

„Sztuka aktorska – ciągła podróż”

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

„Sztuka aktorska – ciągła podróż...” Słowa te wracają do mnie, ilekroć myślę o Wojciechu Pszoniaku.

■ Początek wiersza, który napisał, czytam dzisiaj jak przesłanie otwierające drogę do skojarzeń. Pierwsze z nich, może zbyt dosłowne, dotyczy kolei jego życia, zawodowego i prywatnego. Przez długie lata, poczynając od lat osiemdziesiątych, Pszoniak podróżował pomiędzy Polską i Francją, gdzie na przemian mieszkał i pracował. Odbyszał też liczne podróże po świecie, które zapisały się w jego biograficznym, bogatym itinerarium. Ale przywołana na wstępie fraza „ciągła podróż” budzić może skojarzenia inne. Bardziej abstrakcyjne, otwierające przestrzeń nazywaną przez Pszoniaka „tajemnicą”. Chodzi, rzecz jasna, o tajemnicę tworzenia, o sztukę pojmowaną jako dziedzina trwałych, wysokich wartości, poddana regułom, wyróżniająca się kategorią piękna, dziedzina szlachetna. Kilka lat temu pytałam aktorów i reżyserów, czy dzisiaj, w dobie gwałtownych przemian estetycznych, a w teatrze podważania wszelkich konwencji i granic oraz rewizji sposobu komunikacji z widzem – można jeszcze mówić o sztuce aktorskiej. Czy nie jest to termin *passé*? Usłyszałam odpowiedzi różne, często: „Mówmy po prostu o aktorstwie”¹. Wojciecha Pszoniaka nie musiałam pytać. Znałam jego poglądy, wiedziałam, jak starannie różnicuje oba te pojęcia – „aktorstwo” i „sztuka aktorska”. Pierwsze z nich utożsamiał z rzemiosłem. Uprawiane w sposób doskonały, zauważał, może się spotykać z uznaniem, nawet jeśli nie zawiera w sobie pierwiastka kreacyjnego. Ale to ten pierwiastek właśnie, ta, jak ją określał, „nadwartość” nadaje sens i głębię drugiemu z przywoływanych tutaj pojęć – „sztuce aktorskiej”. Przy czym interpretować ją można na dwa sposoby. Jako żmudny, dokonujący się w czasie, złożony proces tworzenia „kogoś żywego, niepowtarzalnego”, a następnie jego rezultat – czyli postać aktorską, zrodzoną z poszukiwania „innego” oraz z introspekcji „samego siebie”. I w tym właśnie punkcie przywołana przeze mnie na wstępie fraza o „ciągłej podróży” zyskuje wyższy, powiedziałabym, egzystencjalny wymiar. Oznacza więcej niż zawodowe budowanie roli, dotyczy fenomenu istnienia artysty i człowieka. Wyznaczenie ścisłych granic pomiędzy życiem i rolą jest, w gruncie rzeczy, jak Pszoniak twierdził, niemożliwe. Nie tylko dlatego, że aktor jest materiałem i narzędziem swojej sztuki jednocześnie, ale i z tego powodu, że bywa czasem Aktorem, kimś, kto potrafi tworzyć (i zachwycać nas) – tak jak poeta.

Rozmawialiśmy o tym nieraz, w biegu, między wykładami w Akademii Teatralnej przy ulicy Miodowej. Rozmowy były niewymuszone, miłe, dowcipne, ale też z nutą serio. Pytałam najczęściej o zajęcia, o studentów. „Pracujemy nad monologami, nad słowem”. Praca ta prowadzona była kameralnie, w skupieniu, właściwie w trybie laboratoryjnym, skoro nie kończył jej publiczny egzamin. Ważny był sam proces, chroniony taktowną dyskrecją pedagoga, a nie efektowny popis. Któregoś dnia pan Wojciech powiedział: „Bardzo się męczę nad doktoratem. To takie trudne, opisać mojego Robespierre’a”. Nie wierzyłam własnym uszom, wyczułam w jego głosie niepewność. A przecież Maksymilian Robespierre, zagrany najpierw w teatrze, potem w filmie, to była rola wielka. Trudno byłoby znaleźć lepszy temat na wirtuozowską autoanalizę, łączącą dwie dyscypliny i dwa odmienne doświadczenia: pracę nad interpretacją postaci historycznej na scenie i na planie filmowym. Teatr i film, film i teatr połączony osobą Andrzeja Wajdy. Przypomnijmy, że to on wyreżyserował *Sprawę Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (1975) na inaugurację działalności Teatru Powszechnego w Warszawie pod dyrekcją Zygmunta Hübnera, i on również, kilka lat później, w stanie wojennym, zrealizował francusko-polski film pt. *Danton*, w którym obsadził wielu naszych aktorów (scenariusz był adaptacją sztuki Przybyszewskiej). Wojciech Pszoniak, aktor Wajdy, stworzył wybitne role w kilku jego filmach, lecz ich wieloletnia współpraca miała początek w teatrze.

1.

O swojej drodze do teatru opowiadał wielokrotnie. Na spotkaniach z widzami, w wywiadach, wreszcie – najszerzej – w książce napisanej z Michałem Komarem². Ta droga nie była ani prosta, ani łatwa. Urodził się we Lwowie podczas wojny, w zamożnym domu, w którym pielęgnowano tradycje artystyczne (matka była malarką i skrzypaczką, ojciec miłośnikiem opery i muzyki, trzech synów wychowywano w szacunku dla sztuki). Po wojnie, w 1946, przymusowo wydalona ze Lwowa, rodzina osiadła na stałe w Gliwicach, gdzie prowadziła skromne życie. We wspomnianej książce Pszoniak szczegółowo relacjonuje lata pełne zawirowań i zaskakujących zwrotów, jak na przykład służba trzynastolatka



Danton, reż. Andrzej Wajda (1983)

w orkiestrze pułkowej, gdzie grał na werblu i klawecie. Obok muzyki, wkrótce porzuconej – ale przez całe późniejsze życie ważnej jako punkt odniesienia – w tych czasach gliwickich pojawił się teatr. Najpierw Harcerski Teatr Wesołych Wagantów, potem Studencki Teatr Politechniki Śląskiej STEP, któremu Pszoniak zawdzięczał ważne spotkanie z Tadeuszem Różewiczem. Poeta, również mieszkający w Gliwicach, pozwolił studentom wystawić sztukę *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja*, a potem został ich życzliwym kierownikiem literackim. Pszoniak wspominał, że dla niego Tadeusz Różewicz stał się przede wszystkim opiekunem duchowym. „Traktowałem go jak ojca, pełen podziwu dla jego mądrości, czytałem mu swoje wiersze, słuchałem rad”³. Ale okres młodości inicjacji obfitował w epizody, które podczas lektury wspomnianej książki mocno zapadają w pamięć, bo są świadectwem uporczywej walki o materialny byt, po prostu walki z biedą (dorywcza praca w studenckiej spółdzielni – mycie okien, zbijanie skrzynek na kwargle czy praca tragarza w rzeźni). Decyzja o zdawaniu do szkoły teatralnej przyszła nagle. Kraków nie wydawał się adresem dobrym ze względów ambicyjnych – starszy brat Wojciecha, Antoni, pracował już w krakowskim teatrze, i to z sukcesami (m.in. rola Fantazego w spektaklu Konrada Swinarskiego), więc porównanie talentów ich obu było nieuniknione. Pozostawała Warszawa, ale tutaj kandydat na egzaminach... przepadł. Ostatecznie Wojciech Pszoniak studiował w krakowskiej PWST im. Ludwika Solskiego, której absolwentem został w roku 1968. Jego dyplomowe role były różnorodne i poświadczały raczej te dyspozycje, które profesorowie zwykli określać wówczas jako „charakterystyczne”, w odróżnieniu od *emploi* amanta czy tragika. Wystąpił jako Bajan w *Pluskwie* Majakowskiego w reżyserii Jerzego Jarockiego, Profesor w *Lekcji Ionesco* przygotowanej przez Edwarda Dobrzańskiego (inauguracja Teatru STU) i Błazen w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego.

2.

Angaż do Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie otworzył przed Wojciechem Pszoniakiem ogromne możliwości. Zygmunt Hübner, wybitny dyrektor teatru, przyjmując młodego aktora do świetnego zespołu, czuł się odpowiedzialny za jego artystyczny rozwój. Na początek dał Pszoniakowi nagle zastępstwo, rolę cesarza Karola V w *Anabaptystach* Dürrenmatta. Wkrótce potem przyszedł czas na prawdziwy debiut, dwie role w spektaklu Konrada Swinarskiego, złożonym z tzw. tragedii galicyjskich Stanisława Wyspiańskiego. W *Sędziach* Pszoniak zagrał Aptekarza, w *Kłątwie* Parobka. Kiedy Stary Teatr przyjechał na V Warszawskie Spotkania Teatralne, po raz pierwszy zobaczyłam Wojciecha Pszoniaka na scenie. Szczerze mówiąc, nie zwróciłam na niego specjalnej uwagi, w spektaklu grało tyle znakomitości: Wiktor Sadecki, Jerzy Nowak, Izabela Olszewska, Anna Polony. Ale w jednej scenie *Kłątwy* zaznaczył swoją obecność, kiedy jako Parobek wpadał na dziedziniec plebanii ze straszną wieścią. Pszoniak wspominał, że podczas prób spektaklu czuł fałsz w tej scenie, nie mógł trafić we właściwy ton. „Cepelię grasz!” – miał powiedzieć Konrad Swinarski, i wyjaśnił: „Przecież on przybiega ze strasznym krzykiem nie dlatego, że jest gońcem niosącym informację, że ktoś się spalił, ale dlatego, że zobaczył samego siebie ukaranego, postawił siebie w sytuacji Księdza, bo też ma dziecko, też żyje w grzechu – i przeraził się. Więc wpada na scenę z tym obrazem przed oczyma, jakby poczuł żar tego stosu, jakby sam się palił...”⁴. Pszoniak zrozumiał wtedy, że powinien się nauczyć tworzyć taki obraz we własnej wyobraźni, by uchronić się przed banałem i jednocześnie dotrzeć do widza. Swinarski poprowadził go na próbach drogą skrupulatnej analizy tekstu, pomagającej zbudować więź aktora z postacią. „Przyglądał się aktorom i zadawał pytania, precyzyjne pytania o warianty znaczeń słowa, tonu, gestu. Jeśli teraz tak – to potem tak... Nie, cofnijmy się, bo to błąd. Jak w szachach: co



fot. Andrzej Marczak / FORUM

Zemsta, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Powszechny w Warszawie (1978)

się stanie w czwartym czy piątym ruchu, jeśli teraz postawię gońca na tym polu? [...] Otóż myśl o tym, co się stanie w czwartym czy piątym ruchu, wymaga subtelności, o którą coraz trudniej w półprawdziwym świecie sitcomów...”⁵.

Po latach Pszoniak powie: „Sztuka to też jest matematyka. Jeden plus jeden musi być dwa, jest pewna logika w tworzeniu”. I jeszcze doda, że „Swinarski w pracy był człowiekiem niesamowitej dyscypliny, to była precyzja, bardziej matematyka”, zaś Wajda był „malarzem”⁶. To porównanie, efektowne i po części trafne, dotyka tylko powierzchni rzeczy, ale nie ulega wątpliwości, że w Starym Teatrze Pszoniak dobrze rozpoznał metodę pracy obu reżyserów, czerpiąc na przemian z każdej z nich. Zyskał w ten sposób wiele, chyba przede wszystkim świadomość swoich możliwości, w tym ekspresji środków wyrazu. Kiedy zagrał Puka w *Śnie nocy letniej* Szekspira w reżyserii Konrada Swinarskiego (1970), rola okazała się rewelacją, jak całe to przedstawienie, zbuntowane przeciwko operowo-bajkowej, postreinhardtowskiej konwencji inscenizowania Szekspira. Świat elfów i duchów zderzał się tutaj ze światem ludzkim, generując wizję zaskakująco dramatyczną. Sam Puk nie przypominał dobrotliwego, zabawnego duszka, psotnika Robina-koleżki, już raczej Szekspirowskiego Kalibana (podobnie jak on był istotą niewolną). Sztuczki, którymi wikłał losy bohaterów, były złośliwą i wyrafinowaną grą. Bez litości wykorzystywał ich wahania i słabości. To on był na dobrą sprawę wielkim i groźnym reżyserem widowiska rozpętanego przez Oberona, w którym opadały maski, odsłaniając intencje i motywacje działań zrodzonych w ciemnych rejonach natury, seksualnych pożądań i niespełnień – niedostępnych dla pozbawionego płci Puka, na poły kozła, na poły człowieka. Puk-mag, Puk-reżyser, był też Pukiem-akrobatą, błyskawicznie przemieszczającym się od kulisy do kulisy na linie zawieszanej pośrodku sceny. Jak to możliwe, zastanawiałam się, że aktor porusza się w przestrzeni z taką szybkością? Kiedy okazało się,

że miał dublera z AWF-u, w niczym nie osłabiło to mojego podziwu dla sprawności fizycznej Pszoniaka ani nie zatarło obrazu fruwającego w powietrzu, półnagiego Puka z warkoczem i wieńcem na głowie.

Kolejna szekspirowska rola u Swinarskiego, *Parolles we Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (1971), również spotkała się z ogromnym uznaniem. I tym razem Swinarski przeczytał Szekspira inaczej, niż chciała polska teatralna tradycja, w komedii zobaczył gorzki dramat. Nic się tutaj nie kończyło dobrze, a moralność, na dobrą sprawę wszystkich postaci, była całkowicie podważona. Parolles, postać niejednoznaczna, chwilami bawił, budził sympatię, a nawet współczucie, choć był pozbawiony wszelkich cnót. Ten dworak i rajfur, tchórz i łajdak, pozostawał w bliskim związku, zapewne homoseksualnym, z Bertramem (Aleksander Fabisiak). Triumfem Pszoniaka-aktora było nie tylko subtelne wycieniowanie tej relacji, ale też pokazanie Parollesa przejmującego ludzkiego w słabościach i pragnieniu życia, którego musi bronić. Przybrana przez niego maska cynizmu była formą samoobrony, podobnie jak autoiluzja osłaniająca kompleksy parweniusza. Finałowa kompromitacja – brutalny akt zniszczenia złudzeń – pozbawiała go resztek godności. Aby się ratować, Parolles godził się na ostateczne poniżenie, zależność od kolejnego partnera i „opiekuna”, lorda Lafeu (Wiktor Sadecki). Wielka rola.

3.

Piotr Wierchowieński w *Biesach* według Dostojewskiego (1971) wyznaczył dobitną cezurę w krakowskiej biografii Pszoniaka. Jego aktorstwo, już u Swinarskiego tak dynamiczne, chciałoby się powiedzieć „energetyczne”, poszybowało wzwyż. Nie znajduję lepszych słów dla określenia roli, która dosłownie zapierała dech w piersiach. Pszoniak, drobny, niewysoki, fizycznie niepozorny, był na pokrytej błotem scenie w ciągłym ruchu, w biegu, którego nerwowy rytm sprzęgał się



Don Juan, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Telewizji (1974)

fot. Zygmunt Januszewski / TVP / PAP

z emocjami, aż do jakiegoś kompletnego zapamiętania, szaleństwa. Zdyszany biegiem, rozgniony, ten siewca zła rzeczywiście był naznaczony „gorączką”, która trawi bohaterów powieści Dostojewskiego. Kiedy namawiał Kiriłowa (Andrzej Kozak) do popełnienia samobójstwa, zdawał się być diabłem wcielonym. Z maestrią dozował sposoby kuszenia, od łagodnego szeptu-namowy do słów formułowanych w tonie opresyjnym, nieznoszącym sprzeciwu. Pszoniak wspominał po latach, że Wajda patrzył na scenę jak malarz na tworzony przez siebie obraz (inaczej niż Swinarski, porządkujący najpierw sensy wpisane w tekst literacki). Często rzucał jakąś impresję, podsuwał skojarzenie, co pomagało aktorom znaleźć właściwy trop. Tak podobno było podczas prób *Biesów*, kiedy z napomknienia: „No wiesz, on przychodzi i jest jakoś tak ciemno, a potem jasno, i znów ciemno, cicho...”, wysnuta została dynamika sceny z Kiriłowem (wsparta rozwiązaniem technicznym – nad stołem zawieszono lampę z mikrofonem, która reagowała na zmiany natężenia głosu)⁷.

Każdy, kto widział Piotra Wierchowieńskiego Pszoniaka, musiał być zdumiony, oglądając go potem w roli Robespierre’a w *Sprawie Dantona* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Dla Pszoniaka był to drugi warszawski debiut po niezbyt udanym sezonie spędzonym w zespole Teatru Narodowego pod dyktando Adama Hanuszkiewicza. Najpierw zagrał Makbeta w tragedii Szekspira, z Zofią Kucówną jako Lady Makbet (na próbach mogłam obserwować, jak brakowało porozumienia pomiędzy nim a reżyserem). Chlestakow w *Rewizorze* Gogola był już udany, chwilami znakomity (na przykład w scenie, kiedy „nakręca się” marzeniami, wzlatując w powietrze na huśtawce). Dopiero jednak rolę w Teatrze Powszechnym Pszoniak podbił Warszawę. Sama maska Robespierre’a, jego wygląd kojarzący się z portretami z epoki, sposób poruszania się, chód, gest były starannie wystudiowane. Pszoniak narzucił sobie niezwykłą dyscyplinę zachowań. Robespierre, fanatyczny przywódca francuskiej rewolucji, wyglądał

jak wykuty z marmuru, co świetnie kontrastowało z żywotnością i szerokim gestem Bronisława Pawlika – plebejskiego Dantona. Od Robespierre’a wiało chłodem, jednak pod tą formą zewnętrzną kryła się wielka siła, płynąca z przekonania o słuszności racji, i kipiały emocje. Na wiadomość o wykonaniu wyroku na Dantonie Pszoniak-Robespierre czekał, leżąc na łóżku, nakryty po czubek głowy prześcieradłem, jak trup na prosektoryjnym stole. Kiedy wiadomość nadeszła, odrzucał prześcieradło, wracał do życia, ale wiedział już, że czeka go tylko śmierć, że przegrał swój wielki polityczny projekt. Pszoniak wymyślił tę scenę, nie ma jej w dramacie. Powtórzona w filmie *Danton* nie miała już takiej siły wyrazu, ale tutaj z kolei oko kamery pokazywało kapitalne szczegóły, jak pot na twarzy Robespierre’a, zdradzający jego maksymalne napięcie, czy moment, w którym stojąc na mównicy w Konwencji, przemawiał, wspinając się na palcach – żeby wydać się wyższym, silniejszym.

Może to dobry moment, by przypomnieć, jak chętnie Pszoniak podkreślał, że „teatr jest jedynym miejscem sztuki aktorskiej”. Nie był w tym przekonaniu odosobniony. Należał do pokolenia, które scenę uznawało za miejsce jedynie prawdziwego, bezwzględniego sprawdzianu talentu i umiejętności. Nie zmienia to w niczym faktu, że właśnie film przyniósł Pszoniakowi rozgłos i uznanie, także za granicą. Z kilku ról zagranych u Wajdy najsłynniejszą stał się Moryc Welt w *Ziemi obiecanej* według powieści Reymonta (1975). Młody Żyd, typowy lodzermensch, którego życiową dewizą jest: „Ja potrzebuję robić pieniądze”. Moryc jest niezmordowany w poszukiwaniu pieniędzy, zawsze skory do ubicia interesu, najlepiej poinformowany o hossach i bessach na giełdzie. W interesach brawuruje na granicy oszustwa, cyniczny gracz, najobrotniejszy i najsprytniejszy z całej trójki przyjaciół. Ale, w odróżnieniu od Karola Borowieckiego, Moryc bywa sentymentalny. Jego podziw dla przyjaciela graniczy z uwielbieniem – nosi przy sobie jego fotografię

(to też pomysł samego Pszoniaka). Nie ma jednak w relacji pomiędzy nimi symetrii, Karol potrafi bezlitośnie zakpić z Moryca, a w kłótni rzucić nim o ścianę. Niezwykła intensywność tej roli, zbudowanej na zaskakującej zmienności i bogactwie tonacji aktorskich, zachwyca do dzisiaj. Nie zestarzała się, tak samo jak arcydzieło Wajdy. Dossier ról Pszoniaka zagranych u Wajdy obejmuje także Jezusa w *Piłacie i innych* według powieści Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*, Dziennikarza w *Weselu*, radcę Zamojskiego w *Wielkim Tygodniu* według Jerzego Andrzejewskiego. Wyjątkowym doświadczeniem stała się praca nad rolą tytułową w filmie *Korczak* (1999). Po raz kolejny Pszoniak, tak nieprawdopodobnie ruchliwy, dynamiczny, operujący wyrazistymi środkami, narzucił sobie maksymalną autokontrolę, uznawszy, że Korczaka „nie można zagrać”. Kiedy zapuścił brodę, okazało się, że jest podobny do Starego Doktora, a gdy sięgnął po jego pamiętniki z getta, przeżył wstrząs. „Próbowałem pójść do gazu z Korczakiem. Ja tego Korczaka nie gram... potem, przez wiele lat nie mogłem o tym mówić dziennikarzom, bo miałem takie uderzenie w gardło”⁸. Film Wajdy, jak wiemy, spotkał się we Francji z zarzutem fałszowania historii. Poszło głównie o finałową, poetycką scenę, jak ją nazwał Aleksander Bardini, „wniebowzięcia”, kiedy Korczak i dzieci wychodzą z wagonu jadącego do obozu w Treblince, biegną przez łąkę, nikną we mgle (Wajda chciał zapewne uniknąć brutalnej dosłowności, obrazu kaźni w komorze gazowej). Po obejrzeniu Pszoniaka w filmach Wajdy francuski historyk kina napisał: „Być może jest to jeden z największych aktorów naszych czasów”⁹.

4.

Duży rozdział w biografii aktora, wart oddzielnego studium, to role w spektaklach Zygmunta Hübnera, poczynając od krakowskiego Petru-

chia w *Poskromieniu złoŹnicy* Szekspira (1969). Za czasów dyrekcji Hübnera w Teatrze Powszechnym w Warszawie, poza Robespierre’em, Pszoniak zagrał kilka ważnych ról. Przede wszystkim McMurphy’ego w *Locie nad kukulczym gniazdem* Dale’a Wassermana według powieści Kena Keseya (1977). Ten drobny szuler i zawadiaka, osadzony w szpitalu psychiatrycznym, podrywał do buntu pacjentów uległych wobec władzy personelu. Uświadamiał im, że wolność jest ponad wszystko, za co spotkała go kara (brutalny zabieg lobotomii). Scena, w której McMurphy zaczyna rozumieć, że jest w samym centrum nieludzkiej, systemowej gry przemocy i zniewolenia, była wstrząsająca. Legendarne przedstawienie Hübnera, jakże dalekie od agitacyjnej, plakatowej politycznej dosłowności, tak popularnej dzisiaj w teatrze, odczytywano jako metaforę totalitarnego systemu. Później Pszoniak brawurowo zagrał Papkina w słynnej, skupionej na aktorstwie, kameralnej *Zemście* Fredry (1978, w reżyserii Hübnera), a nieco wcześniej Augusta Strindberga w *Nocy trybad* Pera Olova Enquista (1977), wreszcie Normana w *Garderobianym* Ronalda Harwooda, w pasjonującym duecie ze Zbigniewem Zapasiewiczem (1986). Z kolei w Teatrze Telewizji, w przedstawieniach Zygmunta Hübnera wystąpił jako Cliff w *Miłości i gniewie* Johna Osborne’a (1973) i Sganarel w *Don Juanie* Moliere’a (1974).

Od roku 1982 aktor na stałe mieszkał we Francji, w Paryżu, gdzie występował w teatrach. Zagrał m.in. Króla Ubu w sztuce Alfreda Jarry’ego w reżyserii Rolanda Topora (Théâtre National de Chaillot, 1992) czy Leona w *L’Atelier* (Pracownia krawiecka) Jean-Claude’a Grumberga (Théâtre Hébertot, 1998), sztuce przedstawiającej losy kilku kobiet zatrudnionych w pracowni krawieckiej prowadzonej w Paryżu przez Żyda z Polski, tuż po wojnie¹⁰. Jego rola Matuschka w *La boutique au coin de la rue* (Sklep na rogu ulicy) Miklósa László w Théâtre Montparnasse (2001) była

⁸ *Kolacja dla głupca*, reż. Wojciech Adamczyk, Teatr Ateneum w Warszawie [2001]



foto: Andrzej Rybczyński / PAP

nominowana do prestiżowej francuskiej Nagrody Moliera, a sam spektakl grano czterysta osiemdziesiąt razy! Pszoniak startował we Francji, nie znając języka francuskiego¹¹, w ciągu kilku lat zrobił prawdziwą karierę, co w owych czasach było ewenementem – grał główne role nie tylko w teatrze, ale również w filmie (m.in. w *The Deep Blue Sea* w reżyserii Karela Reisa, 1994). Niewiele u nas o tym wiemy, role te nie były pokazywane w Polsce. Opisanie zagranicznego dorobku Pszoniaka to już zadanie dla przyszłego monografisty aktora, wracam więc na grunt polski. W ostatnich latach oglądaliśmy Pszoniaka na scenie Teatru Ateneum w roli François Pignona w cieszącej się długotrwałym powodzeniem komedii *Kolacja dla głupca* Francisa Vebera (2001), a także w Teatrze Współczesnym (Wujaszek w *Waszej Ekscelencji* według Dostojewskiego, 2006; Brémont w *Skarpetki, opus 124* Daniela Colasa, 2010). W tej ostatniej roli dał zabawny portret aktora mizantropa i pedanta, który żyje już tylko wspomnieniami o przeszłości.

5.

Kiedy oglądam jego fotografie w rolach, uderza mnie różnorodność postaci, które stworzył. Chętnie sięgał do zewnętrznej transformacji w poszukiwaniu „żywego, niepowtarzalnego” człowieka. Nie bał się użyć środków, które dzisiaj są często w pogardzie, a kiedyś należały do żelaznego zestawu aktorskiej charakterystyki. Peruki, wąsy, zarost, przyklejany albo naturalny, ale nie sztuczne nosy (wyjątek Ubu-Król), w których niegdyś przebierali aktorzy starego teatru. Pszoniak doskonale znał to dziedzictwo, nieraz się nim bawił, lecz robił to w sposób nowoczesny, powiedziałabym minimalistyczny, zdecydowanie odrzucając pokusę naturalistycznej kopii. Jeśli już szukał w tradycji takich inspiracji, to przetwarzał, komponował, dopóki nie poczuł, że wygląd zewnętrzny postaci łączy się organicznie z tym, co ona nosi w sobie, że mówi coś istotnego o jej psychice. Jak ta postać ma wyglądać, jak być ubrana, jak się poruszać, jak mówić, jak gestykulować i jak w tym wszystkim ma się objawiać to, co tylko jej przyrodzone, właściwe? Takimi pytaniami Pszoniak – jakby podpowiedziała Maja Komorowska – prowokował samego siebie. A rezultaty tej prowokacji były wielokrotnie zadziwiające. Grał postaci zakorzenione w historii, w kulturze, jak Robespierre, Strindberg, Flaubert, Maupassant, i postacie-mity jak Jezus. Niejednokrotnie grał też artystów (m.in. skrzypka Jakuba Kohna w serialu *Sprawiedliwi* według scenariusza Wojciecha Tomczyka, w reżyserii Waldemara Krzystka, 2009). Dawał im za każdym razem rysy głęboko ludzkie, podkreślał rozterki i wahania, „odbrązawiał”, „uzwyczaśniał”, także w charakterystyce i kostiumie, ale przecież nie pozbawiał tajemnicy. Kiedy z kolei sięgał po role komediowe, potrafił znaleźć ciekawy kontrpunkt dla śmiechu i zabawy, jakiś dramatyczny podtekst, czyniący postać nieoczywistą (Sganarel w *Don Juanie*, Papkin w *Zemście*, Łatka w *Dożywociu*). Ale pamiętamy też Pszoniaka w kultowym klasyku małej formy estradowej, w skeczu pt. *Student Awias*, rozegranym fenomenalnie z Piotrem Fronczewskim (Kabaret Pod Egidą).

6.

„Zapraszam panią na mojego Belfra” – powiedział któregoś dnia pan Wojciech. „Nie jest to Szekspir, nie jest Moliere, ale i w takich sztukach warto grać”. W Mazowieckim Instytucie Kultury przy Elektoralnej obejrzałam więc ten monodram, podziwiając po raz kolejny aktorską autodyscyplinę Pszoniaka. Z precyzją prowadził widzów, krok po kroku, do dramatycznego finału, którego początek spektaklu ani przez chwilę

nie zapowiadał. Bohaterem sztuki Jean-Pierre’a Dopagne’a jest stary nauczyciel, który chce przekazać uczniom to wszystko, co sam kocha, wiedzę o skarbach cywilizacji i kultury. Chce ich także nauczyć miłości do teatru i literatury. Stopniowo jednak dociera do niego, że do młodych nic nie trafia, nie rozumieją go albo nie chcą rozumieć. Wszystko odrzucają, to barbarzyńcy, dla których nie ma żadnych świętości. Wstrząśnięty nauczyciel kapituluje, w akcie rozpaczony wyciąga z teczek broń i strzela do nich. Od roku 2004 *Belfer* w reżyserii Michała Kwiecińskiego pokazywany był w Polsce na różnych scenach. Z nowości francuskich, cieszących się nad Sekwaną wielkim powodzeniem, Pszoniak wybrał jeszcze sztukę Érica Assousa pt. *Nasze żony*. Tę opowieść o męskiej przyjaźni sam wyreżyserował w warszawskim Teatrze Syrena z wybitnymi kolegami: Jerzym Radziwiłowiczem i Wojciechem Malajkatem (2017). Po raz kolejny, w popularnym, zręcznie napisanym repertuarze, dowiódł, że aktor może taką literaturę „podnieść” i być na scenie, jak mówił, rozstrzygającym podmiotem, a nie przedmiotem w rękach reżysera. Wydaje się, że w tych ostatnich repertuarowych wyborach Pszoniak wyraziście zaznaczył swój stosunek do zmiany pokoleniowej w teatrze, a także do rewolucji estetycznej, którą śledził, ale której chyba nie akceptował, choć rozumiał, że przyszedł czas innego teatru niż ten, który go uformował i w którym tak wiele stworzył.

A potem czekałam na profesora Tutkę z opowiadań Jerzego Szaniawskiego. Refleksyjny obserwator świata, w którym wszystko wydaje się iść na opak, a ludzie nie cenią już dobrych obyczajów i wartości wysokiej kultury, niespieszny przechodzień, *flâneur* – wydawał się bohaterem stworzonym dla Wojciecha Pszoniaka. I nie zawiodłam się, kiedy w roku 2018, na pięćdziesięciolecie pracy scenicznej, powstał audiobook z jego mistrzowską interpretacją (kolejny po nagraniu utworów Witolda Gombrowicza, Fiodora Dostojewskiego, Tadeusza Różewicza). Do tego audiobooka Wojciech Pszoniak napisał taki komentarz: „W dzisiejszym świecie coraz bardziej brakuje mi subtelności. W naszej cywilizacji jest o nią coraz trudniej. Subtelność umiera w fast foodach, na autostradach, w telewizji, w Internecie, a wraz z nią znika, umiera człowiek, który potrafi słuchać drugiego, który potrafi z drugim rozmawiać. Nagranie opowieści Profesora Tutki traktuję osobiście. To moje koło ratunkowe przed nadejściem potopu, przed zalewem pospolitości, brutalności i wulgarności”¹².

1 • Zob. B. Mróz, J. Kociuba, B. Osterloff, *Sztuka aktorska w badaniach psychologicznych i refleksji estetycznej*, Warszawa 2017.

2 • Aktor. Wojciech Pszoniak w rozmowie z Michałem Komarem, Kraków 2009.

3 • Tamże, s. 31.

4 • Tamże, s. 71.

5 • Tamże, s. 72.

6 • Spotkanie z cyklu „Moja historia”, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 6 października 2014. Z Wojciechem Pszoniakiem rozmawia Rafał Sławon. Źródło: <https://www.encyklopediateatru.pl/osoby/1296/wojciech-pszoniak>, dostęp: 20.05.2021.

7 • Aktor. Wojciech Pszoniak..., dz. cyt., s. 97.

8 • Wojciech Pszoniak o filmie „Korczak”//Wajda Making, strona All In UJ, 4 stycznia 2019, dostęp: 20.05.2021.

9 • J. Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Tome 2: Les acteurs*, Paryż 2006. Cytuję tłumaczenie za: Aktor. Wojciech Pszoniak..., dz. cyt., [reklamowy inserat na okładce książki].

10 • Wojciech Pszoniak wyreżyserował tę sztukę w Teatrze Telewizji (2000).

11 • Debiutował rolą Franza Kilba w sztuce Petera Handkego *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* w reżyserii Claude’a Régy (Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1978).

12 • J. Szaniawski, *Profesor Tutka. Opowiadania w interpretacji Wojciecha Pszoniaka*, Wydawnictwo „Metropolis”. Zob. Wojciech Pszoniak czyta „Profesora Tutkę” Jerzego Szaniawskiego na Festiwalu Czytania 2019, Książnica Pomorska w Szczecinie; źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=iHnm-7Li7ja4>, dostęp: 20.06.2021.