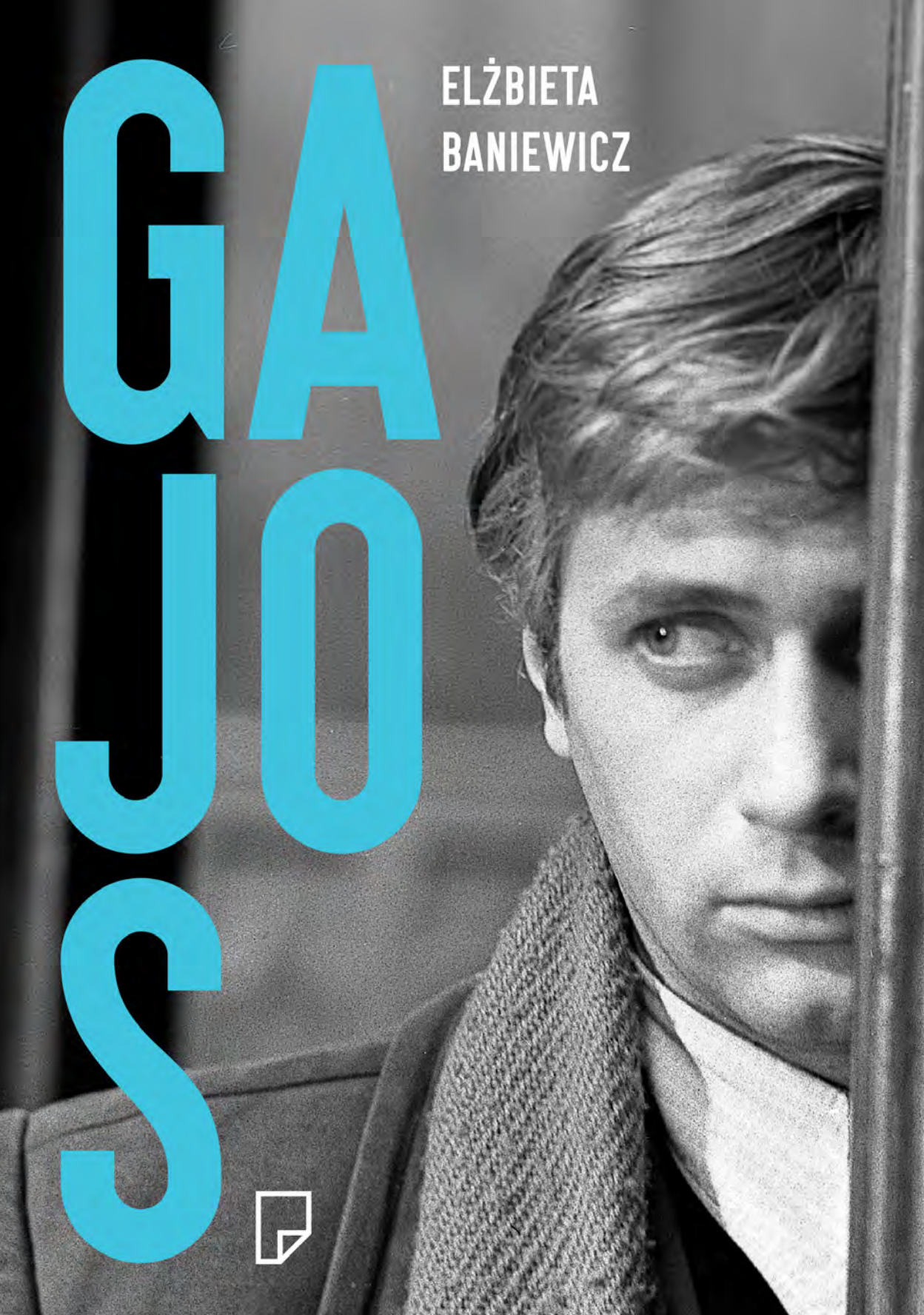


ELŻBIETA
BANIEWICZ

GA JO SS





PO CO SIĘ GRA?

„Człowiek rodzi się aktorem, tak jak rodzi się księciem. Nie gra się po to, żeby zarabiać na życie, tylko gra się po to, żeby kłamać. Żeby siebie okłamywać” – mówi wielki angielski tragik Edmund Kean w sztuce Aleksandra Dumasa i Jeana Paula Sartre’a. „Gra się dobrych, bo jest się złym, świętych, bo jest się podłym, morderców, ponieważ jest się kłamcą z urodzenia. Gra się, ponieważ się siebie nie zna, i gra się, ponieważ się siebie zna za dobrze. Gra się, ponieważ kocha się prawdę, i gra się, ponieważ się prawdy nie nawidzi. Gra się, ponieważ zwariowałoby się, nie grając”. Być aktorem to kłamać czy odwrotnie – ujawniać?

„Czym jest talent aktorski? – pytał Jean Jacques Rousseau w *Liście o widowiskach*. – Sztuką przedzierzganania się w innego człowieka, przybierania innego charakteru, udawania, że jest się innym, niż się jest naprawdę, [...] mówienia innych rzeczy, niż się myśli – i to z taką naturalnością, jakby się je myślało naprawdę; sztuką zapominania wreszcie własnego miejsca w życiu, gdy się zajmuje miejsce innego człowieka”.

Być aktorem to znaczy kłamać naprawdę, doskonale. Ale też w sztucznych, wymyślonych warunkach mówić szczerze, pokazywać cechy, jakich się zwykle wstydzimy. Publicznie staramy się wydać lepszymi, szlachetniejszymi, niż jesteśmy w istocie. Aktor zaś to ktoś, kto ma odwagę odkrywać prawdę o zawiłościach ludzkiej natury, ujawniać pokłady zła i niespodziewane pokłady dobra. Jego zawód daje szansę bezkarnego spróbowania wielu losów, zmierzenia się z okolicznościami, jakich w życiu nigdy by nie dotknął. Czy jest to zawód twórczy, czy odtwórczy? Aktorstwo jest albo dobre, albo złe. Amen.

W czym tkwi tajemnica tego zawodu, nie potrafią powiedzieć najstarsi . lozofowie. Poglądy i teorie, od starożytności po czasy nam współczesne, można ułożyć w wiele opasłych tomów, co wcale nie gwarantuje rozwiązania zagadki. Jak można nazwać coś, co jest nieuchwytnie, zadziwiające? Czy ten moment przemiany w kogoś innego to bycie choćby przez chwilę kimś innym? Moje ciało, moje gesty, miny, ruchy, ale człowiek na scenie to nie ja. Ale i ja także. Ja to ktoś inny. Ktoś inny to ja. W jednym ciele różne dusze. Słowem, jakieś szalbierstwo. Ale czyje – aktora, pisarza czy widza? Duszy czy charakteru? Nie ma reguł i właściwie nie ma metody. Bo nie ma sposobu, by ktoś był lub stał się wybitnym albo genialnym aktorem. Można nauczyć techniki, zachowań scenicznych, można też wyćwiczyć samoświadomość, ale talentu, tego szczególnego widzenia świata i człowieka, które porusza innych, przekazać nie sposób. To coś dostaje się od mamy i taty, natury albo Pana Boga – jak kto woli. Sprawiedliwości w sztuce nie ma, tu nikt nie dostaje po równo, czy się to komuś podoba, czy nie.

Czym jest talent albo geniusz? Opisać talent aktora to opisać nieznanne przez nieznanne. A jednak każdy z nas odróżni dobrego aktora od beztalentia. Jak? Na tego dobrego się patrzy i się go słucha, on spośród wielu przykuwa uwagę. Jest prawdziwy, wiarygodny – mówimy wtedy. A przecież to znaczy, że potrafi nas oszukać tak doskonale, byśmy uwierzyli w kcję, jaką stworzył. Powołał do życia żywego człowieka, byt nie rzeczywisty, lecz tylko prawdopodobny. Odpowiadający naszemu (społecznemu) wyobrażeniu prawdy. Zgodny z wrażliwością tych, którzy zechcieli się poddać uprawdopodobnionej kcji, zdolnej odsłonić więcej niż własne doświadczenie. Kłamstwo na scenie posługuje się dramatyczną zasadą kondensacji i kontrastu.

Aktor także się nią posługuje. Świadomie dobiera gesty, mimikę, sposób chodzenia, mówienia, tembr głosu. Jak każdy twórca posługuje się w swej pracy określoną formą. Dlatego tak ważny pozostaje repertuar dramatyczny napisany w różnych epokach i pod wieloma szerokościami geograficznymi, gdyż jest zapisem ludzkiego doświadczenia w niewyczerpanym właściwie zasobie form. Każdy widzi świat w niepowtarzalny i zawsze subiektywny sposób – zatem ilu autorów, tyle sposobów przedstawiania świata. Inaczej przecież zachowuje się aktor w sztuce Szekspira, inaczej w dramacie romantycznym Mickiewicza czy Słowackiego, jeszcze

inaczej w komedii Fredry czy realistycznej sztuce Zapolskiej i tak dalej – po Gombrowicza, Mrożka, Różewicza, o Czechowie, Ibsenie czy ostatnio modnej Sarah Kane nie zapominając. Aktor, podejmując się roli, za każdym razem wchodzi w inny kosmos doznań i aurę myśli autora, a tym samym w inną formę wyrażania świata. Od jego wrażliwości zależy, czy konwencję dramatu odczyta trafnie, czy błędnie; czy będzie potrafił wyrazić ją lepiej lub gorzej od swych poprzedników – wiele ról należy do kanonu dramatycznego, odnawianego przez każde pokolenie. Liczba form, w jakich aktor potrafi się odnaleźć, świadczy o jego szerokim lub wąskim emploi. Wyjątkami są aktorzy wszechstronni, tacy potrafią zagrać wszystko. To tak, jakby pianista potrafił grać Chopina, Brahmsa tak samo dobrze jak jazz, bluesa czy ludowe przyspiewki. W muzyce to nierealne; w aktorstwie tacy mistrzowie się zdarzają, ale rzadko.

Wspólnym mianownikiem rozważań o aktorstwie pozostaje przekonanie, że jest to sztuka najbardziej ulotna i najbardziej podejrzana. Ulotna, ponieważ dzieje się tylko tu i teraz, nie ma przeszłości ani przyszłości. Podejrzana, ponieważ narzędzie (ciało aktora) jest tożsame z dziełem sztuki (kreacją sceniczną), inaczej nie istnieje. Zatem połączenie ciała i wyobraźni, kci i biologii tworzy byt tyleż rzeczywisty, ile zmyślony.

Z powyższego wynika wniosek o specyficznym statusie aktorstwa. Skoro nie ma przyszłości, nie można odnieść za grobem zwycięstwa, jak to się zdarzyło niejednemu malarzowi, pisarzowi czy kompozytorowi. Jeśli aktora nie docenią współcześni, to i potomkowie nie oddadzą mu sprawiedliwości. Tak jest i będzie nawet w epoce coraz doskonalszych technik zapisu; aktor należy do publiczności swego czasu, na dobre i złe. Powtórzenia aktorskiej kariery w innym kraju to wyjątki okupione morderczą pracą nad językiem obcym. Nie powiodły się rekonstrukcje wybitnych przedstawień, martwe z urodzenia, nie można bowiem wskrzesić widowni, dla której przedstawienie powstało. Bez tego szczególnego porozumienia aktora i widza, którzy odnajdują się na wspólnej płaszczyźnie wzruszeń, myśli, odczuć, nie ma żywego spektaklu. Nie może być też legendy, bo ta powstaje jako świadectwo niepowtarzalnych przeżyć.

Aktorstwo Janusza Gajosa, któremu poświęcona jest ta książka, jeśli jeszcze nie obrosło legendą, to na pewno się nią stanie. Do sukcesu doszedł on drogą nietypową. Alfred Hitchcock powtarzał, że dobry film

powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, a potem napięcie winno rosnać. Takim trzęsieniem ziemi dla młodego, debiutującego aktora był Janek Kos w serialu wszech czasów *Cztery pancerni i pies*, a późniejsza, raczej wyboista ścieżka do sukcesu dowodzi, że napięcie rosło. Chytrze umykał z kolejnych szuadek, w jakich próbowano go zamknąć. Można powiedzieć, że miał szczęście – w odpowiednim momencie życia spotykał właściwych ludzi. Ale szczęście spotyka zwykle tych, którzy są gotowi na takie spotkanie. Żeby wygrać na loterii, trzeba kupić los, czyli coś zainwestować. Janusz Gajos miał w sobie wielki kapitał, który potrafił wnieść do gry o własną wybitność.

GRAM RÓŻNYCH LUDZI

Kamera prowadzi Janusza Gajosa idącego długim korytarzem. Koszula bez kołnierza, sumiasty wąs, zmięty kapelusz, spodnie wpuszczone w długie buty z cholewami. Sylwetkę mocnego faceta dopełnia zdecydowany krok, wyraz zadowolenia z siebie na twarzy. Stukot butów po drewnianej podłodze miesza się z przeciągłym wyciem psa. Mężczyzna wchodzi do sali obrad sejmu, gdzie na fotelu marszałka rozsiadł się jego owczarek. Dobrotliwym słowem przywołuje zwierzę, głaszcze je przyjaźnie, wyciąga pasek ze spodni i mocno bije. Pies skowyczy z bólu.

Już ta pierwsza sekwencja charakteryzuje bohatera. Chłopski przywódca, Mateusz Bigda, za chwilę sięgnie po władzę. Jest inteligentny i przebiegły, dobrotliwy i okrutny, silny i pewny siebie. Pozbawiony skrupułów, jakie – wydawałoby się – obowiązywać powinny na szczytach władzy, ale nie chłopskiego rozsądku. Znajomość praw przyrody, instynkt biologiczny dyktują mu sposób zachowania w parlamencie – bezwzględny, cyniczny. Nie gardzi podstępem ani, gdy trzeba, pozorem dobroci. W zależności od potrzeb i interesów. Można powiedzieć, że Bigda Gajosa doskonale przejrzał naturę walki parlamentarnej, wie, że obowiązują tu prawa dżungli.

Ideologia jest tylko frazesem przykrywającym prywatne interesy osób i partii. Żadnych złudzeń – wygrywa silniejszy, szybszy, bardziej bezwzględny. Bigda w walce o władzę potraktuje swych przeciwników jak bestia: albo zwycięży, albo zostanie rozszarpany. Ekspozycja nie zostawia co do tego żadnych wątpliwości. Prawo dżungli nie omija dżentelmenów i hrabiów działających w polityce. O wygranej decyduje spryt oraz brak skrupułów.

Bigda wie, że każdy z jego przeciwników da się obłąskawić; każdy prowadzi przetarg o własną karierę. Wszyscy są do kupienia, choć do każdego trzeba zastosować nieco inny klucz psychologiczny. Jednemu trzeba obiecać stanowisko marszałka, mile łechcące próżność, innych kusić pieniędzmi, apanażami, upajającym smakiem władzy. Wobec najmniej przekupnych zastosować prowokację i szantaż. Każda metoda jest dobra. Nie bez powodu Bigda nosi przy sobie gruby portfel, w którym oprócz pieniędzy, rozdawanych wedle potrzeby własnej świecie (znakomity Krzysztof Globisz jako prywatny doradca Deptuła, chytry i lekko posłuszny), ma także dowody kompromitujące konkurentów politycznych. Wobec swoich zaufanych trzyma fason twardego faceta, który zapewnia im awanse w zamian za lojalność i posługi. Toteż śpi smacznie, wyciągnięty w butach na hrabiowskim łóżku, gdy w zakulisowych układach decydują się jego polityczne losy, bo wie, że jego ludzie wszystkiego dopilnują. Oprócz drobnych na wódkę hojnie rozdaje obietnice wysokich funkcji, ale zawsze bez świadków.

Publicznie pastwi się nad przeciwnikami. Właściciel upadającej ordynacji hrabia Lachowski (doskonały Olgierd Łukaszewicz) zniesie każde poniżenie, każde upokorzenie, by zostać prezydentem i przy okazji uratować majątek. Toteż chłopski przywódca nie szczędzi mu miłych miraży, wiele obiecuje, tyle że bez zobowiązań; traktuje jednak zgodnie z zasługami, lekceważąco. Gdy jaśnie pan hrabia w obecności wielu polityków odgania mu – rozpartemu na krześle – muchy sprzed nosa, patrzy na niego z niekłamaną pogardą.

Socjalista Mieniewski (Krzysztof Kolberger) wyprowadzi posłów własnego klubu na czas głosowania do sejmowego bufetu, aby umożliwić sformowanie rządu, na którego czele stanie sprytny, butny chłop. Nie zrobi tego bezinteresownie, w rewanżu nowy premier obiecał uratować jego bank przed plajtą. Bigda sprawę załatwił bez sentymentów, jak na bazarze – pieniądze za towar. Marszałek sejmu (Andrzej Seweryn świetnie pokazał faryżejskiego mydłka) szybko wycofa pryncypialny, jak najbardziej, wniosek o zawieszenie krzyża w sali obrad, gdy zobaczy w ręku Bigdy zdjęcia gołej panienci w apartamencie własnego hotelu. Błysk satysfakcji w jego oku wróży skandal obyczajowy, na co marszałek absolutnie nie może sobie pozwolić. Skandal sprowokowany zresztą na polecenie Bigdy przez jego

ludzi, ale przecież w polityce cel uświęca środki. Nikt nie powinien mieć złudzeń, że jest to zajęcie dla moralistów.

A społeczeństwo? Doprawdy nikt z biorących udział w grze nie zamierza się nim przejmować. Zwykłych ludzi widać, ale z dużej odległości. Kamera długimi ujęciami pokazuje tłum demonstrantów pacy kowany przez konną policję. Posłów zajętych intrygami dzieli od nich bezpieczny dystans. Wolna, nieprzekupna prasa? Owszem, istnieje „Głos Sumienia” redagowany przez Mieniewskiego juniora (bardzo ideowy Mariusz Bonaszewski), zdeklarowanego piłsudczyka. Zdradzony przez ojca i brata karierowicza, po zniszczeniu drukarni przez nasłanych bojówkarzy raczej długo nie wytrzyma i wolny głos prasy zamilknie.

Przedstawienie pokazane późną jesienią w porze zarezerwowanej dla Teatru Telewizji doskonale współbrzmiało z nałem gorszącej debaty podatkowej na Wiejskiej, relacjonowanym w tamtych dniach przez media. Trudno sobie wyobrazić lepszy termin emisji, choć dziś, gdy to piszę, trwa w sejmie następny odcinek groteskowego serialu. Mięso na patelni się zmieniło, to znaczy temat obrad, ale sposób smażenia został ten sam. Zatem aktualność spektaklu to nie przypadek, lecz prawidłowość. Niestety.

Źródłem największych sukcesów Andrzeja Wajdy była umiejętność nadawania zbiorowym nastrojom, frustracjom artystycznej formy. Zawsze powtarzał: artysta powinien wachać swój czas. Ostatnimi laty, po kilku słabych produkcjach w kinie i teatrze, wydawało się, że ten fantastyczny zmysł społecznej obserwacji go zawodzi. A jednak nie.

Z trzyczęściowego cyklu powieściowego Juliusza Kadena-Bandrowskiego – *Czarne skrzydła*, *Mateusz Bigda*, *Białe skrzydła* – wybrał wątek



Mateusz Bigda i politycy (Krzysztof Kolberger, Olgierd Łukaszewicz, Krzysztof Globisz, Wojciech Siemion i Jerzy Łapiński). *Bigda idzie!* według powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy

najbardziej dziś aktualny: walki parlamentarnej. Znowś świetnie wyczuł niepokój dużej, coraz większej niestety, części społeczeństwa, obserwując sposób funkcjonowania władzy, czyli podstaw demokracji w wolnej Polsce. Wajda, sięgając do czasów przedwojennych, przywrócił nam nie tylko pamięć tamtego dwudziestolecia, nazbyt idealizowanego, ale i perspektywę procesów społeczno-politycznych, jakie nie zakończyły się ani wraz z upadkiem tamtego państwa, ani wraz z upadkiem PRL-u.

Obraz polskiego sejmowładztwa II Rzeczypospolitej, jaki kilka lat po przewrocie majowym nakreślił Kaden-Bandrowski – *Mateusz Bigda* ukazał się na przełomie 1932/1933 roku, gdy już toczył się proces brzeski – nie był ani „paszkwilem wymierzonym w przeciwników politycznych Piłsudskiego”, ani „pam etem na model burżuazyjnego parlamentaryzmu” przeniesionego z Francji do Polski – jak pisali ówcześni recenzenci. Nie był też reportażem historycznym. Główni bohaterowie wprawdzie przypominają postacie historyczne – Wincentego Witosa, Ignacego Daszyńskiego i Jakuba Bojkę – ale fakty nie pokrywają się z ich prawdziwymi życiorysami. Są to literackie konstrukcje modelowych postaw politycznych, strategii sejmowych czy partyjnych kontredansów, a że obdarzone żywymi charakterami, tym lepiej. Podobnie Kaden-Bandrowski traktował czas rzeczywistych wydarzeń: akcja *Mateusza Bigdy* momentami przypomina okoliczności tak zwanego paktu lanckorońskiego, jaki 17 maja 1923 roku podpisał przywódca PSL „Piast” Witos z przedstawicielami endecji i chadecji w sprawie reformy rolnej, korzystnej dla ziemian oraz bogatego chłopstwa. W wyniku tego porozumienia nastąpił kryzys rządowy, 28 maja upadł gabinet Władysława Sikorskiego, Witos sformował nowy rząd, a Piłsudski jako szef sztabu podał się do dymisji.

Jednakże wydarzenia powieściowe nie są wiernym odbiciem kalendarza historycznego, lecz mechanizmów walki politycznej, kompromisów ideowych podszytych prywatą, potrzebą zdobycia władzy czy ugruntowania kariery. Widać to zwłaszcza dziś, gdy powieść nie budzi tak jadowitych i personalnych emocji jak w dwudziestolecie, gdy żyli jeszcze świadkowie przywoływanych wydarzeń, a przecież pozostaje aktualna. Aż nie chce się wierzyć, że Wajda, adaptując ją dla potrzeb telewizji, nie dopisał żadnej kwestii, nieco tylko oczyścił styl pisarza z ekspresjonistyczno-modernistycznych naleciałości i skondensował ogromny materiał.

Powstał spektakl gorący politycznie, świetnie grany. Aktorzy to też obywatele, nie mieli więc żadnych problemów (przeciwnie – frajdę) w portretowaniu zakłamanych polityków. W takich sytuacjach cała ekipa dostaje skrzydeł, działa zespolona, jakby łączył ją jakiś specyficzny nerw, a z tego rodzi się pewna nadwartość, coś więcej niż pokaz rzemiosła. Aktorom udało się doskonale przekazać obywatelską troskę o los demokracji i przesłanie – ku przestrodze polityków. Choć Janusz Gajos publicznie deklaruje, że nie lubi i nie rozumie polityki, wystarczyło, by zrozumiał, a potem niezwykle sugestywnie pokazał motywy działania swego bohatera, aby temperatura spektaklu sięgnęła dawno nieoglądanego poziomu. Zagrał olśniewająco, trudno wymyślić lepszego Mateusza Bigdę. Wyobraźnia aktora wyprzedziła rzeczywistość – spektakl powstał kilka lat przed wejściem do sejmu Samoobrony Andrzeja Leppera.

Równie trudno sobie wyobrazić bardziej przekonującego bohatera zupełnie innego spektaklu – *Miłości na Madagaskarze* – zrealizowanego przez Waldemara Krzystka według tekstu Petera Turriniego w Teatrze Telewizji. Tu bohater Gajosa jest pełnym przeciwieństwem Bigdy, i zycznie, i psychicznie. Johnny Ritter, właściciel podupadłego kina na przedmieściach Wiednia, to, można powiedzieć, chodzące nieszczęście. Poza długami i samotnością nic mu już nie zostało. Siedzi w kabinie projekcyjnej skulony z zimna, w kamizelce, starej kraciastej marynarce i pomarańczowym szaliku. Słucha wymysłów kobiety, która sprząta i prowadzi bufet, kurcząc się w sobie coraz bardziej, jakby chciał się zapaść pod ziemię. Co pewien czas wyciera chusteczką zapoconą twarz. Jedyne listy, jakie dostaje, to albo ponaglenia z urzędu skarbowego, albo niezapłacone rachunki za światło, wynajem sali, taśmy. Wszystko idzie źle, widzów jak na lekarstwo, pomysłów na inne życie brak. Zresztą na zmiany jest już za stary i za bardzo samotny. Życie przyniosło mu zbyt wiele rozczarowań, by mógł się podnieść. Jego jedyną pasją jest kino, nawet domu nie ma, sypia w kabinie na rozstawianym łóżku.

To właśnie kino stanie się przyczyną jego wyzwolenia. Krótkotrwałego, ulotnego, ale tak pięknego, że odtąd łatwiej mu będzie znosić dotkliwą codzienność. Oto wyobraża sobie, że jeden z listów pochodzi od jego idola Klausea Kinskiego, który prosi go o przysługę, czyli zorganizowanie

pieniędzy na leczenie. Nie bez powodu dzieje się to w dniu śmierci aktora, 23 listopada 1991 roku. Kilku południowoamerykańskich ma osów chce wyprać spore pieniądze, inwestując je w film z udziałem sławnego aktora. Biedny Ritter ma pojechać do Cannes jako producent filmu, odebrać stosowną sumę, a potem przekazać ją choremu gwiazdorowi. Misja dodaje mu skrzydeł, cudem załatwia kredyt na pokrycie kosztów podróży, choć jest niemiłosiernie zadłużony.

I, o dziwo, udaje mu się zdobyć upragnioną zaliczkę, pół miliona dolarów, chociaż niczym nie przypomina producenta filmów. Wciąż w swoim starym ubraniu, nieśmiertelnym szaliku i posklejanych plastrem okularach zachowuje się tak, jakby przepraszał, że żyje. Każde słowo przychodzi mu z nieopisanym trudem, tym większym, że ma osi pytają o fabułę filmu. Wymyśla ją na poczekaniu, opowiadając wydarzenie z własnego życia, spotkanie via biuro matrymonialne z kobietą, która po wspólnej wizycie w operze wyznała, że ma raka. Ulotka reklamowa biura podróży, znaleziona przypadkiem w hotelu, podsuwa mu pomysł zakończenia owej historii romantycznym wyjazdem na Madagaskar. Z własnego życia i fantazji tworzy scenariusz filmowego melodramatu, który zdobywa aprobatę zachwyconych ma osów. Odchodząc z walizką pełną pieniędzy, kłania się uniżenie bandytom, tak wyczerpany wysiłkiem umysłowym, jakby przerzucił tony węgla.

To jednak nie koniec perypetii. Spotkaniu przysłuchiwała się młoda kobieta, kandydatka na aktorkę (bardzo dobra w tej roli Marta Klubowicz). Pojawia się w jego pokoju, lecz zamiast tego, czego się widzowie spodziewają – łózkowej przygody – oboje przeżywają najpiękniejszy romans swego życia. Oto, wbrew wszystkiemu, spełniają się ich marzenia. W wyobraźni tylko, ale o wiele intensywniej niż w rzeczywistości. Jako bohaterowie filmu *Miłość na Madagaskarze*, który wspólnie planują, mieszając fakty z życia z marzeniami ukształtowanymi przez ukochane filmy, przeżywają wielką miłość. Nic nie jest prawdą i nic nie jest fałszem albo – dzięki sztuce – wszystko jest prawdą, choć fałszem podszytą. Ona chce grać jak Ingrid Bergman, on próbuje podawać tekst jak Humphrey Bogart w słynnej *Casablanca*. I nagle wszystko nabiera innego wymiaru. Ona – kiczowatym chwytem z filmu – naprawdę otwiera jego duszę; on – do tej pory niechętny, zalękniony, zasłaniający się przed nią wypchaną pieniędzmi torbą jak

tarczą – nagle po raz pierwszy się uśmiecha. Podając tekst Bogarta – „Patrzę na ciebie, maleńka” – patrzy na nią najczulej, jak można. Każde jej słowo topi jego nieprawdopodobne kompleksy, ośmiela, uruchamia wyobraźnię na tyle, że chwyta dziewczynę za rękę i biegnie szczęśliwy wzdłuż plaży, przepraszam, hotelowego pokoju.

To bardzo subtelnie zagrana rola. Splata się w niej gorzka świadomość przegranego człowieka, którego opuściła żona, zabrawszy córkę, z potrzebą akceptacji, a nade wszystko uczucia. Człowieka uciekającego przed rzeczywistością w świat iluzji. Autor połączył pamięć i marzenie bohaterów w dziwną kombinację prawdy i fikcji, którą potęguje ich miłość do kina oraz wspomnienie najpiękniejszych scen ze starych filmów. W momencie spotkania oboje traktują życie jak scenariusz i scenariusz jak życie, świat realny i świat wymaginowany przenikają się, nakładają na siebie. Przechodzenie od jawy do snu i od marzeń do rzeczywistości, czyli z jednego wymiaru w drugi, odbywa się bardzo subtelnie, prawie niezauważalnie. Bohaterowie istnieją jednocześnie w obu planach. Przez chwilę wierzą, że są one jednym, tym wymarzoną, gdzie ona gra główną rolę w napisanym wspólnie scenariuszu, a on jest zakochanym w niej producentem.

Sen trwał chwilę, ale dostarczył przeżyć prawdziwych jak samo życie, lecz o wiele szczęśliwszych. Klaus Kinski umiera, ma osi odbierają swoją forszę, ona – urzędniczka zakładu ubezpieczeń – wyjeżdża do męża i dzieci, on zaś wraca do swego biednego kina. Najważniejsze, że taki sen się w ogóle przyśnił, co może się przydarzyć tylko tym, którzy śnią lub mają bogatą wyobraźnię i lubią błądzić po jej labiryntach. Marzenia są ostatnim bogactwem biedaków, więc nieudaczny Johnny Ritter skwapliwie z niego skorzystał. Wymyślił piękny film dla siebie w roli głównej. I przeżył wielką miłość na Madagaskarze.

Janusz Gajos w roli Rittera stworzył nie tylko przejmujące studium ludzkich zahamowań i samotności. Pokazał także siłę marzeń zdolnych zmienić rzeczywistość. Zachwycająca była jego umiejętność przebywania w różnych wymiarach rzeczywistości naraz. Owo przechodzenie z jednego wierzchołka roli na drugi, czy też inaczej – z piętra na piętro snu albo na parter rzeczywistości. Gajos poruszał się w tych różnych planach swobodnie; nie zmieniając ani na chwilę kostiumu, bardzo subtelnie przenosił swego bohatera w świat marzeń i z powrotem w świat rzeczywisty. Udało mu się



Nikt nie jest do końca potworem, nikt nie jest do końca świętym. *Swidrygajłow* według *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego w reżyserii Andrzeja Domalika

coś wyjątkowego: prawie niezauważalne, a jednocześnie wyraźne i wielokrotne pokonywanie granicy między tymi planami świadomości. Brzmi to uczenie, jeśli rozłożyć rolę na włókna. Praca aktora polegała na zespoleniu tych włókien tak organicznie, by widz miał poczucie, że bohater ucieka przed swoją nędzną egzystencją w świat marzeń, a nawet więcej, że to one są jego właściwym życiem. Jakby jego Ritter istniał tylko we śnie albo sobie się śnił. To zaś wydaje się szczytem zawodowej biegłości, absolutnego mistrzostwa.

Arkadiusz Iwanowicz Swidrygajłow – „człowiek lat pięćdziesięciu, wzrostu powyżej średniego, dorodny” – pojawia się na stronach *Zbrodni i kary* dość późno,

pod koniec pierwszego tomu. Jego przybycie do Petersburga pozostaje w ścisłym związku z przyjazdem do tego miasta matki i siostry Rodiona Raskolnikowa. Awdotia Raskolnikow, zatrudniona w majątku Marfy Pietrowny, żony Swidrygajłowa, postanowiła uciec przed jego natarczowymi zalotami. Rękę swą przyrzekła powinowatemu swej pani, mimo że o miłości do Piotra Łużyna nie może być mowy. Dunia nie żywi złudzeń co do swego przyszłego męża, lekceważącego ją i matkę. Jako biedna panna postanowiła poświęcić siebie dla dobra rodziny, a zwłaszcza brata, by – stawszy się osobą zamożną – zapewnić mu wykształcenie i pozycję społeczną.

Nie przewidziała jednak, że to właśnie on najgwałtowniej zakwestionuje porządek społeczny i moralny, który dopuszcza takie szlachetne, cierpiętnicze gesty. Mieszkając w nędznym pokoiku, obdarty i często głodny,

doszedł do wniosku, że ostateczną konsekwencją panującej niesprawiedliwości i krzywdy staje się zbrodnia. Postanowił zabić starą lichwiarkę, „wstrętną wesz”, by uratować nie siebie, lecz setki ludzkich istnień przed poniżającą nędzą, gdyż inaczej zebrany przez „jędzę” majątek, zgodnie z testamentem, przypadłby w monasterze. Na zamiar zabójstwa staruchy bezpośredni wpływ miało jego spotkanie z Siemionem Marmieladowem, którego najstarsza córka, Sonia, została prostytutką, by zarobić na wyżywienie ojca, jego żony i małych dzieci. To właśnie wtedy Rodion Raskolnikow uświadomił sobie rozmiar ludzkiej krzywdy i poniżenia. Pojął, że poświęcenie Duni niczym się nie różni od postępcu Soni; jest tylko inaczej usankcjonowaną społecznie formą sprzedaży.

Akcja powieści dzieje się w Petersburgu, „najbardziej teoretycznym i wymyślnym”, jak mawiał Dostojewski, mieście świata, powstałym z kaprysu cara możnowładcy, który nie liczył się z tysiącami o ar, jakie pochłonęła budowa „Rzymu Północy” na błotnistej lagunie. Nieprzypadkowo bohaterowie poruszają się nie po bulwarach nad Newą, otoczonych marmurowymi pałacami, lecz w obrębie kilku uliczek wokół placu Siennego, pełnych tanich hotelików, traktierni, domów publicznych, skupiska nędzy i ludzkiego upokorzenia.

Sławne adaptacje powieści eksponowały przede wszystkim dramat Raskolnikowa, okrutnego zabójcy dwóch starych kobiet – lichwiarki i jej siostry. Rodion, analizując prawidła rozumu w teoretycznym artykule opublikowanym kilka miesięcy wcześniej, doszedł do „arytmetycznego” uzasadnienia zbrodni. Skoro idea postępu, dowodził, pociąga za sobą o ary, wojny, zamachy stanu, czyli usprawiedliwia zbrodnie, to człowiek niezwykły, nieprzeciętny, który urzeczywistnia owe idee, nie powinien być sądzony w kategoriach etyki chrześcijańskiej. W konsekwencji swego rozumowania podzielił ludzi na właściwych i na tworzywo. Tych pierwszych prawa nie obowiązują, ponieważ to oni stanowią prawa dla innych; drudzy zaś zobowiązani są do przestrzegania owych praw, ponieważ pozostają „śmieciem”, mierzwą postępu. Siebie umieścił po stronie ludzi genialnych, którym wolno więcej niż innym. Dopiero konfrontacja z tymi innymi, wykluczenie się z ich społeczności uświadomiło Raskolnikowowi błąd nie tyle rozumu, ile serca. A ściślej – sumienia, które nie poddaje się matematycznej analizie, pysze charakteru i dumnemu umysłowi.

Andrzej Domalik, autor adaptacji i reżyser, wydobywa motyw pomijany dotąd w scenicznych wersjach *Zbrodni i kary*. Bohaterem jest tu nie Raskolnikow, lecz niedawno owdowiały ziemianin Arkadiusz Iwanowicz Swidrygajłow. Gra go Janusz Gajos. Już w pierwszej scenie, gdy wkracza do nędznego pokoiku Raskolnikowa, widzimy, że to człowiek niebiedny. Jasne spodnie, beżowa marynarka, biała koszula, buty jak z Old Bond Street, słomkowy kapelusz i laseczka określają go jako człowieka eleganckiego, o swobodnym obejściu. Bosy, nieogolony młodzieniec, skulony na łóżku pod czarnym płaszczem, podkreśla wrażenie społecznego kontrastu.

Swidrygajłow Gajosa musi więc przebić się przez skorupę jego samotności oraz – co nie mniej ważne – wrogości do takich jak on bogaczy, obwinianych za zło świata. Tym bardziej że właśnie w Rodionie szuka sojusznika. Beznadziejnie zakochał się bowiem w jego siostrze Duni. On – oskarżany o otrucie żony, znęcanie się nad służbą, uwodzenie nieletnich – nieoczekiwanie dla siebie cierpi z powodu miłości. Prawdziwej, wielkiej miłości. Gotów o nią zabiegać, a nawet żebrać, ponieważ zrozumiał, że tylko ona może go odmienić. Już odmieniła, w altruistę niemal. Swidrygajłow – niegdysiejszy karciarz, szuler, lubieżnik – proponuje Rodionowi ogromną sumę, byle tylko uwolnić Dunię od słowa danego Łużynowi i zapobiec ich małżeństwu. Od niechcenia dodaje, że „reforma włościańska nas oszczędziła, pozostawiła lasy i załęża, więc dochody z majątku nie zostały uszczuplone”, a tych dziesięć tysięcy jest mu zupełnie zbędne.

Przy okazji zaś opowiada Rodionowi swoje życie tak, by zdobyć zaufanie lub przynajmniej zaciekawić. Już na wstępie oświadcza: „Między nami jest coś wspólnego”. Zanim trafi do więzienia za długi, skąd starsza o pięć lat żona wykupiła go i wywiozła do swego majątku, gdzie spędził siedem lat, posiadał odpowiednie stosunki towarzyskie i koligacje. Bywał więc w świecie. Za granicą także, lecz nawet nad Zatoką Neapolitańską nudził się potwornie, zżerała go tęsknota. „Już lepiej w ojczyźnie: tutaj przynajmniej można całą winę składać na innych, a siebie usprawiedliwiać”.

Wprawdzie propozycja wykupienia Duni zostaje przez brata z oburzeniem odrzucona, ale osoba Swidrygajłowa i jego poglądy coraz bardziej go fascynują. Zwłaszcza gdy dochodzi do rozmowy o duchach. Arkadiuszowi ukazuje się zmarła żona i służący, uważa więc, że: „Duchy są to strzępki i ułamki innych światów, ich zaczątek. Naturalnie, człowiek zdrowy jest

człowiekiem najbardziej ziemskim, toteż powinien żyć wyłącznie życiem tutejszym gwoli pełni i porządku. Natomiast jak tylko zachoruje, jak tylko zostanie naruszony normalny ziemski ład w organizmie, wnet się zaznaczy możliwość innego świata, a im bardziej człowiek chory, tym więcej ma kontaktów z innym światem, tak że gdy umrze zupełnie, to wprost przechodzi do tamtego innego świata”.

Powyższe rozważania wyjątkowo dobrze rymują się ze stanem duszy studenta, od chwili zbrodni żyjącego w malignie, dręczonego przez dziwne sny. Tuż przed tą niespodziewaną wizytą śniła mu się stara lichwiarka śmiejąca się z jego ciosów siekierą. Nic dziwnego, że dalszy wywód Swidrygajłowa – „Wieczność zawsze nam się przedstawia jako idea, której niepodobna pojąć, jako coś olbrzymiego? Proszę sobie wyobrazić, że raptem zamiast tego wszystkiego będzie jedna izdebka, coś jak wiejska łaźnia, zakupcona – a we wszystkich kątach – pająki; i oto masz pan całą wieczność” – wywołuje uczucie dotkliwej przykrości, jakby ktoś zajrzał mu pod podszewkę duszy. Leżąc w swej ciasnej, ciemnej izdebce, często porównywał się do przycajonego pająka. Od tego też momentu Raskolnikow wie, że jest we władzy dziwnego człowieka, związany z nim mrocznym porozumieniem.

Obaj są ludźmi nieprzeciętnymi, czcicielami rozumu i wyznawcami liberalizmu. „Czemuż nie miałbym być ordynusem – powiada w pewnym momencie Swidrygajłow – skoro w naszym klimacie to przebranie jest takie wygodne”. I trudno zaprzeczyć, że są to słowa bliskie Raskolnikowowi. On także postanowił działać i żyć, nie oglądając się na opinie innych, świadomie przekraczać granice norm moralnych. Nie doszedł wprawdzie do czynnego libertynizmu, ale przecież sama lozo a życia zgodnego z prawami rozumu, życia ponad obowiązującymi – szczególnie w Rosji – nakazami cierpienia, poświęceń, pokory jest mu równie bliska. Zbyt rzadko spotyka ludzi podobnego formatu, by zrezygnował z partnerskiej wreszcie wymiany myśli.

Raskolnikow w tym przedstawieniu, owszem, jest, ale jako adresat monologu Arkadiusza Iwanowicza Swidrygajłowa. Nie poznamy ani jego charakteru, ani duszy, o tym, co zrobił, co w danym momencie czuje i myśli, powinniśmy wiedzieć z lektury. Szkoda, ponieważ obaj zostali skonstruowani przez Dostojewskiego jak bliźniacze odbicia tej samej idei, osobowości. Rodion, podążając do traktierni na spotkanie z Arkadiuszem, „musiał

sobie wyznać w duchu, że tamten rzeczywiście od dawna jest mu jak gdyby na coś potrzebny”. Zbliży ich podobne myślenie, dotkliwe poczucie samotności, a nade wszystko brak wiary w lepszy świat.

Rodiona uratuje czysta miłość Soni, szukającej pociechy w cierpieniu i Ewangelii. Arkadiusza brak miłości zabije. Dunia mimo starań, przekupstw i podstępów nie potrafi go pokochać. Fakt, że podsłuchując wizytę Rodiona u Soni, posiadał jego tajemnicę i chce ją dla swoich celów wykorzystać, budzi w niej odrazę i strach. Rzecz jasna nie godzi się na żadną pomoc, nawet jeśli miałyby ona uratować brata. Skoro więc nadzieja Swidrygajłowa na odmianę losu – lub choćby znalezienie w miłości sensu życia – okazuje się niemożliwa do urzeczywistnienia, pozostaje pustka. A raczej świadomość bezsensu prowadząca do samobójstwa, przed którym nie powstrzyma go nawet wizja umówionego już małżeństwa z szesnastoletnią panienką. Myśl o nim budzi w „narzeczonym” coraz bardziej mieszane uczucia.

Gajos gra bezgraniczne obrzydzenie do siebie i rodziny narzeczonej, opowiadając o przygotowaniach do tego małżeństwa, kupionego za spore pieniądze. Jego Arkadiusz jest pełen gorzkości i sarkazmu. Zbyt inteligentny, by nie wiedzieć, że z pełnym cynizmem popełnia łajdactwo. Przez moment ta sytuacja go nawet bawi, jakby oglądał się w krzywym lustrze, ale po chwili – w przeblysku cierpkiej autoironii – widzi siebie w przebraniu błazna. Kończy swą opowieść tonem znudzonego sobą, przegranego łajdaka. Nic go już nie cieszy – pojedynek ze światem wygra zbyt łatwo – kupi sobie dziecko na żonę i jeszcze będą mu się kłaniać. Obrzydliwość. I tu nagle uchyla maskę, pokazuje nagą twarz. Bez uczuć i myśli. Jakby spojrzął w pustkę duszy. Nie zniósł własnego błazeństwa?

Swidrygajłow Janusza Gajosa to rzeczywiście wielka rola aktora będącego u szczytu swoich możliwości. Nie schodząc przez półtorej godziny ze sceny, stworzył portret wielkiego szubrawca, obrzydliwca, co po rosyjsku określa jeszcze lepiej słowo: „mierzawiec”. Portret zawierający wiele tonów i półcieni – od wdzięku po bezzwzględność, od charme'u światowca po maniery prostego chłopca, od uniesień miłosnych po perdną grę, zabarwioną wisielczym humorem. Nade wszystko zawierający bezzwzględną ocenę sytuacji bohatera. Zobaczyć siebie jako błazna potrafią tylko nieliczni, zagrać zaś takiego człowieka mogą aktorzy o wyrażonym poczuciu autoironii.

Przy tym Swidrygałow Gajosa został stworzony z materii tyleż szlachetnej, ile najtrudniejszej. Poza killkoma rekwizytami – kapelusze i laseczka, miska do mycia twarzy, kilka krzesel za stołem i butelka wina – nie ma on żadnych aktorskich ułatwień, charakteryzacji, podpórek. Rola oparta w całości na słowie, na mistrzowskim operowaniu głosem, pauzą, uśmiechem, mrużeniem oczu i mimiką twarzy, by z kilometrów słów wykreować osobną rzeczywistość. Daleką od rezonerstwa i niejednoznaczną.

Aktor – to jego dobre prawo – oczywiście broni swej postaci tak skutecznie, że w końcowej scenie, gdy Dunia, zamiast go pokochać, strzela do niego z pistoletu, budzi współczucie. Uwierzyliśmy bowiem Gajosowi, że nawet w największym rozpustniku, cyniku i łajdaku może odczuwać się potrzeba prawdziwych uczuć. Jednak jego samobójstwo – pokazane chwytem tandetnym i ograny: światłem lampy stroboskopowej – pozostawia pytania: Czy taki człowiek naprawdę może się odmienić? Czy też jest tak zepsuty, że walka o miłość Duni była tylko bitwą o zaspokojenie próżności, a samobójstwo wyrazem chwilowej desperacji? A może słabości, bo ruszyło go sumienie?

W rozstrzygnięciu tej kwestii pomogłaby usunięta z adaptacji scena, w której Swidrygałow ratuje rodzinę Marmieladowów. Nazywany, nie bez racji, rosyjską odmianą Don Juana na pytanie Rodiona: „W jakimże to celu pan się tak rozdobroczył?”, Swidrygałow odpowiada: „Toż mówię wyraźnie, że to pieniądze zbywające. A że tak po prostu z poczucia ludzkości – tego pan nie uznaje? Przecież to (wskazał palcem w kierunku, gdzie leżała zmarła) nie jest „wesz” jak jakaś tam staruszka lichwiarka. Przecież to zagadnienie z typu: «czy Łużyn ma żyć i robić łajdactwa, czy też ona ma umrzeć?». No i gdybym nie pomógł, to i «Polunia pójdzie tą samą drogą...»” [tą samą co Sonia – przyp. E.B.]. Dla charakterystyki Swidrygałowa naprawdę nie jest bez znaczenia, że dzieci Marmieladowów po śmierci matki umieścił w sierocińcu i zabezpieczył finansowo, Soni dał trzy tysiące rubli, a niedoszłej narzeczonej jeszcze więcej. Czy to był grosz Don Juana rzucony żebrakowi przez „miłość dla ludzkości”? Czy może desperacja starego lowelasa, bo mu się żyć odechciało?

To wielka rola, a jednak niepełna. Przykrojenie *Zbrodni i kary* do monologu jednej postaci, która została jawnie napisana jako sobowtór drugiej, to nie tyle zubożenie, ile fałsz. Świadomie piszę o monologu, gdyż ani Raskolnikow (Szymon Bobrowski), ani Sonia (Agata Buzek), ani Dunia

(Agnieszka Wosińska) nie zaistnieli jako pełnoprawne postacie. Tak zdecydował adaptator, a reżyser nie umiał od aktorów wydobyć niczego poza suchą deklamacją tekstu, co wygląda tak, jakby studenci ćwiczyli etiudy pod okiem mistrza. Czy naprawdę trzeba dowodzić po Bachtynie, Przybylskim, Grossmanie, że pisarstwo Dostojewskiego to wielka polifonia postaw, głosów, racji, moralnych wyborów, ułożona na tyle precyzyjnie, że nie da się z niej bez szkody dla sensu całości wyjąć choćby jednego głosu.

Dlatego *Swidrygajłowa* mi żal jak każdej straconej szansy na dobre przedstawienie, zwłaszcza że pomysł zajrzenia do duszy tego potwora jest nowy, nośny i jak najbardziej sensowny. To rzeczywiście jedna z najbardziej mrocznych i fascynujących postaci światowej literatury obok Raskolnikowa i wraz z nim rzecz jasna. Naprawdę szkoda, że Januszowi Gajosowi zabrakło w tym przypadku partnera, z którym mógłby powalczyć.

W kolejnej sztuce partnerka, Joanna Szczepkowska, jest po prostu świetna. *Play Strindberg* Friedricha Dürrenmatta to obraz małżeńskiego konfliktu, zapożyczonego zresztą od Strindberga, z jego *Tańca śmierci* ukazanego jako walka na śmierć i życie tyleż tragiczna, ile śmieszna. Prawie wszystkie konflikty, zwłaszcza małżeńskie, oglądane z zewnątrz wydają się komiczne, czego nie widzą oczywiście zainteresowani, zanadto pochłonięci emocjami. Owa śmieszność małżeńskich kłótni, w których nienawiść i żal mieszają się z poczuciem odpowiedzialności i pamięcią dawnych dobrych chwil, stała się treścią sztuki szwajcarskiego autora.

Nie ona była głównym powodem wystawienia *Play Strindberg* w teatrze Na Woli, lecz rocznica śmierci Tadeusza Łomnickiego, który trzydzieści lat temu zagrał Kapitana w przedstawieniu Andrzeja Wajdy w Teatrze Współczesnym, tworząc jedną ze swoich najlepszych kreacji scenicznych. Pamięć wielkiego aktora postanowiono uczcić przypomnieniem tej roli, rzecz jasna w innym wykonaniu. Zaproszono Janusza Gajosa, który, jak się powszechnie uważa, przejął berło sztuki aktorskiej po znakomitym poprzedniku. Takie wyróżnienie jest wyrazem największego uznania, pochodzi bowiem od kolegów aktorów i kolegów reżyserów, czyli zawodowców – a ci się nie mylą.

Reżyserii podjął się Andrzej Łapicki, Kurt z tamtej sławnej inscenizacji, a rolę Barbary Krótówny przejęła Joanna Szczepkowska. Powstało zupełnie inne przedstawienie, wyraźnie akcentujące motyw walki na ringu

(kolejne sekwencje małżeńskich kłótni zapowiadane były przez hostesę jak rundy walki bokserskiej). I oczywiście inaczej zagrane. Nieuchronne porównania Łomnickiego i Gajosa musiały doprowadzić do ujawniania różnic ich temperamentów i środków scenicznych. Tadeusz Łomnicki to żywioł, temperament w stanie wrzenia. W roli Kapitana – pogrubiony warstwami ubrań – ryczał, syczał, biegał po scenie, w scenie umierania siniał tak, jakby dostał wylewu krwi do mózgu albo miały mu pęknąć wszystkie żyły. Jego Kapitan był prawdziwym potworem budzącym przerażenie. Swą monstrualną zycznością niemal przytłaczał małą przestrzeń sceny.

Janusz Gajos jako Kapitan niszczy, gnębi, poniża, szantażuje, upokarza swoją żonę, ale robi to o wiele oszczędniej niż poprzednik. Bardziej



Doprowadzam do szału Joannę Szczepkowską.

Play Strindberg Friedricha Dürrenmatta w teatrze Na Woli

per dnia. Jest bowiem właściwie spokojny, opanowany i zewnętrznie niczym nie przypomina monstrum. Ubrany w szary mundur i czarne o - cerki, przystojny, zadbany, początkowo budzi sympatię. Dopiero po pewnym czasie zdajemy sobie sprawę, że z łagodną stanowczością wbija celne ciosy w serce żony. Rzadko podnosi głos, ale jego lodowaty spokój działa paraliżująco. Koszmarny despota, zrodzony z kompleksów i niespełnienia, w domu szuka rekompensaty za nieudane życie.

Momentami wydaje się niezniszczalny; nawet jeśli słabnie, to za chwilę podnosi się jeszcze silniejszy i jeszcze bardziej wściekły. Nie wiadomo, czy udaje zapaść, by dręczyć żonę, czy też naprawdę mu słabo i potrzebuje pomocy. Brak reakcji na swą s ngowaną śmierć kwituje złośliwością, ale każdy odruch troski wyszydza. Z zimną krwią doprowadza do szału swą życiową partnerkę, a momenty udawanej czułości upokarzają ją bardziej niż wyzwiska. Zresztą ona szybko się uczy i odpowiada podobną per dią. Wiwisekcja własnej psychiki, jaką z lubością od lat uprawiają, prowadzi ich do uzależnienia. Nie mogą dalej się kaleczyć, ale też bez per dnych zabiegów nie mogą żyć. On udaje przed nią silniejszego i ważniejszego, niż jest w rzeczywistości. Ona odwdzięcza mu się atakami furii i żalów za niespełnione ambicje aktorskie złożone na ołtarzu małżeństwa. Lista żalów i wzajemnych oskarżeń nie ma końca. Brutalne operacje na własnej psychice stanowią sens ich okaleczonego istnienia. Są jak dwie połówki jabłka, tyle że bardzo, bardzo robaczywego. Oczywiście o małżeństwie można w nieskończoność, ale zaletą tej szlachetnej bulwarówki jest pokazanie śmieszności owych odwiecznych kon iktów. Zgodnie z zasadą: nic nie jest bardziej śmieszne niż tragedia – cudza.

„Rodzina, rodzina nie cieszy, gdy jest, lecz kiedy jej ni ma – samotnyś jak pies” – śpiewali, jak wszyscy pamiętamy, Starsi Panowie w swoim Kabarecie. Bohater lmu *Żółty szalik*, mężczyzna w średnim wieku, prezes rmy, zadbany, w eleganckim garniturze, nie może spokojnie usiedzieć na zebraniu z pracownikami. Wychodzi do swego gabinetu i nerwowo przetrząsa regały i szafy, bez rezultatu. Gdy wreszcie zapala lampę i widzi w jej kloszu cień butelki, cieszy się jak dziecko. Wlewa w siebie trochę wódki i czuje, że wraca mu życie. Ekspozycja nie pozostawia wątpliwości – jest alkoholikiem.

Stan człowieka stale odczuwającego potrzebę picia po mistrzowsku rozpisze Gajos na szereg etiud, sytuacji. Ale alkoholizm pozostanie tylko zewnętrzną skorupą, skutkiem czegoś, co ukrywa przed innymi. Głównym motywem jego postępowania będzie dojmujące poczucie samotności. Jerzy Pilch, autor scenariusza, zadbał, by okoliczności owego osamotnienia były tyleż przejmujące, ile zrozumiałe. Akcja filmu dzieje się w przededniu Wigilii Bożego Narodzenia, najbardziej rodzinnego ze świąt, kiedy każdy dokonuje jakiegoś bilansu. Bohater nie może narzekać na brak sukcesów. Firma świetnie prosperuje, on sam jest człowiekiem zamożnym, inteligentnym, cenionym. A jednak zapłacił za sukces wysoką cenę. Najpierw potrzebował trochę płynu rozweselającego, później znieczulacza na stresy, aż w końcu bez alkoholu nie potrafi już funkcjonować. I nie może nadal. Kieliszek tłumy poczucie zagubienia, samotności, ale nade wszystko winy. Wobec żony, która nie wytrzymała jego pijackich ekscesów i odeszła, oraz dorastającego syna. A także przyjaciółki, która wciąż wierzy, że on wreszcie przestanie pić. I wobec całego świata za to, że stacza się na dno. Nie społeczne, bo przed deklasacją chroni go gruby portfel, ale na dno człowieczeństwa. Alkohol odbiera nie tylko rozum, ale siłę woli, poczucie rzeczywistości.

W Wigilię bohater odbywa liczne spotkania, składa życzenia pracownikom firmy, byłej żonie, synowi, przyjaciółce. Jednak każde spotkanie umacnia w nim poczucie winy i poczucie samotności, co staje się okazją, by sięgnąć po kolejny kieliszek. Byle nie wytrzeźwieć. W kolejnym barze na swej drodze

Żółty szalik, czyli studium picia w reżyserii Janusza Morgensterna



spotyka pijaka, „nad którym zamyka się kra lodu”, czyli widzi siebie „za chwilę”. Wprawdzie stawia mu wódkę, ale szybko ucieka, by w samotności mieszkania zapijać się metodycznie. Ściany salonu wyłożone taami luster odbijają pokracznie zniekształconą gurę desperata. Kiedy braknie wódki, zamawia przez telefon trzy żołądkowe gorzkie z dostawą do domu. Zbiega po butelki do drzwi wejściowych w eleganckim płaszczu, spod którego wystają gołe nogi w skarpetkach. Ale on swej śmieszności nie widzi, stracił już instynkt samozachowawczy, podążając w stronę delirium. Płacząc jak dziecko, powtarza: „Przyjdź! Przyjdź! Musimy próbować!” – oczekując podświadomie, że żona do niego wróci. Tego chciałby najbardziej.

Dzięki sekretarce i przyjaciółce, które pakują go do samochodu, trafia w wigilijny wieczór do matki mieszkającej w małej podwarszawskiej miejscowości. I tam, pod wpływem jej kojącego głosu, serdeczności, miłości po prostu, pomatu trzeźwieje. Odzyskuje nawet spokój ducha. I gdy wraca po zapomniany żółty szalik, świąteczny prezent od matki, pojawia się nadzieja, że tym razem uda się pokonać nałóg.

Bez Gajosa ten film nie miałby sensu, co do tego zgodni byli i reżyser Janusz Morgenstern, i autor scenariusza. „Kiedy potem Morgenstern dokonał tego samego wyboru co ja – powie Pilch – byłem naprawdę usatysfakcjonowany. Możemy bowiem mówić tutaj o najwyższych rejonach sztuki aktorskiej. Najgłośniejszym ostatnio filmem o alkoholiku było *Zostawić Las Vegas* Mike’a Figgisa. Odtwórca głównej roli w tym filmie, Nicholas Cage, otrzymał Oscara, a przecież w porównaniu z Gajosem to jakiś pikuś. Janusz Gajos w tym małym filmie jest znacznie prawdziwszy, dramatyczny. Gajos pochodzi niestety z małej kinematografii, z egzotycznego dla wielu języka polskiego, a jest aktorem, który powinien grać o najwyższe stawki kinematografii i światowej” (Łukasz Maciejewski, *Kino według Pilcha*, „Kurier Wydawnictwa Literackiego” 2002, nr 2).

Doskonałą okazją sprawdzenia słuszności podobnych opinii stała się *Zemsta* Andrzeja Wajdy. Janusz Gajos znalazł się pośród największych gwiazd. Zarówno Roman Polański (Papkin), Andrzej Seweryn (Rejent Milczek), jak i Daniel Olbrychski (Dyndalski) wielokrotnie stawali przed kamerą reżyserów o światowej sławie. Tym wyraźniej widać, że jako Cześnik Raptusiewicz zademonstrował wielką klasę aktorstwa. Prawdę mówiąc, on

jeden w tej ekranizacji komedii Aleksandra hrabiego Fredry jest postacią z krwi i kości. Najlepszy. Nie ja dałam w „Wyborczej”, największej polskiej gazecie, na pierwszej stronie tytuł *Zemsta Cześnika*, więc tym bardziej mi przyjemnie. To najkrótsza recenzja z tego niezbyt udanego filmu, którego główną atrakcją są zdjęcia ruin starego zamczyska, w których nie wiedzieć czemu uparli się mieszkać nasi przodkowie. Dość paskudni, jeśli się im bliżej przyjrzeć. Widać taka była koncepcja reżysera – pokazać nam portret głupoty, zaściankowości, sarmatyzmu i prostactwa, do tego w scenerii zimowej. Malowniczej skądinąd, choć wiadomo, że nikt przytomny zimą muru granicznego nie buduje.

Jedyną postacią, która mówi tekst Fredry organicznie, bez wysiłku, tak jakby ten cudowny wiersz był jedynym możliwym w danej sytuacji słowem, jest Cześnik. Bo też Gajos zrobił z tej roli cacko. Maciej Raptusiewicz to pan na zamku całą gębą. Nieco prostacki, ale sympatyczny –



Ekipa *Zemsty*: Podstolina – Katarzyna Figura, Rejent – Andrzej Seweryn, reżyser – Andrzej Wajda, Papkin – Roman Polański i ja – Cześnik

ruchy zamaszyste, obeznany z szablą, sylwetka szlachciury przepasanego pod brzuchem pasem, jak się patrzy. Z podgolonej głowy aż się kurzy, krew bulgoce i do bitki, i do wypitki. Do kobitki również oczka błyszczą, dusza śpiewa, w głowie szumi, choć biust Podstoliny (monstrualny) go peszy. Nie taki chojrak, jak udaje. Porywczy, szybciej działa, niż myśli. Kiedy słucha przechwałek Papkina, aż oczy mu się śmieją z niedowierzania i podziwu. Sam ma trudności z ułożeniem prostego listu, więc ten domorosły wierszokleta mu imponuje i budzi sympatię. On jest do działania, nie do gadania – był w jadalni, już na balkon wybiega, do kuchni wpadnie, za szablę chwyci – energia go rozpiera. Stale w ruchu, biega, grozi, wymyśla, knuje przeciw Rejentowi, aż się kurzy. Ale swój honor ma, więc gdy ten wejdzie w jego progi – „włos mu z głowy spaść nie może”. Cześnik Gajosa ma temperament, ludową zawziętość, a nade wszystko poczucie humoru. Toteż on jeden bawi. Zważywszy, że mówimy o jednej z najlepszych polskich komedii, nie jest to komplement pod adresem Imu, tylko aktora, którego kreacja na tle pozostałych gwiazdorów wypadła świetnie.

Jeśli już padło tu słowo „gwiazda”, należałoby powiedzieć, że Janusz Gajos na to określenie zasługuje w sposób szczególny. Nie eksponuje nachalnie swoich aktorskich możliwości, raczej stosuje je powściągliwie, wedle zasady: lepiej nie dograć, niż przegrać. Wierzy w sztukę metamorfozy, co znaczy, że naczelnym jego dążeniem pozostaje uwiarygodnienie reakcji granego człowieka. Dlatego też nie jest nudny, potrafi tworzyć postacie bardzo różne, o zupełnie odmiennych temperamentach, psychice, sposobach reakcji. Nie eksponuje siebie w roli, nie nagina postaci do swojej osobowości, tylko absolutnie podporządkowuje jej charakterowi swoje zachowania. Oglądając galerię bohaterów, jaką stworzył przez blisko pięćdziesiąt lat pracy w Imach, przedstawieniach teatralnych i telewizyjnych, bardzo trudno powiedzieć coś o nim samym. O tym, jaki jest prywatnie, poza tym, że jest aktorem bardzo pracowitym i skromnym. Rzadka to cecha, zwłaszcza dziś, gdy ktoś, komu zdarza się wystąpić publicznie, od razu informuje nas o sobie, swej wielkości, co często zdradza próżność i kabotyństwo. Gajos – przeciwnie, jeśli już opowiada o swoim prywatnym życiu, to zawsze w związku z zawodem, jaki wykonuje. Role zostawia w garderobie i nie żywi nimi siebie.



Pod czujnym okiem Andrzeja Wajdy

Ponadto – w odróżnieniu od wielu kolegów – nie traktuje aktorstwa jako specjalnej misji, posłannictwa społecznego. Raczej jako zestaw rzemieślniczych umiejętności, które czasem stają się sztuką i znaczą więcej niż tylko sprawnie wykonane zadanie. Można powiedzieć za Konstantym Stanisławskim, że należy do aktorów, którzy lubią sztukę w sobie, a nie siebie w sztuce. Tacy byli i pewnie będą najwięksi.

JANUSZ GAJOS



W każdej roli przypominam Gajosa

– powiedział w wywiadzie w 2001 roku jeden z najwybitniejszych i najbardziej lubianych, a zarazem najskromniejszych i najskrytszych polskich aktorów. Chłopak z Zagłębia wszystko, co osiągnął, zawdzięcza uporowi, pracy i wielkiemu talentowi. Od ponad pięćdziesięciu lat każdy chce go oglądać, więc każdy chce z nim pracować. I podziwiać kolejne tytuły na deskach teatrów, w kinie, telewizji i na estradach.

Gajos to jest wieceelki aktor!!!

Tadeusz Łonnicki do Kazimierza Kutza, 1987

To już nawet nie wirtuozeria. To magia.

Janusz R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita” 2004

Kreacja Gajosa jest, bez przesady, rewelacją.

Jan Józef Szczepański, „Tygodnik Powszechny” 1977

Znowu Gajos – cóż za wspaniały czas przeżywa ten aktor.

Jacek Sieradzki, „Polityka” 1990

Mało o sobie mówi, nie pcha się nigdy na pierwszy plan, ale pracuje fantastycznie.

Olga Lipińska

Gajos (zupełnie inny niż w Czterech pancernych) gra, można powiedzieć, ponad stan filmu.

Tadeusz Sobolewski, „Film” 1977

To właśnie pokazał Janusz Gajos w roli, która jest uwieńczeniem wszystkich jego dotychczasowych sukcesów.

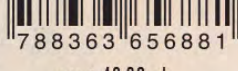
Grzegorz Sinko, „Teatr” 1988

Gajos pochodzi niestety z małej kinematografii [...], a jest aktorem, który powinien grać o najwyższe stawki kinematografii światowej.

Jerzy Pilch w wywiadzie dla „Kuriera Wydawnictwa Literackiego” 2002

ELŻBIETA BANIEWICZ – krytyk teatralny. Autorka książek o Kazimierzu Kutzu, Erwinie Axerze, Annie Dymnej i esejów o polskim teatrze. Od 1972 roku publikowała m.in. w „Teatrze”, „Kulturze”, „Théâtre en Pologne”. Od 1990 roku pracuje w miesięczniku „Twórczość”. Współpracuje też z zagranicznymi pismami o sztuce.

www.marginesy.com.pl



cena 49,90 zł



BOOKLIPS.PL IIII

