

Człowiek w masce

AUTOR: MICHAŁ SMOLIS

Autoironiczne aktorstwo dowodziło dystansu aktora do postaci, ale było też znakiem świadomej twórczości dojrzałego artysty.

„U tych, których lubię czy podziwiam, nie potrafię znaleźć żadnej wspólnej cechy. Potrafię ją natomiast wskazać u tych, których kocham: wszyscy mnie rozśmieszają”.

W.H. Auden, *Uwagi o komizmie*

1.

■ Śmiech, płacz, gniew, strach. W starożytnej Grecji aktor musiał wyjść na scenę zawsze w jednej z tych masek. Maski zasłaniały twarz i ukrywały człowieka, ale tym samym wyzwalały prawdziwą ludzką naturę¹.

Wiesław Michnikowski nigdy nie grał siebie, zawsze kreował postać sceniczną, bohatera z literatury. „Każda moja rola teatralna była konsekwencją tekstu dramatycznego bądź scenografii, zaprojektowanego dla mnie kostiumu”². Zacierał ślady, stosował uniki, kiedy mówił o sobie. „Czy w ogóle miałem jakąś osobowość aktorską? Jeśli w ogóle ją miałem, to ona była jakaś dziwna, pokręcona, skłócona ze sobą. Chciałbym mieć inną”³ – twierdził. Nie akceptował swoich warunków zewnętrznych. „Jak każdy aktor miał skomplikowaną psychikę, w jednej osobie występowało sześciu różnych ludzi. Neurastenik. Bronił się tym, że skrywał się za maską. Był zupełnie innym człowiekiem na co dzień, a grywał postaci, na które miał wyobraźnię. Czy jego wyobraźnia była do tego stopnia pojemna? Czy też tłumił siebie i wszystkie swoje złe cechy ludzkie? Nie wiem, ja ich nie doświadczyłem” – opowiadał Maciej Englert, dyrektor Teatru Współczesnego. „Była w nim pewna sprzeczność. Ukrywał się pod tymi maskami, ale czuł potrzebę, żeby ludzie przyjęli jego takim, jaki jest naprawdę. Chciał wyrzucić z siebie wszystko, co trzymał w środku. Chciał wszystkie swoje marzenia opowiedzieć bez wstydu. Ale na to nie miał odwagi”⁴.

Zapomniana kategoria „wstydu” odmieniana przez przypadki powraca w opowieściach współpracowników artysty. „Kłopoty, jakie dyrektor czy reżyser miewa z Michnikowskim, są szczególnego rodzaju. Większość artystów bez względu na rodzaj talentu i kwalifikacje ubiega się o rolę Hamleta i Kordiana, Konrada albo Prospera. Michnikowski się nie ubiega. Broni się przed co drugą rolą. Z lęku, że nie podoła, że nie dla niego, że się ośmieszy”⁵ – uważał Erwin Axer, który w 1958 roku angażował aktora do Teatru Współczesnego. „Michnikowski jest zawstydzony, że jemu poświęca się uwagę, a równocześnie jej potrzebuje. Odczuwa satysfakcję, że postać, którą stworzył, zyskała aplauz, a on za nią. Tylko czy to jest sukces jego, czy maski?” – mówił Maciej Englert.

W masce wystąpił tylko raz – w *Królu Jeleniu* Gozziego (reż. Giovanni Pampiglione, Teatr Współczesny, 1972), klasycznej komedii dell’arte – jako przebiegły dworski intrygant Tartaglia. Poskromił ludową żywiołowość przypisaną gatunkowi, nie skorzystał z grubych, komediowych



Sie kochamy, reż. Jerzy Kreczmar, Teatr Współczesny w Warszawie [1966]

chwytów, które forma w tym wypadku wytrzymałaby bez trudu. „Widać tu, że *vis comica* nie polega wcale na ostrości środków aktorskich [...]. Z jąkania się nakazanego przez nazwisko postaci można było łatwo zrobić tanią zgrywę, natomiast zachować komizm bez szarży – to sztuka, która się właśnie w tym wypadku udała. A jakże smacznie, a zarazem żywiołowo śmiesznie wypadła scena w cebrzyku, który w końcu ucieka za kulisy wraz z kąpiącym się w nim bohaterem! To samo odnosi się do scen lubieżnych zalotów, czy pokazów zła i tyranii podszytych zręcznie autoironiczną groteską⁶. Autoironiczne aktorstwo dowodziło dystansu aktora do postaci, ale było też znakiem świadomej twórczości dojrzałego artysty.

Bez próby zrozumienia, kto krył się pod maską, trudno jest mówić o aktorstwie Wiesława Michnikowskiego. Nie grał siebie, ale budował role – jak każdy aktor – z obserwacji ludzi i zdarzeń, w tym także z własnego życia.

2.

„Obsesją Michnikowskiego jest rzadki u aktora z *vis comica* lęk przed przesadą. Michnikowski kocha umiar. Ekscentryzm jest w nim samym⁷ – zauważył Axer. Kiedy aktor uznał, że „mniej znaczy więcej”?

Być może już kilka miesięcy po debiucie w 1946 roku, kiedy na scenie Teatru Miejskiego w Lublinie zmierzył się z Antonim Fertnerem jako reżyserem i odtwórcą popisowej partii doktora Gadarina w *Ostrożnie, świeżo malowane! Fauchois*. Fertner należał do najpopularniejszych aktorów komediowych pierwszej połowy XX wieku. Śmieszył już sam jego wygląd: niewielki wzrost, korpulentna figura, okrągła twarz, na której w zależności od nastroju malował się szeroki, beztrudny uśmiech lub skrzywienie w kokietyjnym grymasie. Nie lubił charakterystyki, ogrywał własną fizyczność, a przedstawiał najczęściej obraz jowialnego grubaska, który ze sprytem i humorem wadzi się ze światem. Fertner fascynował Michnikowskiego, chociaż style i środki obu artystów były odmienne. Jeżeli więc wziął go na wzór, to siebie wymyślił na zasadzie przeciwieństwa. Z Fertnerem łączyły Michnikowskiego *vis comica* i niski wzrost, różnił stosunek do granej postaci, charakterystyki, a nawet widowni. „Kiedy wychodziliśmy razem na scenę, Fertner mawiał do mnie: »zobacz, a teraz będziemy ich łaskotać«. Mówiąc »ich«, miał na myśli publiczność⁸. Można to potraktować jako przejaw pychy. Do teatralnej anegdoty o Wiesławie Michnikowskim przeszło z kolei jego powiedzenie po udanym zagraniu na próbie: „To jest niedobre, bo to jest za śmieszne”. Wypada je uznać nie tylko za dowód skromności.

3.

„Śmieszne” często sąsiadowało w jego sztuce z tym, co smutne i głęboko liryczne; trywialne z tym, co wzniosłe, komizm z tragizmem. Tutaj wzorem mógł być Charles Chaplin. „Zarówno komedia, jak i tragedia są pochłonięte tym samym: jest to zabawny ból [*playful pain*]. Komedia jest zabawnym cierpieniem. Jej istotą jest »zakłopotanie«, niebezpieczeństwo i strach. Tematem komedii są kłopoty. Jej celem i dopełnieniem jest pozbycie się ich⁹ – uważał Chaplin. Bohater Michnikowskiego rzadko jednak wychodził z opresji bez szwanku.

Golibroda Vasco ze sztuki Georges’a Schehadé (*Historia fryzjera Vasco*, reż. Jerzy Kreczmar, Teatr Współczesny, 1961) przywdział po raz pierwszy maskę legendarnego komika filmowego. Michnikowski poruszał się drobnymi, nerwowymi krokami; nie rozstawał się z rekwizytem – parasolem na cienkiej rączce, noszonym jak laseczka. Pod nosem przylepił drobne wąsy, a na twarzy namalował ufny, bezbronny uśmiech. Vasco się bał. „Bał się, nie tracąc wdzięku, był bezradny, ale nie bezmyślny i czesał jak

fryzjer, ale jak fryzjer z bajki, nie z zakładu kosmetycznego. Bawił tym trochę smutnym, chaplinowskim zagubieniem w wielkich sprawach, naiwną łatwowiernością i nie zapominał, że nie jest postacią z dramatu obyczajowego, lecz ze snu¹⁰. Vasco zginął piękną, absurdalną śmiercią, wbrew sobie pasowany na bohatera. Mały człowiek został zderzony z wielkim światem, co zrodziło i komizm, i dramat.

Harry’ego Berlina, bohatera farsy Murraya Schisgala *Sie kochamy* (Teatr Współczesny, 1966), przytłoczyła cywilizacja. Podręcznikowy przykład neurotyka; czuł się jeszcze bardziej bezradny i zagubiony niż fryzjer Vasco. Michnikowski obnażył tę postać w bezlitosnej karykaturze; krytyka porównała aktora przy tej okazji i do Chaplina, i do Stana Laurela, czyli Flipa. Nie bez powodów. Reżyser Jerzy Kreczmar w budowaniu akcji, doborze gagów i prowadzeniu aktorów nawiązał do tradycji niemej burleski, oryginalnych źródeł filmowej komedii. „Michnikowski [...] jest [...] tak wspaniale nieobecny w tym istniejącym świecie, tak przeżywający prawdziwie swoje kompleksy rodem z dzieciństwa, tak nie rozumiejący nic z tego, czego wymagają od niego bliźni, w tym także ukochana kobieta. Harry Berlin zakochany i Harry Berlin pokrzywdzony przez los – trzeba zobaczyć, jak demonstruje stany psychiczne swego bohatera Michnikowski¹¹. Aktor wspierał je działaniami fizycznymi: katalepsją, paraliżem, nieprzytomnym bełkotem. Recenzenci pisali o „cyrkowej sprawności ciała” (niektóre kwestie wypowiadał, stojąc na głowie), okupionej czteromiesięcznym treningiem sportowym na warszawskiej Legii pod okiem trenera.

Dynamika i elastyczność ciała były podstawowym narzędziem komizmu u Chaplina. Charlie co rusz zmagał się z własnym korpusem, nie mógł wykonać poprawnie żadnej czynności. Cały był zbudowany z charakterystycznych, powtarzalnych tików nerwowych. Ciało jako przeszkoda wywołuje śmiech u widza, dla aktora jest ono nie tylko środkiem wyrazu. Potrafi być też czułym sejsmografem, źródłem wiedzy o jego czasach. Chaplin też odgrywał neurastenika, któremu dawało się we znaki nerwowe przemęczenie. Wystarczył głośny dźwięk w otoczeniu, żeby wpadał w panikę. Potrafił jednak zapanować nad sobą. Inaczej niż bohater Michnikowskiego. „Jest najbardziej unerwiony, najmniej psychicznie odporny wśród chaplinoidalnych. Przygody jego bohaterów tłumaczą, jak się wydaje, ów stan nerwowego pogotowia, w jakim znajduje się aktor. Wszyscy chorują na kompleksy¹².

4.

Kompleksy, neurozy, stan permanentnego zagrożenia nie wzięły się znikąd. Bohater współczesnego dramatu drugiej połowy XX wieku został naznaczony dwiema katastrofami, dwiema wersjami końca świata: drugą wojną światową i bombą atomową, a później życiem w cieniu zimnej wojny i strachem przed eksplozją nuklearną. W latach 1939–1945 świat się rozpadł, a człowiek nie potrafił się już pozbierać. Dla artystów generacji Michnikowskiego (urodzonego w 1922 roku) wojna była doświadczeniem formującym, a pamięć Zagłady źródłem, do którego odwoływali się w pracy. Znamienne, że nie mam takiego poczucia w wypadku Michnikowskiego.

Przyszły aktor spędził całą okupację, łącznie z Powstaniem Warszawskim, w stolicy. „Dlaczego nie lubisz rozmawiać o okupacji?” – pytał syn aktora. „To był paskudny okres, łapanek, trzeba było uważać¹³ – odpowiadał ojciec. Po upadku Powstania Michnikowski trafił do obozu przejściowego w Pruszkowie. Symulował atak kaszlu przed niemiecką komisją lekarską, więc został zwolniony i schronił się u rodzeństwa. „Kiedy Niemcy chodzili po domach i szukali młodych ludzi, ukrywałem

się w studni. Ale nie chcę już o tym mówić¹⁴. Pracował jako sanitariusz w dawnym szpitalu polowym w Komorowie. „Pamiętam dobrze, że po przeciwnej stronie torów w Komorowie był prowizoryczny cmentarz. Ciała grzebano w gołej ziemi. To jedno z tych wspomnień, które wołałbym zapomnieć. I nie chcę o tym rozmawiać¹⁵. Michnikowski całe życie wypierał wojenną traumę, ale to, co miało pozostać ukryte, wydostało się szczelinami na powierzchnię. Stany lękowe, depresje opisywane przez współczesną literaturę dramatyczną spotkały się z przeżyciami aktora i pamięcią jego ciała.

Wykształcił w sobie mechanizm obronny, przyjmując postawę klauna, szczególnie adekwatną do awangardowego dramatu absurdu. Tak zagrał Stanleya z dramatu Harolda Pintera (*Urodziny Stanleya*, reż. Jerzy Kreczmar, Teatr Polski, 1966); bohatera, którego los przypominał sytuację Józefa K. z *Procesu* Kafki. Taki okazał się Gogo w *Czekając na Godota* Samuela Becketta (reż. Maciej Prus, Teatr Ateneum, 1971). „Jest spopielały i jałowy, jak pagórek, na którym akcja się toczy, a jednocześnie jest w nim zastygła lawina rozpacz, zawodu, cierpienia, przebijana od czasu do czasu przez bezgłośny krzyk. Michnikowski prezentuje też w tej roli – tu bardzo wyciszony – swoisty gatunek humoru, który pozwala go rozpoznać pośród tysięcy aktorów¹⁶. Mimo analogii z Chaplinem i innymi wielkimi komikami pozostawał Michnikowski artystą osobnym.

5.

Atmosferę egzystencjalnej rozpacz, niepozbawionej elementów czystej groteski, więc bliskiej też Beckettowi, Michnikowski roztaczał jako Parobek N. w *Zabawie* Sławomira Mrożka (reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny, 1964). Spotkanie z autorem tego dramatu okazało się kamieniem milowym w karierze aktora. Axer, reżyser większości sztuk Mrożka w Teatrze Współczesnym, wprost uważał, że „Michnikowski

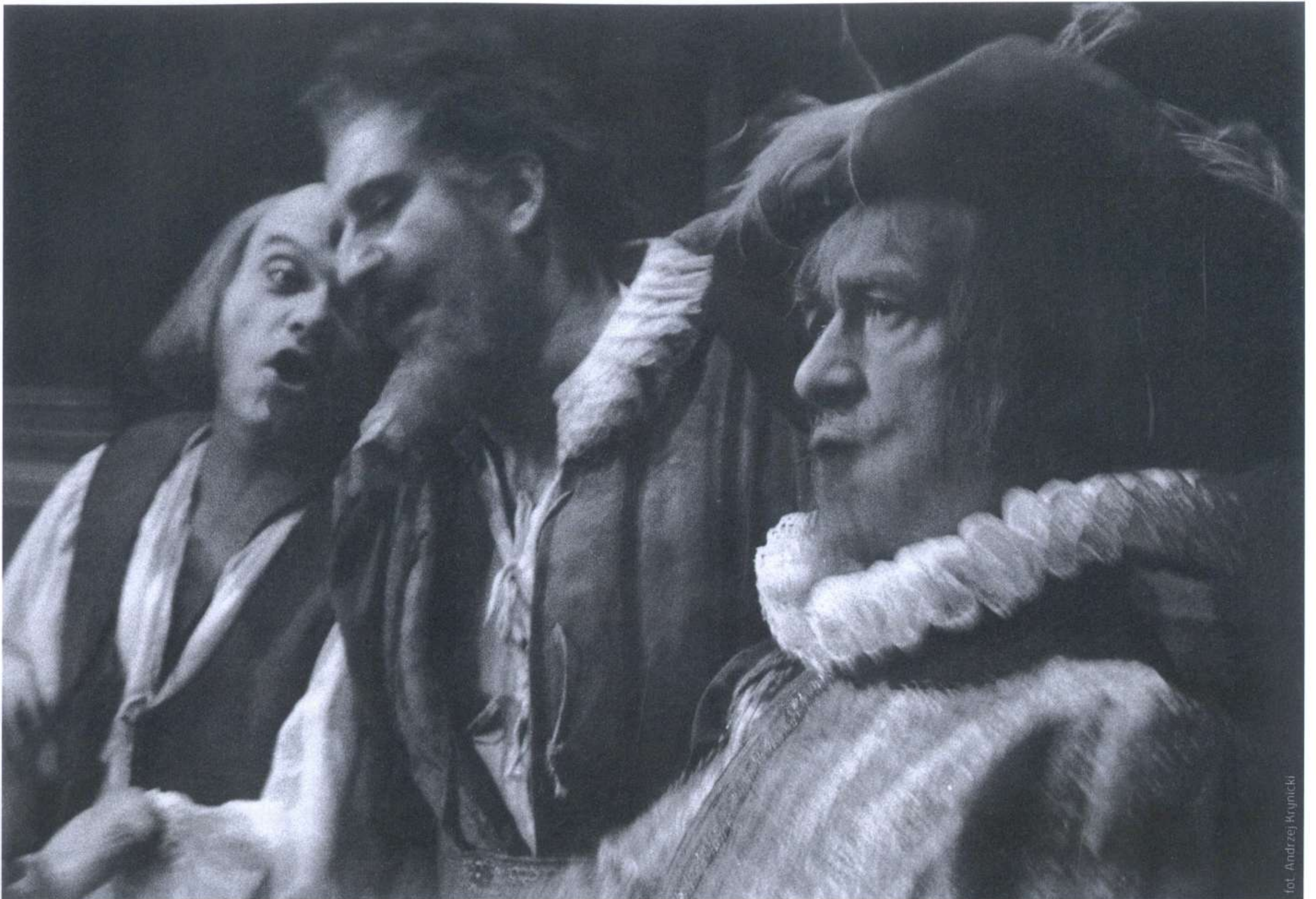
urodził się dla Mrożka”. Za ich największy wspólny sukces została uznana premiera *Tanga* (1965).

Michnikowski otrzymał rolę Artura. Nie był to wcale oczywisty wybór, na niekorzyść aktora pracowała metryka. Odtwórca młodego, hamletyzującego buntownika w 1965 roku liczył sobie już czterdzieści trzy lata. Wiek bohatera nie był jednak dla Axera najistotniejszy. „Interesował mnie groteskowy pasjonat, słaby człowiek zaciekle próbujący powrócić do przeszłości, zaciekle próbujący wskrzesić model przeszłości. Widziałem w tym raczej portret duchowy Mrożka, co nie znaczy, że Mrożek jest słabym człowiekiem i siebie tak widział¹⁷ – mówił Axer wiele lat po premierze. Zdania nie zmienił, ponieważ już wcześniej, na etapie prób, pisał w liście do Mrożka o swoim protagoniście: „Artur, tj. Michnikowski, ma duże trudności, ale wkłada w to dużo serca i ponieważ jest uzdolniony i chyba dobrze obsadzony (podejrzewam, że przypomina Ciebie pod wieloma względami), więc chyba zrobi¹⁸. Zatem Michnikowski grał nie tylko Artura, ale kogoś w rodzaju *alter ego* samego Mrożka. Co mogło łączyć aktora z autorem? Rys charakteru? A może więcej – konserwatywny światopogląd?

Nic nie zmieniło faktu, że Artur został przez Michnikowskiego potraktowany bezwzględnie, bez próby obrony. Uczynił bohatera (znowu) neurastenikiem, a jego anachroniczny „bunt” wobec świata opatrzył znamionami hysterii, która przeradzała się w agresję. W akcie trzecim, kiedy Artur był pijany, Michnikowski podczas przemówienia na stole parodiował sławne gesty i intonacje Tadeusza Łomnickiego z *Kariery Artura* U. Brechta. Nieudany bohater objawił się jako skrachowany przywódca – faszysta, dawny idealista okazał się tylko pozorantem, który wcale nie szukał prawdy. Artur był słaby, więc musiał przegrać z silniejszym Edkiem (Mieczysław Czechowicz). Jednak Artur był również słaby, ponieważ klęska w tym przypadku była przeznaczeniem. Artur

Tango, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny w Warszawie [1965]





Wieczór Trzech Króli, reż. Maciej Englert, Teatr Współczesny w Warszawie [1991]

zapraǳał zmieni świat, ale zabrakło mu konkretnego planu. „Jego obiektywna słabość może być wynikiem sytuacji i może, a nawet powinna, iść w parze z poczuciem siły, jakie ma zbuntowany młodziemiec. Wtedy klęska, jaką poniesie, stanie się dramatem o pogłębionym znaczeniu”¹⁹.

Na przestrzeni ponad trzech dekad Michnikowski zagrał inteligenta w siedmiu tytułach Mroźka. Za każdym razem jego kreacje – nawet w niżej notowanych przedstawieniach – wzbudzały aplauz. Z jednym wyjątkiem – *Emigrantów* (1975) w reżyserii Jerzego Kreczmara, gdzie wystąpił jako AA w duecie z Mieczysławem Czechowiczem. Na głowy twórców posypały się gromy, głównie z tego powodu, że para protagonistów w dialogu rozpisany na inteligenta i chama zagubiła serio. „Wystarczy wziąć dwu bardzo dobrych aktorów, którzy działania [...] podporządkują własnym nawykom, grepsom – choćby subtelnym – do których przyzwyczaili wcześniej publiczność, by ze sztuki tej nie pozostało nic poza dowcipami i zewnętrżnością”²⁰ – oceniała Marta Fik. Inni jej wtórowali. Pracy aktora bronił Zygmunt Greń. „Michnikowski jest nie tylko aktorem dojrzałym, lecz człowiekiem dojrzałym. Wypowiadany m zdaniom dodawało to wagi. Nie dyktowała ich kontestacja, wściekłość i gniewność, lecz świadomość. Niemoc twórcza [AA jest pisarzem – przyp. M.S.] mogła tu być usprawiedliwiona wcześniejszymi dokonaniem. Zresztą Michnikowski nie obnosił się z nią, trzymał się w cieniu, jak potrafi w cieniu zostać znakomity aktor, pewny swej sztuki, że przez wszystkie zapory przebiję się do publiczności. To on, nie wysuwając na pierwszy plan swoich spraw, był głosem sumienia XX, wyzwaniem dla niego, nie podjętym, niestety, nie zrozumiałym, nie chcianym. [...] Można było wierzyć w serio AA. Ponieważ pokrywał on ten ton ironią i autoironią”²¹. Nie wszyscy jednak uwierzyli albo po prostu – mimo

najszczerzej chęci – ciężar aktorskiego emploi przeważył, decydując o kierunku całego widowiska.

6.

Emploi aktora komediowego w pewnym momencie okazało się w karierze Wiesława Michnikowskiego przekleństwem. Kto zawinił? Najpewniej kabaret. W recenzjach powracał jak mantra zarzut „stosowania środków kabaretowych”. Artysta zapracował na swoją popularność w kabaretach literackich, jak *Wagabunda* czy *Dudek*, ale przede wszystkim w telewizyjnym *Kabarecie Starszych Panów* Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego. Obdarowywał tutaj swoim talentem bohaterów śmiesznych i smutnych, rozbrajających i lirycznych. Bawił jako abstrakcyjny opryszek, „tani drań” albo jako niepoprawny marzyciel, bezradny mężczyzna – duże dziecko czy inna ofiara losu. *Piosenki Przybory i Wasowskiego* (*Addio pomidory* czy *Wesołe jest życie staruszką*) – wielkie evergreeny – Michnikowski wykonywał z powodzeniem do końca kariery. Jednak popularny wizerunek kabaretowy aktora okazał się na początku lat siedemdziesiątych pułapką, przysyłając poważniejsze zadania teatralne.

Należała do nich rola budzącego litość kancelisty w *Wiśniowym sadzie* Antoniego Czechowa (reż. Maciej Prus, Teatr Współczesny, 1976). „Wchodzi Jępichodow (Wiesław Michnikowski), wnosząc przed sobą bukiet, a za sobą karykaturalnie wypięty derriere i sala w okamgnieniu rozbrzmiewa śmiechem. Jępichodow, postać komiczna przez swą niezręczność i nieudacność, lecz nie przez głupotę, orientuje się zaraz, że te śmiechy są przeznaczone dla kabaretowego aktora telewizji. Uwięzionemu żałości w swej aktorskiej »gębie« Michnikowskiemu, Jępichodow ustępuje miejsca na scenie”²².

Aktor nie oddawał pola bez walki. W 1980 roku Maciej Englert obsadził Michnikowskiego jako Człowieka w *Kobiecie* Edwarda Bonda (Teatr Współczesny). Bohater był uciekinierem z kopalni srebra, znękanym wyniszczającą pracą, upodlonym batami strażników; emanacją strachu i przerażenia. „W sposób godny podziwu rozszerza swoje typowe emploi, lecz w odczuciu widzów ciąży ono nad jego kreacją. Mamy Człowiekowi współczuć, uznać go, uszanować, a jak łypnie oczkiem, wykrzywi twarz, zaraz nam się chce śmiać, choć sprawa jest nie do śmiechu”²³. Najmniej do śmiechu było samemu aktorowi.

7.

A przecież początki kariery zapowiadały zupełnie inną przyszłość w tym zawodzie.

W Teatrze Miejskim w Lublinie Michnikowski zagrał Fortunia w *Świeczniku* Alfreda de Musseta (reż. Karol Borowski, 1946) – jednego z bohaterów miłosnego czworokąta i ofiarę intrygi pary doświadczonych kochanków. Fortunio był dramatycznym amantem, tracącym złudzenia

Obsesją Michnikowskiego jest rzadki u aktora z *vis comica* lęk przed przesadą. Michnikowski kocha umiar. Ekscentryzm jest w nim samym.

Erwin Axer

młodzieńcem. „Oto niewątpliwie początek pięknej kariery artystycznej. Michnikowski posiada wszystkie warunki do kreowania postaci młodych marzycieli. Jest właśnie Mussetowskim Fortuniem, promiennym punktem całej sztuki”²⁴ – zachwyciła się recenzentka. Rok później na scenie Teatru Miejskiego Michnikowski wystąpił w roli Nicka w *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego (reż. Irena Ładosiówna, 1947). Nick, błazen Henryka Darnleja, skutecznie manipulował dworem, pozostając lojalnym wobec swojego pana. W finale wypijał świadomie truciznę przeznaczoną dla Henryka. Pal diabli interpretację klasową, którą zaraz po wojnie narzucano tej postaci. Scena śmierci Nicka bardzo łatwo może się osunąć w nieznośny melodramat. Tej pułapki, sądząc po recenzentkich peanach na cześć Michnikowskiego, udało się aktorowi uniknąć. Dramatyczna kreacja aktora przeszła do środowiskowej legendy, ale po latach mało kto chciał ją pamiętać. Teatralny mit powstawał gdzie indziej.

8.

Dotyczył on również repertuaru klasycznego, tylko komediowego. Aleksander Fredro trafił na afisz Teatru Współczesnego dzięki Jerzemu Kreczmarowi. Jego realizacje fredrowskie „chwalone przez większość recenzentów za bezwzględną »wierność autorowi« w rzeczywistości były dyskretną, lecz stanowczą rewizją tradycji scenicznych”²⁵. W ten sposób niezbyt mądry Dolski w *Wielkim człowieku do małych interesów* (1968) okazał się nerwowym niedołęgą w duchu „komizmu na smutno”, chwilami antypatycznym i pozbawionym ciepła. Janusz, niefortunny adorator z *Pana Jowialskiego* (1977), niepokój i kompleksy ukrywał pod pozorną pewnością siebie. Może z tego powodu nie dał po sobie poznać w finale, że poniósł sromotną klęskę. Obie te role Michnikowski pogłębił w rysunku psychologicznym, unikając przerysowań w stronę farsy.

Pod koniec kariery Michnikowski występował we fredrowskich inscenizacjach Andrzeja Łapickiego w Teatrze Polskim. Dyndalski w *Zemście* (1998) uważnie obserwował świat z dystansu, ale nie zakładał w tym celu butów sklerotycznego, niedosłyszającego safandudy. Budził nie tylko śmiech, ale i współczucie.

Tak samo jak w wypadku jednej z największych aktorskich glorii Wiesława Michnikowskiego – Sir Andrzeja Chudogęby w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira (reż. Maciej Englert, Teatr Współczesny, 1991). Zahukany, zakompleksiony tchórz – rycerz nie wysuwał się wcale na pierwszy plan wydarzeń. Śmieszył już sam jego zielony kostium, od którego odcinały się krzykliwie jaskrawoczerwone buty. Na twarzy Chudogęby malowały się nieodłączny smutek i zdziwienie. Do pasa miał przyczepioną tak długą szablę, że wydawała się dłuższa od niego samego. Najwięcej radości w przedstawieniu wywołała scena czytania przez Malwolia (Krzysztof Wakuliński) listu podrzuconego mu przez psotników. „Ręce Wiesława Michnikowskiego, na których mozolnie gramoli się pocieszna figura Andrzeja Chudogęby w scenie czytania listu przez Malwolia. Istnieją tylko te ręce. Nie szkodzi, że publiczność śmiejąc się do rozpuku, nie zwraca najmniejszej uwagi na Malwolia”²⁶.

Chudogęba to jedna z tych klasycznych ról, które wpisywały się w szerszy, poważny, temat aktorstwa Michnikowskiego – kryzys męskości. Wybrzmiał on mocniej w rolach komediowych szwarczarakterów (Tartaglia, Burmistrz w *Smoku Szwarca*, sędzia Adam w *Rozbitym dzbanie* Heinricha von Kleista) – tchórzliwych, kłamliwych, śliskich, słabych mężczyzn, pompujących ego swoją władzą, służącą im przede wszystkim do zdobycia i wykorzystania kobiety. Te śmieszne figury odstręczały w chwilach agresji, ale tak naprawdę nie budziły zbyt wielu negatywnych uczuć. Nie mogły. Instynkt i wrodzony wdzięk aktora nakazywały mu bronić swoich bohaterów. Nie zapominał też, że występował w komedii, a nie w dramacie.

Dzięki temu pewnie było łatwiej jemu i nam. ■

1 ■ Zob. K. Kerényi, *Człowiek i maska*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4/2002.

2 ■ W. Michnikowski, M. Michnikowski, *Tani drań*, Warszawa 2014, s. 100.

3 ■ Tamże.

4 ■ Wszystkie wypowiedzi Macieja Englerta pochodzą z rozmów z autorem nagranych w czerwcu 2013 roku.

5 ■ E. Axer, *Tajemnica*, „Dialog” nr 9/2000.

6 ■ G. Sinko, *Gozzi włoskim sposobem*, „Literatura” nr 44/1972.

7 ■ E. Axer, *Tajemnica*, dz. cyt.

8 ■ W. Michnikowski, M. Michnikowski, *Tani drań*, dz. cyt., s. 92.

9 ■ Ch. Chaplin, *Life and Death* (1957–1960), Archivio Chaplin, Cineteca di Bologna, ECC100314934, CH0049, s. 16. Cyt. za: P. Mościcki, *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości*, Gdańsk 2017, s. 86.

10 ■ M. Piwińska, *Komentarze Cezara*, „Teatr” nr 11/1961.

11 ■ M. Kosińska, *Sie kochamy i sie bawimy*, „Życie Warszawy” nr 149/1966.

12 ■ M. Czanerle, *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977, s. 130.

13 ■ W. Michnikowski, M. Michnikowski, *Tani drań*, dz. cyt., s. 74.

14 ■ Tamże.

15 ■ Tamże.

16 ■ S. Polanica, *Czekając na Godota*, „Słowo Powszechne” nr 2/1971.

17 ■ Niepublikowana rozmowa Elżbiety Wysińskiej z Erwinem Axerem, maszynopis w posiadaniu Agnieszki Rabińskiej.

18 ■ E. Axer, S. Mrozek, *Listy 1965–1996*, Kraków 2011, s. 15.

19 ■ M. Czanerle, *Panie i panowie...*, dz. cyt., s. 131.

20 ■ M. Fik, *Mrozek w Warszawie*, „Polityka” nr 3/1976.

21 ■ Z. Greń, *Rozmowy z konformistą*, „Życie Literackie” nr 21/1976.

22 ■ A. Schiller, *Wiśniowy sad*, „Kultura” nr 24/1976.

23 ■ J. Zagórski, *Teatr w gaju pretensjonalnym*, „Kurier Polski” nr 271/1980.

24 ■ M. Bechczyc-Rudnicka, „Zdrój” nr 16-17/1946, s. 10.

25 ■ M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa 1979, s. 180.

26 ■ W. Majcherek, *Notatnik festiwalowicza*, „Teatr” nr 7-8/1991.