstawienia, służy mu swoim talentem i kunsztem. Powie ktoś, że niczym innym jak tylko popisem, wręcz dotknięciem teatralnych Himalajów, był jego Kaliban w *Morzu i zwierciadle* Audena we wspaniałej wizji Jerzego Grzegorzewskiego. Ktoś inny wskaże na Grafa w *Ułanach* Rymkiewicza w inscenizacji Piotra Cieplaka. No tak, ale... Kaliban miał wielki monolog w drugiej części spektaklu, bo tak napisał to Auden. W dodatku u Grzegorzewskiego i Radziwiłowicza jasno wypływał on z poprzednich zdarzeń, stanowiąc rewers scenicznego świata. A że Radziwiłowicz pokazał w nim – jak się zdawało – niczym nieskrępowaną techniczną maestrię i, mnie przynajmniej, kojarzył się z Tadeuszem Łomnickim w *Ja, Feuerbach* w słynnej sekwencji z kwiatkami św. Franciszka? Pora trafił w tej jednej roli zawrzeć wiele innych, zbudować *tour de force* swego aktorstwa, a jednocześnie z autoironią przejrzeć się w sobie. W *Ułanach* natomiast, podobnie jak w spektaklach Lassalle'a, udowodnił, że świetnie czuje żywioł komedii, nie ma problemu, by śmiać się z siebie na scenie i bawić się formą aż do

wyraźnego przerysowania. Inna rzecz, iż ten akurat aktor wydaje się wobec formalnych fajerwerków szczególnie nieufny. Sprawdza po tysiackroć, czy czemuś służy, stosuje je niezbyt często, jakby ucieczka w czystą formę zdawała się zbyt łatwa.

W *Ślubie* Jarockiego znalazł sedno człowieczeństwa Henryka, ale – tak sędzę – znacznie gorzej odnalazł się jako Ojciec w niedawnym *Ślubie* Eimuntasa Nekrošiusa w warszawskim Teatrze Narodowym. Pisano na cześć tego przedstawienia strzeliste hymny pochwalne, ale mnie wydaje się ono porażką wielkiego wizjonera. Także dlatego, że postanowił otworzyć dramat Gombrowicza właśnie formalnym kluczem, szukał w nim alternatywy dla rzeczywistości, a nie symetrii i antynomii już w arcydziełach wpisanych. Radziwiłowicz w świecie odmierzanych kroków i gestów zdawał się czuć nie-swojo. Chwilami przejmujący był, grając strach Ojca, i wtedy zdawał się łącznikiem między tym a tamtym dawnym widowiskiem. I znów widziałem w nim Henryka w Starym Teatrze.

Radziwiłowicz czasem pozwala sobie na szerokie gesty, chwilami bawi się kontrolowaną szarżą, ale zdecydowanie częściej zmierza ku ascezie. Woli pokazać mniej niż za dużo, wiedząc, że nadmiar środków szkodzi, osłabiając kulminację.

Znakiem Jerzego Radziwiłowicza jest więc precyzja w budowaniu ról, świadome używanie gestów i słów, a także skłonność do redukcji, skupienie na koniecznym. Czasem ten wielki aktor pozwala sobie na szerokie gesty, chwilami bawi się kontrolowaną szarżą, ale zdecydowanie częściej zmierza ku ascezie. Woli pokazać mniej niż za dużo, wiedząc, że nadmiar środków szkodzi, osłabiając kulminację. Impонуje, że pojawia się czasem w takich przedsięwzięciach, jak poruszające *Soplicowo – owocilpoS* Piotra Cieplaka w Narodowym. Spektakl pomyślany jako pozbawione słów postscriptum do *Pana Tadeusza* Mickiewicza stał się opowieścią o walce zwaśnionych polskich plemion. Niemy Radziwiłowicz był w nim medium, przechodniem w świecie, którego nie rozumiał. Dał się rzecz jasna zapamiętać, ale też zgodził się na rolę jednego z tłumu. To jednak rzadkie u artystów o takiej pozycji.

Gdy myślę o aktorstwie Radziwiłowicza, obok precyzji wymieniam rytm. Andrzej Wanat

wskazywał, że Regimentarza w *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego w inscenizacji Jarockiego zagrał w polonezowym, wolnym, posuwistym rytmie, ale muzyczność rymuje się z całym scenicznym życiem Radziwiłowicza. Siłą zdolną do utrzymania w ryzach całego spektaklu miał jako Faust u Jarockiego, choć wtedy i tak najważniejszą rolę stworzyła Dorota Segda jako Małgorzata, niejako kradnąc uwagę Radziwiłowiczowi i Jerzemu Treli (Meistofeles).

Do teatru Andrzeja Wajdy już po *Zbrodni i karze* nie wracał, dla wielu pozostaje i tak najpierw Mateuszem Birkutem z *Człowieka z marmuru*. Grał przede wszystkim u Jarockiego i Grzegorzewskiego, uczestnicząc w dwóch, zupełnie różnych, projektach artystycznych. Jarocki był uważany za kata aktorów, zimnego analityka, który wszystko musiał mieć dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, a osiągnięcie doskonałości inscenizacji stało się jego obsesją, którą, wbrew ich woli, prznosił na współpracowników. Radziwiłowicz objawił przy Jarockim chirurgiczną pre-

cyzję, ale zachował szeroką amplitudę emocji w grze. Czy można było powiedzieć o Henryku albo Bartodzieju, że były to na chłodno wystudiowane studia bohaterów? To oczywiste, że aktor wiedział o nich wszystko, ale nie zrezygnował z żaru uczuć. Skala możliwości Radziwiłowicza była i jest ogromna, Andrzej Wanat pisał o *Portrecie*, że jest on „Eichlerówną swojego aktorskiego pokolenia. Tyle że jeszcze potrafi zagrać też inaczej”. W tym samym studium krytyk wskazywał, że Bartodziej Radziwiłowicza kojarzy się czasem z Lomanem, Józefem K., everymanem i Charliem, wskazując na zwyczajność tego postawionego w niezwykłej sytuacji mężczyzny, ale niejako prowokując też, aby tym samym kluczem potraktować inne wcielenia Jerzego Radziwiłowicza.

W kinie nie zrobił dotychczas tak wiele, jak mógł, ale kreacje w *Bez końca* Krzysztofa Kieślowskiego albo *W zawieszeniu* Waldemara Krzystka ukazują wyraźnie, że aktor ten i na



Ślub, reż. Jerzy Jarocki, Stary Teatr w Krakowie [1991]

fol. Wojciech Plewiński

ekranie, i na scenie staje się odbiciem inteligenta, z jego niespełnieniami, całym wewnętrznym skomplikowaniem, a czasem i połamaniem. Warto przypomnieć sobie twarz aktora. Czasem posępną, skrytą pod zarostem, czasem zdecydowanie młodszą, pogodną. To jest twarz aktora myślącego, więcej – człowieka myślącego, bowiem profesja niewielkie ma tu znaczenie. Kogoś, kto swoje przeszedł i o świecie ma wyrobione zdanie. Kto wciąż uważa, że teatr to jest poważna sprawa i ani sobie, ani widzom nie zamierza przesadnie ułatwiać zadania. Oczekuje zatem, że mówi do tych, którzy przeczytali te książki, zobaczyli te filmy i te przedstawienia, nie potrzebują więc zbytnich uproszczeń, nawet poczuliby się urażeni, gdyby potraktowano ich jak głupców.

Radziwiłowicz nie znosi zatem postmodernistycznych gier, nie bawi się w branie w nawias, nie manifestuje dystansu, który pozwoliłby mu postawić się ponad wystawianym dziełem. Jego droga nie składa się z samych występów u reżyserskich tuzów, kiedyś ze sporym zaangażowaniem bronił dyskusyjnego *Otella* Szekspira w reżyserii Agnieszki Olsten

w Narodowym, świetną rolę zbudował w *Natanie Mędrca* Lessinga w inscenizacji Natalii Korczakowskiej, również na narodowej scenie. Efekty były kontrowersyjne, ale aktor nie dawał sobie taryfy ulgowej. Przez lata widziałem go w zadaniach różnej miary, w wybitnych, dobrych, ale i słabszych przedstawieniach, lecz zawsze jawił się jako profesjonalista najwyższej próby. Było tak nawet wtedy, gdy po latach, w rozmowie na całkiem inny temat, okazywało się przypadkiem, że nie do końca zgadzał się z wizją reżysera.

Jarocki był tytanem wewnętrznej dyscypliny, zegarmistrzem przedstawień, ale i twórcą, który *Miłością na Krymie* Mrożka w Narodowym (Radziwiłowicz zagrał emblematyczną rolę Lenina wyjadającego konfitury wprost ze słoika) symbolicznie zamknął w teatrze wiek XX. Na antypodach jego teatru znalazł się Jerzy Grzegorzewski. To dzięki jego dykcji aktor pojawił się w Narodowym, to w jego inscenizacjach tworzył aż do śmierci reżysera wielkie kreacje. Był zagranym całkowicie wbrew tradycji Konradem w *Dziadach – dwunastu improwizacjach* jeszcze w Starym, gdzie z narodowego bohatera Polaków stworzył jeszcze

jeden portret neurotycznego inteligenta, osadzony poza konkretnym czasem. Mam przed oczami scenę Wielkiej Improwizacji, mówioną półgłosem, jakby z niepewnością, z twarzą przyciśniętą do scenicznej kolumny. Radziwiłowicz jest dowodem na to, jak krzywdzące i nieprawdziwe były powtarzane opinie, że Grzegorzewski używa swych aktorów niczym elementów dekoracji, bo w centrum świata jego teatru jest zawsze tylko on. Przeczyli temu chyba wszyscy – od Wojciecha Malajkata po Magdalenę Warzechę. Ale gdyby tak było, jak opisać Radziwiłowicza w spektaklach tego artysty? Co zrobić z jego ukazaniem jak najdalej od komediowej sztampy Don Juanem, Pankracym z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, Przewodnikiem Chóru Górali z *Halki Spinozy*, gdzie fantastycznie odnalazł się w filozoficznie operetkowym świecie artysty?

To jemu przypadła główna rola w ostatnim przedstawieniu Grzegorzewskiego *On. Drugi Powrót Odysa*. Dramat *On* napisała córka reżysera, Antonina Grzegorzewska, i bez osłonek, choć też bez dosłowności, sportretowała w nim ojca, zmagającego się z chorobą alkoholową. Pamiętam Radziwiłowicza przygniecio-

nego metalowym stelażem łóżka, charczącym głosem wyrzucającego z siebie pierwsze słowa tekstu: „Zawsze padam bokiem – nigdy na twarz. Wszystko jest skandalem. Wszystko jest incydentem. Wszystko jest pogwałceniem praw”. Przypominał się wówczas bohater *Giacomo Joyce’a*, nigdy niewystawionego oficjalnie spektaklu Grzegorzewskiego, który po zamkniętym pokazie, nazwanym próbą otwartą, zapamiętałem jako błysk czystej, choć brutalnej poezji. Radziwiłowicz zagrał *Joyce’a*. Na tronie, w ciemnych okularach, miał w sobie *Hamma* z *Końcówki* Becketta. Zobaczyłbym go w tej roli, najchętniej w reżyserii Grzegorzewskiego. To już niemożliwe. Podobnie jak zobaczyłbym, jak gra *Naphtë* w *Czarodziejskiej górze* Manna/Grzegorzewskiego z Janem Englertem jako *Settembrinim*...

Patrzy do przodu, nie rozpamiętuje przeszłości. Kiedyś zapytałem go, czy nie warto było dłużej utrzymać w repertuarze Narodowego choćby *Morza i zwierciadła*. Zachnął się, mówiąc, że przedstawienia nie da się zahibernować, a brakowało na nim publiczności. Jest jednak w jego współpracy z Grzegorzewskim

coś wzruszającego. Poddanie się żywiołowi teatru, zawierzenie artyście, który nie zawsze wie, uwolnienie wyobraźni. Pośrednio także dzięki Grzegorzewskiemu zaczął tłumaczyć – najpierw *Don Juana*, potem *Tartuffe’a* i *Mizantropa*, wreszcie *Umowę* Marivaux. *Tartuffe* oraz *Umowa* przyniosły mu wielkie role w spektaklach Jacques’a Lassalle’a i ważne spotkanie z francuskim inscenizatorem, ale przede wszystkim otworzyły kolejne pole działania. Radziwiłowicz mówi o tłumaczeniu, że to „zabawne zajęcie”, ale robi to fantastycznie. Jego *Molier* jest współczesny, ale nie mizdrzy się do naszych czasów, zachowuje poetycką nutę, ale jest wobec ludzi bezlitosny. Jego przekłady *Moliera* stały się już pierwszym wyborem reżyserów, zapewne aktor i tłumacz nie powiedział w tej dziedzinie ostatniego słowa.

W Narodowym gra regularnie, mniej więcej dwie role na sezon. Nie stroni nawet od epizodów, jak tragifarsowy *Sukra* z *Nikta* LeWINA w reżyserii Artura Tyszkiewicza albo dystygowanie jowialny *Aldous Howard* z *Opowiadania brazylijskiego* Iwaszkiewicza w realizacji Marcina Hycnara, choć to coś więcej

niż sceniczny drobiazg. Czasem decyduje się na skoki w bok, jak choćby do komedii *Nasze żony* w warszawskiej Syrenie, gdzie pod okiem Wojciecha Pszoniaka stworzył świetny duet z Wojciechem Malajkatem.

Pracuje dużo, jakby chciał rozszerzyć em-ploi, zagrać ze swoim wizerunkiem, a czasem może nawet z niego zakpić. W roli *Grafa* z *Ułanów* było to widać najwyraźniej: szeroki gest, mocny ton, bohater z *Fredry* nasączony świadomością *Rymkiewicza* i... *Radziwiłowicza*, który szarżując, mocno ściąga wodze... W ostatnich latach aktorstwo Jerzego Radziwiłowicza nie straciło niczego ze swego kalibru, ciężaru, a jednocześnie zyskało lekkość, luz. Może to tylko pewność mistrza, a może coś więcej. Łatwość pozwalająca tkać coś na boku, poza głównym nurtem spektaklu, jak w *Burzy Williama Szekspira* Pawła Miśkiewicza. Podczas przedstawienia łapię się na tym, że interesują mnie tylko solowe partie aktorów, a najbardziej *Prospero* Radziwiłowicza.

Pointy nie będzie. Aktor jest w uderzeniu. Sam nie wiem, co powinien teraz zagrać. ■



On. *Drugi Powrót Odysa*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie [2005]

fot. Stefan Maszewski / REPORTER