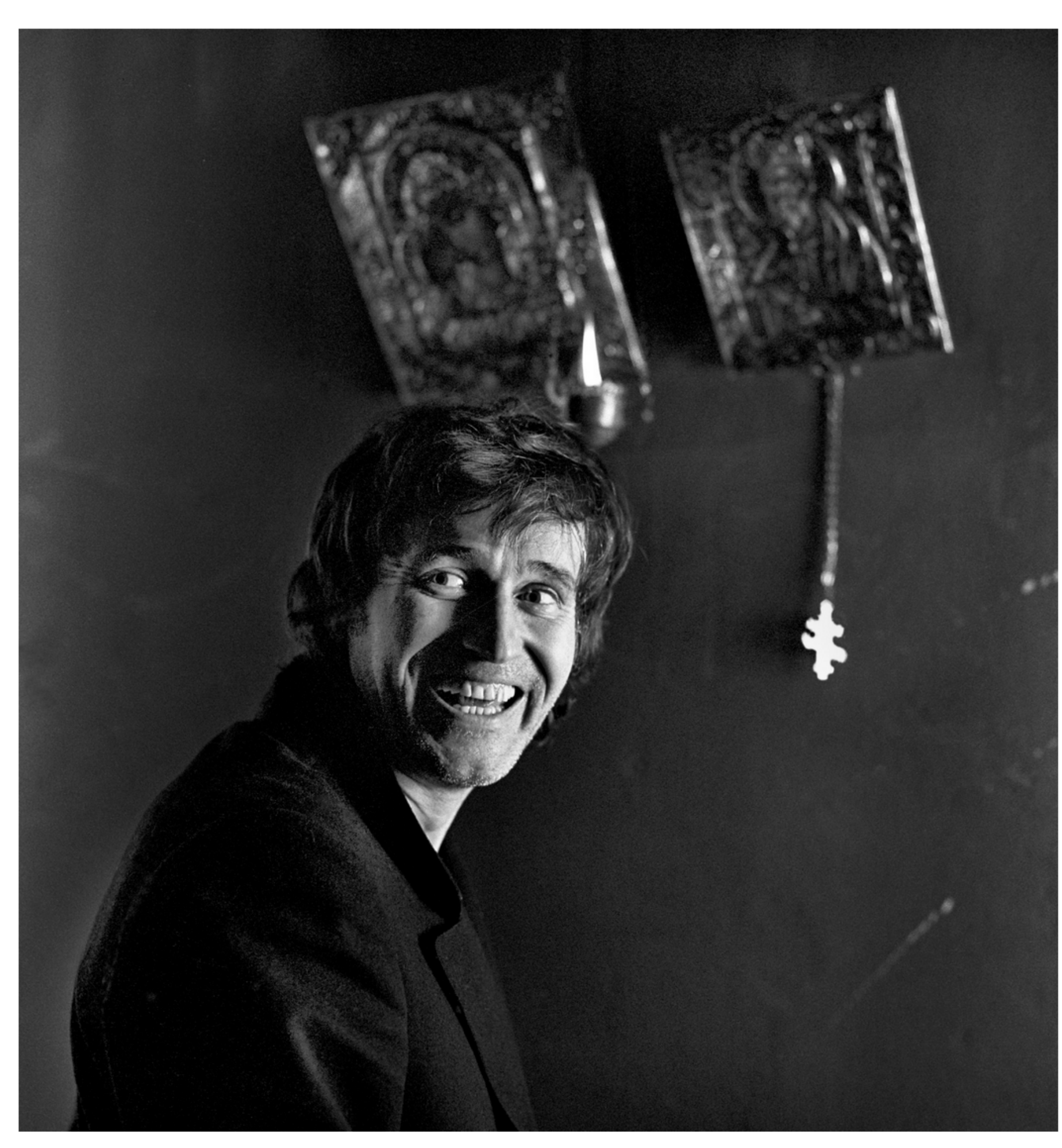
1/2024
Przestrzenie teatru

Znaleźć w sobie swój mrok

Szymon Kazimierczak

Jan Nowicki w latach siedemdziesiątych stał się twarzą najbardziej odważnych i awangardowych poszukiwań artystycznych swojego czasu. Wcielał się w bohaterów stojących na granicy obłędu, w prowokatorów o wewnętrznie sprzecznej i moralnie podejrzanej naturze. W bohaterów wymagających od aktora także pogłębionej intelektualnej analizy: przychodzących z prozy Fiodora Dostojewskiego czy historycznego dramatu Stanisława Wyspiańskiego.



fot. Wojciech Plewiński

Mikołaj Stawrogin, Rogożyn Parfien Siemionowicz, Wielki Książę Konstanty – swoje najważniejsze teatralne role Jan Nowicki zrealizował w spektaklach Andrzeja Wajdy w krakowskim Starym Teatrze, na przestrzeni zaledwie sześciu lat. Rok po śmierci aktora warto przypomnieć te zdumiewające osiągnięcia, które mogłyby uchodzić za modelowe przykłady perfekcyjnego „aktorstwa wcieleniowego" (weźmy za dobrą monetę to hasło, które padło niedawno w jednym z warszawskich teatrów). Lektura licznych i świetnych opisów wymienionych ról Nowickiego, a także powrót do fragmentarycznej dokumentacji spektakli pozwalają sobie wyobrazić, jak silne i wszechstronne było jego aktorstwo w tych najbardziej twórczych latach. Polegało ono właśnie na wcielaniu się w postać na poziomie emocjonalnym, cielesnym, ale i – co chyba nieczęsto się przypomina – również intelektualnym. Najbardziej intrygujące wcielenia Nowickiego powstawały w nieustannym napięciu między żywiołową osobowością aktora i dogłębną refleksją nad osobowością postaci.

Warto te kreacje przypomnieć, bo też wizerunek aktora w popularnym obiegu, mam wrażenie, uległ przez lata spłaszczeniu. Niedawno wydana biografia *Żyć jak Wielki Szu* autorstwa Beaty Biały już w tytule przypomina rolę Nowickiego, którą tak zwany masowy widz pamięta najlepiej – Wielkiego Szu z filmu Sylwestra Chęcińskiego z 1983, który lata później doczekał się scenicznego sequela na deskach Teatru Sabat. Biały pielęgnuje ten wizerunek Nowickiego – wygadanego amanta, szulera, żyjącego na granicy wolnego ducha z twarzą przysłoniętą rondem kapelusza i dymem papierosa – skupiając się głównie na jego życiu prywatnym, reprodukując anegdoty, ze snucia których sam był znany. Autorka dotyka fenomenu osobowości nietuzinkowego człowieka, ale nie tłumaczy, na czym polegał magnetyzm jego ról, nie przywołuje ich krytycznej recepcji, nie mówi niemal nic o stylu pracy aktora, i nie próbuje wskazywać, jakie znaczenie miała jego twórczość. Jest to też dość typowy przykład biografii aktorskiej pisanej przez osobę, która nie potrafi obrazowo opisywać aktorstwa. A w każdym razie niechętnie podejmuje tego typu próby. Często za to woła: „Ale jak grał!"[1]. No właśnie – jak?

W samych latach siedemdziesiątych Jan Nowicki stał się twarzą najbardziej odważnych i awangardowych poszukiwań artystycznych swojego czasu, często podejmując ryzyko udziału w „dziwnych", jak sam mówił, eksperymentalnych od strony produkcyjnej, projektach. Miały one miejsce przede wszystkim w krakowskim Starym Teatrze, do którego został zaangażowany już jako dwudziestopięciolatek przez dyrektora Zygmunta Hübnera, zaś jedną z pierwszych naprawdę ważnych jego ról był Artur w dopiero co ogłoszonym na łamach „Dialogu" *Tangu* Sławomira Mrożka, w reżyserii Jerzego Jarockiego (1965), które entuzjastycznie zostało przyjęte przez publiczność i krytykę. „Na *Tango* chodzi się jak na klasyków"[2] – notował niespełna dwa lata po premierze Jan Błoński. Z Jarockim Nowicki pracował jeszcze wielokrotnie. W 1973 grał Józefa K. w głośnej inscenizacji *Procesu* Franza Kafki, która – co znaczące – niemal zbiegła się z premierą filmowego *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa (1973), gdzie po raz kolejny aktor wcielał się w typ egzystencjalnie zagubionego, neurotycznego bohatera. Sam Nowicki pracę nad ekranizacją opowiadań Brunona Schulza wspominał jako mękę: musiał bowiem odnaleźć się ze swoim gwałtownym temperamentem w drobiazgowo zaplanowanej wizji plastycznej, pozwolić reżyserowi prowadzić swojego bohatera przez kolejne stacje onirycznego świata. A jednak rola Józefa (którą można dziś oglądać w przepięknej, cyfrowo zrekonstruowanej wersji) zdecydowanie „przebija się" przez niezwykle gęstą, plastyczną narrację, jest magnetyczna silną osobowością aktora, ale też, wydaje się, wewnętrznym przyswojeniem przez niego napięć Schulzowskiego świata.

Taka aktorska interpretacja była możliwa prawdopodobnie dlatego, że Nowicki miał już za sobą formacyjne doświadczenie pracy nad rolą Mikołaja Stawrogina w *Biesach* Andrzeja Wajdy. To właśnie w jego głośnych przedstawieniach aktor stworzył kreacje najbardziej ikoniczne i najchętniej przywoływane dziś przez historyków teatru. Nowicki wcielał się w nich w postacie stojące na granicy obłędu, w prowokatorów o liminalnej, wewnętrznie sprzecznej i moralnie podejrzanej naturze. W bohaterów wymagających od aktora także pogłębionej intelektualnej analizy: przychodzących z prozy Fiodora Dostojewskiego – *Biesy* (1971) i *Nastasja Filipowna* (1977) – czy historycznego dramatu *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego (premiera w 1974).

Nie da się chyba mówić o sile tych ról bez wspomnienia o szczególnych fizycznych predyspozycjach aktora. Tak się o nim wyrażał Krystian Lupa, który współpracował z Nowickim na wczesnym etapie swojej twórczości, w *Bezimiennym dziele* z 1982:

> Należy do aktorów, którzy mają twarz. Twarz, której nie można pomylić z żadną inną. Nawet na samym początku, kiedy był przecież amantem. W pamięci pozostała mi twarz hipnotyzująca, twarz skierowana do widza, wyzywająca… Wtedy kojarzyła się jeszcze z owym szczególnym uśmiechem, który tak się podobał kobietom, bo był obiecujący i pogardliwy zarazem. Przyciągał i odtrącał[3].

Twarz młodego Jana Nowickiego w sposób wstrząsający uchwycił kilkukrotnie fotograf Wojciech Plewiński. W znanym portrecie z *Nastasji Filipownej* (1977) widać dokładnie cechy, które tak trafnie opisał Lupa. Rzeczywiście mamy tu uśmiech o wysoce ambiwalentnej naturze. Nie uśmiech nawet, raczej gwałtowny grymas ust – odsłaniający szeroko zęby i mocnym gestem rozsuwający mięśnie policzkowe na boki. Uwagę przykuwają oczy: wyrażające jakby kilka nakładających się na siebie, trudnych do rozszyfrowania lub maskowanych, niewątpliwie intensywnych emocji. Twarz nieobliczalna, choć zarazem niezwykle obecna.

Inspirowany *Idiotą* Dostojewskiego spektakl był w istocie wynikiem improwizacji duetu aktorów – Jana Nowickiego i Jerzego Radziwiłowicza. Andrzej Wajda zawęził akcję do konfrontacji tylko dwójki bohaterów nad ciałem ukochanej kobiety – nieobecnej w spektaklu. Ta podstawowa sytuacja sceniczna była każdego wieczoru grana bez kurczowego trzymania się scenariusza. Swoich aktorów reżyser prowadził w niespotykany dotąd sposób: zapraszał widownię na otwarte próby, których – poza zamkniętymi, nocnymi improwizacjami – było dwadzieścia siedem. Osławione improwizacje z publicznością przeistoczyły się właściwie w samoistne spektakle, w „granie próby". „Jeżeli próbujemy z widzami, będziemy grać do pustej widowni" – obawiał się Nowicki, choć, jak się miało okazać, bezpodstawnie. Spektakl z sukcesami grany był długo, bo do połowy lat osiemdziesiątych, w Polsce i za granicą.

Beata Guczalska w książce *Aktorstwo polskie. Generacje* zwraca uwagę, jak w spektaklu Wajdy wzajemnie oświetlały się odmienne style aktorstwa: „[…] biały, świetlisty Myszkin przeciwstawiony ciemnemu Rogożynowi, introwertyczny i powściągliwy w wyrazie Radziwiłowicz zderza się z wybujałym i nieobliczalnym temperamentem aktorskim Jana Nowickiego, wciąż grającego w Starym Teatrze swoje słynne role, Stawrogina i Konstantego"[4]. Intelektualne, metodyczne, „kaligraficzne" aktorstwo Radziwiłowicza i „nieobliczalny temperament", impulsywna, momentami na granicy kabotyństwa, nadekspresyjność Nowickiego. Warto jednak pamiętać, że jego aktorstwo nie polegało wyłącznie na epatowaniu oryginalną osobowością. Mocne środki wyrazu – jak zauważa Guczalska – które tak dobrze ogląda się dziś na zdjęciach, miały jednak u podstaw głębszą analizę psychicznych stanów i motywacji bohaterów.

Inna fotografia Plewińskiego: z wcześniejszych *Biesów* (1971), które były początkiem teatralnej współpracy aktora z Andrzejem Wajdą (wcześniej spotkali się na planie *Popiołów* z 1965) i zapoczątkowały trylogię nazwaną *Teatrem sumienia*, opartą na prozie Fiodora Dostojewskiego (wraz z *Nastasją Filipowną* była to też *Zbrodnia i kara* z 1984 roku z Jerzym Radziwiłowiczem w roli Raskolnikowa i Jerzym Stuhrem, który zagrał Porfirego). Tu widzimy już całą sylwetkę aktora, w pełnym planie. Fizyczny defekt – „krzywe ramię", które dostał od Krystyny Zachwatowicz, kostiumografki w spektaklu – miał komunikować pokrętność duszy bohatera. W centrum znów pozostaje twarz aktora i ów uśmiech – „obiecujący i pogardliwy zarazem". Stawrogin stoi mocno nad klęczącym i obejmującym go w pasie Piotrem Wierchowieńskim (Wojciech Pszoniak, którego w późniejszych latach zastępował Jerzy Stuhr) i trzyma go władczo za włosy. To scena zatytułowana „Nowy car", w której Mikołaj odmawia udziału w wywrotowym planie Piotra:

> PIOTR: [zrywa się z ziemi]: My dwaj dźwigniemy Rosję.
>
> STAWROGIN: Rosja jest ciężka.
>
> PIOTR: Jeszcze dziesięć grup takich jak tutaj, a będziemy potężni.
>
> STAWROGIN: Dziesięć grup głupców?
>
> PIOTR: Och, oni nie są tacy znów głupi, oni są tylko idealiści[5].

Biesy Wajdy zaczynały się tam, gdzie kończyła się adaptacja Alberta Camusa: od spowiedzi czy też przesłuchania Stawrogina. We wstrząsającym monologu bohater, przykuty do krzesła, opowiadał, jak zgwałcił i doprowadził do samobójstwa dwunastoletnią Matrioszę, przyznając: „[…] nie znam i nie czuję dobra i zła"[6]. W efekcie widownia oglądała na scenie świat, o którym od początku wiedziała, że jest opętany ciemnymi mocami. Tak opisywał początkowy monolog Nowickiego Maciej Karpiński, współpracownik Wajdy: „Był jak w gorączce, drżał na całym ciele, krople potu spływały mu po czole, wyrzucał z siebie słowa szybko, nerwowo, niemal krztusił się nimi… I ten potworny strach w oczach, nieludzki, dziki strach"[7]. Joanna Walaszek twierdzi, że scena ta „była porażająca. Miała siłę wstrząsu"[8], zaś Beata Guczalska, że „budziła sprzeczne, poplątane emocje, zdumiewała nieoczekiwanymi gestami i całkowitą nieprzewidywalnością każdego następnego kroku. […] Od tego Stawrogina nie dało się oderwać oczu. Budził obrzydzenie i fascynował"[9].

Wstrząsającą kreację Nowickiego i licznej obsady, która nie tyle rekonstruowała na scenie monumentalne dzieło Dostojewskiego, co raczej jego wewnętrzną treść – o źródłach rewolucji i celu, który uświęca środki – miało podbijać legendarne już rozwiązanie scenograficzne: zainspirowane słynną *Czwórką* Chełmońskiego błoto na podłodze sceny, którym uwalane były buty, nogawki aktorów i suknie aktorek, chmurny horyzont, eksperymentalne metody oświetlania przestrzeni, niepokojące efekty dźwiękowe oraz wpadająca na scenę sfora czarnych postaci. „Ta atmosfera udzielała się widzom – pisał Karpiński – ogarniała nas jakaś gorączka, jakieś złe przeczucie".

Dla aktorów praca nad spektaklem była, jak wspomina sam Wajda, niezwykle dręczącym doświadczeniem. Reżyser do prób przystąpił z egzemplarzem adaptacji Camusa w jednej ręce, w drugiej – z powieścią Dostojewskiego, uzupełniając i zmieniając w trakcie pracy całe sceny i ich układ, co budziło niepewność i zniecierpliwienie obsady. Nowicki miał w pewnym momencie powiedzieć, że nauczy się tekstu, kiedy reżyser nauczy się reżyserować. Wajda, szukając „zdyszanego rytmu dialogu i akcji", namawiał zespół także do pracy intelektualnej, do wnikliwej lektury całości *Biesów*, nie tylko ich adaptacji. Nowicki twierdził nawet, że szedł w tym analitycznym procesie jeszcze dalej:

> Stawrogina dobrze zagrałem, bo przeczytałem *Problemy poetyki Dostojewskiego* Bachtina, który uświadomił mi, że grając Dostojewskiego, trzeba się udać w głąb własnej duszy. Nie chodzi o to, żebyś udawał Rosjanina. Musisz znaleźć w sobie swój mrok i dopiero jak się zmierzysz z tym mrokiem, możesz próbować coś powiedzieć. Jeśli chcesz zrozumieć człowieka, który zatracił różnicę między dobrem a złem, zrozum najpierw siebie[10].

Kto wie, czy bez doświadczenia *Biesów* powstałaby i inna ikoniczna rola Nowickiego u Wajdy: w *Nocy listopadowej* (1974) według Stanisława Wyspiańskiego. Wielki Książę Konstanty w jego interpretacji urósł do głównej postaci dramatu, której spojrzenie na wydarzenia nocy wojskowego zrywu okazało się w spektaklu najprzenikliwsze. Rola Nowickiego zdecydowanie odcinała się od operowej niemal konwencji spektaklu, w którym większa część obsady swoje kwestie śpiewała, prowadzona przez bombastyczne kompozycje Zygmunta Koniecznego. Przyznać trzeba, że realizację spektaklu dla Teatru Telewizji[11], w której powstańcy na czele z Wysockim (Jerzy Stuhr) śpiewają do wtóru ożywionych posągów mitycznych bogiń z Łazienek Królewskich, ogląda się dziś z niejakim trudem. Choć po prawdzie na niełatwy do zniesienia patos powstańczo-mitologicznych scen muzycznych wskazywała już ówczesna krytyka: Marta Fik pisała nawet o „kiczu, który wyraża coś więcej" i który posiada „tyle samo mielizn i grafomanii, ile pod względem literackim posiada ich oryginał". Jeśli warto tę monumentalną realizację sobie powtórzyć, to w dużej mierze właśnie dla brawurowej kreacji Nowickiego, która nawet dziś, gdy mamy za sobą świeższe i radykalniejsze aktorskie przekroczenia, wydaje się elektryzująca i drapieżna, a zarazem nieoczywista i wielopoziomowa.

Taka jest choćby scena w Belwederze między Konstantym a Joanną Grudzińską, graną przez Teresę Budzisz-Krzyżanowską. Polska morganatyczna żona rosyjskiego gubernatora wojskowego Królestwa Polskiego pierwsza rozumie powagę sytuacji: dostrzega płonącą Warszawę i uświadamia sobie nieuniknioność klęski. Powstanie nie przyniesie Polakom narodowego wyzwolenia, ale jednocześnie wiemy, że dla zamkniętej we wnętrzach Belwederu dwójki sytuacja jest osobistym początkiem końca, co Nowicki i Budzisz-Krzyżanowska pokazali na planie w gwałtownej relacji swoich bohaterów, w której ścierały się metaforycznie polsko-rosyjskie stosunki tego czasu.

Nowicki zrezygnował z satyrycznego tonu, w którym napisany został jego bohater, i zbudował rolę poważniejszą, zagraną z psychologicznymi niuansami, co z pewnością było kontynuacją doświadczeń pracy nad powieścią Dostojewskiego i rolą Stawrogina. Był to „Konstanty dwoisty; zawieszony między ambicją i tchórzostwem, polskością a Carem, namiętny, nieszczęśliwy i odpychający. A przede wszystkim inteligentny. Ironiczny, skryty za maską"[12]. Aktor interpretował Konstantego „od wewnątrz", brawurowo wygrywając drobiazgi osobowości Wielkiego Księcia: obsesje, lęki, namiętność, władczość, rozdarcie. Konstanty Puzyna notował: „Wajda z Nowickim zdarli z Wielkiego Księcia tradycyjną powłokę łatwej satyry i nie wychodząc wcale poza tekst Wyspiańskiego, stworzyli postać bujną, namiętną i myślącą, zżeraną przez ambicje i kompleksy, postać niemal z Dostojewskiego, i w dodatku amanta!"[13].

Było to pierwsze zderzenie aktora z tekstem poetyckim. Nowicki potrafił jednak w wierszowane wersy Wyspiańskiego tchnąć naturalność i głęboko ludzki pierwiastek, nadać im własny, organiczny rytm, co widać może zwłaszcza w finałowej scenie, która w wersji telewizyjnej została nakręcona przed warszawskim Belwederem, gdy Książę przyjmuje o poranku raporty dowódców. Nowicki „krańcowo różne, sprzeczne emocje wygrywa w zaskakującym tempie. Przemienia się w połowie wypowiadanego zdania, zatrzymuje w pół gestu i odwraca jego znaczenie. Maska wyniosłej dumy wykrzywia się nagle w złośliwy, cyniczny uśmiech; władcze rozkazy i strach wzbudzany u podwładnych sąsiadują z przymilnym błaganiem skierowanym do żony"[14]. Niezwykłe jest w końcu jego skupienie na suchych, listopadowych liściach, zagrane niczym w nerwicy natręctw („Listopad to dla Polski niebezpieczna pora") bohatera odchodzącego od zmysłów. „Szyt… szyt… szyt", które Nowicki wypowiadał, rozgarniając nogami liście, wieńczyło rozbuchany formalnie spektakl detalem niezwykle konkretnym, skupionym na dźwiękotwórczej atmosferze, hipnotyzująco wytworzonej przez aktora.

***

Nie chcąc wskazywać spadkobierców takiego typu aktorstwa – było ono kwestią tyleż dojrzałego myślenia o postaciach i ludzkiej kondycji, co po prostu unikalnej osobowości, której przecież nie da się nauczyć – ani tym bardziej wyrzekać, że nie mamy dziś drugiego Jana Nowickiego, warto przypomnieć, jak ta kariera potoczyła się dalej. Aktor rozstał się ze Starym Teatrem w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, mając na koncie także role w spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego, Krzysztofa Zanussiego czy Krystiana Lupy. Nie kontynuował pracy pedagogicznej w krakowskiej PWST. Był do końca aktywny w kinie, choć naprawdę wybitnych kreacji w późniejszych latach już nie stworzył. Nie stał się na starość nestorem sceny, jak jego młodszy kolega ze Starego, zmarły niedługo po nim Jerzy Trela. Nie rozwijał niemal swoich aktorskich osiągnięć w teatrze artystycznym, w którym pojawiał się już okazjonalnie. Poświęcił się innym zajęciom, ważną częścią jego twórczości stało się pisanie. Czy była to decyzja? Brak okoliczności lub sensownej propozycji od dyrektorów czołowych scen w kraju? A może coś bardziej przyziemnego:

> Od początku nie dysponowałem talentem pozwalającym grać rzeczy, nad którymi panuje się intelektualnie. Tylko intuicja pchała mnie do przodu. Dlatego w czasie największej prosperity każda propozycja była dla mnie udręką. Na przykład jak ktoś się u mnie latem zjawił z propozycją zagrania kanclerza – w upale, z brodą. Kurwa! Po co mi to? Przecież wolałem iść pograć w tenisa, piwa się napić, z Piotrem się spotkać, do Kowala jechać, popływać w jeziorze. A jak już przygotowałem się do roli, bolała. Zwłaszcza że w Starym Teatrze *Biesy* graliśmy trzynaście lat, *Noc listopadową* – jedenaście, *Nastasję Filipowną* – osiem. I musiałbym nosić te role w sobie. Mając świadomość, co mnie czeka, odmawiałem[15].

---

[1] B. Biały, *Żyć jak Wielki Szu. Biografia Jana Nowickiego*, Poznań 2023.

[2] J. Błoński, *Powtórka z „Tanga"*, „Życie Literackie" nr 44/1967.

[3] *Jan Nowicki*, oprac. i red. D. Domański, Kraków 1995, s. 85.

[4] B. Guczalska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2014, s. 192.

[5] *Dostojewski – teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie*, oprac. M. Karpiński, Warszawa 1989, s. 69.

[6] Fragmenty przedstawienia, w tym początkowy monolog Nowickiego i scenę między Stawroginem i Wierchowieńskim, można zobaczyć w filmie dokumentalnym *„Biesy" po latach* z 2013 roku, w reżyserii Andrzeja Wajdy, na stronie Ninateki: https://ninateka.pl/vod/rozmowy/biesy-po-latach-andrzej-wajda/, dostęp: 1.12.2023.

[7] *Dostojewski – teatr sumienia*, dz. cyt., s. 81.

[8] J. Walaszek, *Biesy*, [hasło w Encyklopedii Teatru Polskiego]; źródło: https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9967/biesy, dostęp: 1.12.2023.

[9] B. Guczalska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, dz. cyt., s. 160.

[10] *Coraz mniej tu, coraz bliżej Tam… Ostatnia rozmowa z wybitnym Janem Nowickim*, [z J. Nowickim rozmawia J. Ćwieluch], „Polityka", 13.12.2022.

[11] Wajda zabiegał o telewizyjną realizację także dla *Biesów*, ale krytykujący rewolucję Dostojewski wydawał się decydentom zbyt niebezpieczny.

[12] M. Fik, *To co „prawdziwe" i to co „serdeczne"*, „Twórczość" nr 4/1974.

[13] K. Puzyna, *Oklaski dla Starego Teatru*, [w:] tegoż, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 85.

[14] B. Guczalska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, dz. cyt., s. 167.

[15] T. Wierzbicki, *Jan Nowicki bez talentu*, „Wysokie Obcasy", 21.05.2000; cyt. za: B. Biały, *Żyć jak Wielki Szu*, dz. cyt. s. 70–71.

1/2024
Przestrzenie teatru

SZYMON KAZIMIERCZAK

krytyk teatralny, w redakcji „Teatru" od 2012 roku.

Teksty z kategorii