

# MÓJ NIEOFICJALNY JUBILEUSZ

NINA ANDRYCZ

Motto: "Szanuję aktorów, którzy kochają swoje rzemiosło, swoją technikę, ale jeśli chodzi o mnie - marzę tylko o tym, co się znajduje poza granicami rzemiosła".

Eleonora Duse

Skończyłam, według prawa, sześćdziesiąty sezon pracy w rodzinnych murach Teatru Polskiego. Faktycznie, odliczywszy sześć lat okupacji hitlerowskiej, wszłam teraz w sezon pięćdziesiąty piąty. Wystarczająco długi to czas, aby zdać sobie sprawę z tego, czym był dla mnie Teatr i jakie mi się marzyło aktorstwo.

Otóż niewątpliwie był największą i najdłuższą namiętnością mojego życia. Monopasją, która wszystkie inne pasje, a nawet uczucia zawsze potrafiła zepchnąć na drugi plan. Czy z tego powodu czułam się kiedykolwiek skrzywdzoną kobietą lub niespełnionym człowiekiem? Nigdy. Uważam, że słusznie wybrałam ten zawód w młodości, bo dał mi nieocenione możliwości służenia ludziom poprzez sztukę, a co za tym idzie, niemało satysfakcji na co dzień.

Do wybuchu II wojny światowej, czyli w ciągu pierwszych czterech sezonów, na scenie nierzadko czułam się nawet "świecką kapłanką". Wygłaszając bowiem mądre teksty Szekspira, Słowackiego czy Wyspiańskiego - mogłam odśpiewać ludziom niejedną wspólną prawdę o człowieku. Grałam z całego serca i z całej siły wyobraźni czyjąś miłość albo nienawiść, czyjs wzlot albo upadek, dopełniając to wszystko z własnych zasobów emocjonalnych.

Atmosfera ówczesnego Teatru Polskiego, kierowanego z nieporównywalną pasją przez dyrektora Arnolda Szyfmana, a zbudowanego według projektu architekta Czesława Przybylskiego, ożenionego z Różą Andryczówną, moją ciotką, sprzyjała wzniosłym nastrojom wśród młodzieży aktorskiej. Teatr Polski bowiem dysponował wtedy takim zespołem, taką konstelacją gwiazdną, że dziś tylko pomarzyć o niej można.

Mój debiut na sławnych deskach tej sceny odbył się jesienią w roku 1935. Nie bacząc na olbrzymie koszty, Teatr wystawiał arcydzieło Szekspira, jakim jest *Król Lir*. Reżyserował tragedię sam Leon Schiller, nieszczęśliwego króla grał sam Józef Węgrzyn. Wielki Schiller, który uczył mnie w szkole dramatycznej, nie zawahał się powierzyć trudnej roli królowej Regany, wyrodnej córki Lira - dwudziestoletniej debutantce.

Próba generalna tej sztuki przeszła do historii Teatru Polskiego. Zaczęła się o ósmej wieczór i trwała przez calutę noc, aż do obiadu następnego dnia. Lecz, o dziwo, nikt nie narzekał. Nikt nie pobiegł ze skargą do ZASP-u. Wytrwał na stanowiskach personel techniczny. Wytrwali wszyscy młodzi i starzy aktorzy. Gdy Schiller wypijał kolejną bardzo czarną kawę, gdzieś koło czwartej nad ranem, ja, zakuta w ciężką zbroję, stojąc po ciemku na wysokości drugiego piętra, odważyłam się szepnąć do stojącego tuż obok Wojciecha Brydzińskiego: "Panie profesorze! Mam chyba zawrót głowy - boję się..." I po chwili usłyszałam: "Moje dziecko, ja się też boję, nawet bardzo... Ale nic nie mów, bo by się Lulek zdenerwował".

Dla niego Lulek też był autorytetem najwyższym, no i tytanem pracy. Rzeczywiście, zaraz po premierze *Króla Leara*, bez żadnego odpoczynku, Schiller rozpoczął próby *Kordiana*, o którym od dawna marzył. Z początku obsadził mnie w roli Stracha, oddając zresztą połowę tekstu Imaginacji, a potem awansował do roli Violetty. Józef Węgrzyn, na prośbę Schillera, grał w tej najlepszej inscenizacji *Kordiana*, jaką

widziałam, niedużą rolę Nieznajomego. Schodziłam z piętra, z garderoby N 15, w dół i stałam w kulisie, żeby posłuchać jego głosu. Później słuchałam jeszcze tylko Osterwy w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego i kilku dialogów Przybytko-Potockiej. Zauważyłam, że wszyscy oni mieli to samo poczucie jakiegoś świeckiego kapłaństwa, bo służąc sztuce prawdziwej i pięknej chcieli uszlachetniać ludzi.

Jednakże dziś, z perspektywy przepracowanych sześćdziesięciu lat, wypada uczciwie stwierdzić, że choć wspaniałe inscenizacje Schillera, to znaczy *Dziady*, *Król Lear* i *Kordian*, nobilitowały naszą scenę, to jednak zdążając w kierunku teatru monumentalnego, przynosiły, niestety, monumentalny deficyt. Inaczej mówiąc, teatr może być artystycznie w rozkwicie, a finansowo w ruinie. Oddawszy hołd wielkiej dramaturgii światowej i polskiej - dyrektor Szyfman załamywał ręce na widok pustej kasy. I wtedy z reguły przychodził i jemu, i nam wszystkim z pomocą drugi wielki reżyser Teatru Polskiego, Aleksander Węgierko. Brał na warsztat jakąś komedię Shawa, np. *Żołnierz i bohater*, albo nawet przeróbkę powieści jakiejś tam Margaret Kennedy, której nikt tu nie czytał. Nazywało się to - *Tessa*. Adaptację owej drugorzędnej prozy zrobili dla sceny paryskiej modny wówczas dramaturg Giraudoux. Błysnęło w niej tylko dwoje wykonawców: Louis Jouvet jako kompozytor i jego przyjaciółka Ozeray jako Tessa. Reszta podgrywała lepiej lub gorzej, bo poza Comédie Française tak się zazwyczaj w Paryżu działo. Natomiast u nas, w Teatrze Polskim, dzięki mistrzowskiej reżyserii Węgierki narodził się koncert gry zespołowej. Począwszy od doświadczonego aktora Zbigniewa Ziemińskiego w roli kompozytora, a na służącym Jerzym Pichelskim kończąc. Tesse, dziewczynę o czystych oczach, zagrała młodzianka Elżbieta Barszczewska i miała naprawdę czyste oczy. Biała róża naszego ogrodu. Ja grałam jej siostrę, Tony, dziewczynę bardziej wyemancypowaną, nawet zbuntowaną, toteż po-eta rodem ze *Skamandra* nazwał mnie różą czerwoną. Biała z czerwoną uzupełniały się w sposób doskonały. Pod batutą Węgierki sentymentalna materia tej prozy co wieczór się zamieniała w czarodziejskie złoto poezji. Ludzie wrzuszali się do łez, słuchając historii o miłości niemożliwej, w której prawdziwy artysta, nawet kochając, musi unieszczęśliwić kochaną, jako że swoją Sztukę kocha bardziej niż dziewczynę. Ten spektakl dał młodzieży aktorskiej niezbędne poczucie sukcesu i akceptacji społecznej. Co więcej - uwierzyliśmy w swoją misję oddziaływania na widzów i słuchaczy. Przekonaliśmy się, że dobry teatr wrzuszając - wychowuje. Ukazując miłość bezkompromisową tworzy wzorce postaw moralnych, zachęca, ośmiela, dostarcza materiału do marzeń, bez których każde życie ludzkie stopniowo się degeneruje i spada do poziomu vegetacji na wpół zwierzęcej.

Wspominam tę Tesse Węgierki do dziś z rozczuleniem... Tym bardziej że w spektaklu zobaczyła mnie pierwsza dama Teatru Polskiego, pani Maria Przybytko-Potocka i poradziła początkującemu wówczas reżyserowi, Edmundowi Wiercińskiemu, żeby mnie obsadził w roli jej córki Solange. Chodziło o prapremierę *Lata w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza. Tak się zaczęło moje wielkie szczęście współpracy z panią Marią, przyjaźń ze Skamandytami oraz sympatia miasta Warszawy, które zechciało mnie uznać za swoją gwiazdę na scenicznym niebie. Atmosferze powodzenia wciąż jeszcze towarzyszyła pewność, że spełniam ważną misję służąc kulturze, pięknu i prawdzie.

Następna po Solange rola Lukrecji Borgii w *Cezarze i człowieku* Nowaczyńskiego ugruntowała moją pozycję najmłodszej heroiny w Teatrze Polskim. Pojawiła się nawet propozycja zaangażowania mnie na sceny zagraniczne, pod warunkiem, że bezbłędnie opanuję język angielski... Miałam wtedy dwadzieścia cztery lata i przez myśl mi nie przeszło, że we wrześniu 1939 r. wybuchnie wojna światowa, ta najstraszliwsza cezura w życiu naszego pokolenia.

Po wojnie kochałam Teatr może nie mniej, ale inaczej. Toteż nie



amierzam teraz wyliczać Czytelnikom wszystkich dalszych udanych czy też lubianych przez publiczność ról. Dziś interesuje mnie raczej ewolucja własnej świadomości - gdy zastanawiam się nad arkanami mego zawodu. Ów moment, w którym zaczęłam rozróżniać, co można osiągnąć tylko talentem, a co talentem połączonym z dyplomacją... Jak wiele znaczy w niejednej karierze aktorskiej umiejętność nawiązywania korzystnych kontaktów... Teraz mówi się: znalezienia miejsca w mocnym układzie, ale już niekoniecznie salowym. No, i wreszcie nie moment, lecz całe lata, w których dyrektor teatru nie jest dżentelmenem, jak Arnold Szyfman, tylko zwyczajnym donosicielem do zajmującej się "kulturą" komórki partyjnej. Zespół oczywiście rozpacza, ale w myśl zasady, iż dłużej klasztora niż przeora - nie opuszcza murów umiłowanej placówki. Wyobraża sobie, że może nastąpić dyrektor potrafi dźwignąć nasz Teatr wzwyż, to znaczy uplasować go między sławnymi niegdyś na Wschodzie MChAT-em, a kwitnącą na Zachodzie Komedią Francuską.

Mam nadzieję, iż Czytelnicy moi dobrze rozumieją, że smutny obraz, który powyżej naszkicowałam - dotyczy późniejszego okresu dziejów Teatru Polskiego, w powojennej rzeczywistości. Początek bowiem był euforyczny. Działalność przecie z ten sam najlepszy dyrektor, Arnold Szyfman. Reżyserował ten sam urzekający Juliusz Osterwa. Grali ci sami aktorzy, którzy przeżyli wojnę. Ta sama wielka poezja Słowackiego rozbrzmiewała w naszej sceny, wzruszając nawet ówczesnych dygnitarzy. Przez parę lat Teatr Polski grał to, co chciał. Odnieśliśmy wielki sukces w *Orestei* Ajschylosa i *Cydzie* Comeille'a - Wyspiańskiego, w których zagrałam także interesujące postacie Kasandry i Szimeny. Cała groza okupacji radzieckiej ujawniła się dla ludzi teatru dopiero z nastaniem oficjalnego kursu na socrealizm. Dramatyczna dymisja dyrektora Szyfmana, o którego na próżno walczyłam z Borejszą, spowodowała zenujący kontredans przeróżnych kierowników, zmagających się z uciążliwą ideologią. Ja akurat nie miałam prawa się skarżyć, gdyż nie splamiłam się socrealizmem, dzięki swemu ówczesnemu "królewsko-salonowemu" emploi. Grałam w czarującej sztuce Michaiła Bułhakowa *Ostatnie dni*, wciąż jeszcze pod opieką Schillera. Byłam piękną żoną Puszki, Nathalie, i mówiłam z rozkoszą wiersz wielkiego poety. Potem przez parę sezonów nie schodziła z afisza *Intryga i miłość* (reż. Aleksander Bardini) i znowu rola Lady Milford oddaliła ode mnie już na zawsze śmiertelną nudę socrealizmu.

W następnych sezonach wielu recenzentów, a nawet dobrych pisarzy i przyjaciół, uznało rolę Marii Stuart Słowackiego oraz rolę królowej Elżbiety w *Don Carlosie* Fryderyka Schillera za moje szczytowe osiągnięcia aktorskie po wojnie. Był to już początek znaczących dla Polski lat sześćdziesiątych, a dla mnie okres pełnej dojrzałości aktorskiej. Znowu miałam kuszącą propozycję przejścia na scenę Komedii Francuskiej, pod warunkiem, że wykorzystam w mojej francuszczyźnie śpiewny akcent Polesia.

I wtedy właśnie wyłoniły się przede mną nowe, zupełnie nieoczekiwane problemy, dotyczące mego zawodu i życia w Sztuce. Nieobcy wielu ludziom strach po porażce bywa strachem nagle uderzonego zwierzę-

cia. Natomiast strach po sukcesie - to sprawa ważna dla ambitnego człowieka. Zdaje on sobie już sprawę z tego, że jeśli nie jutro - to najdalej pojutrze musi pokazać odbiorcom swojej sztuki coś nowego, coś innego. W takim wypadku trzecia królowa pod rząd, oczywiście, nie wchodzi w rachubę. Czasem trzeba się zmieniać nawet wbrew sobie, a czasem wykonać "salto mortale" bez siatki ochronnej. Dla mnie takim



Nina Andrycz (Solange) w *Lectie w Nohant* Iwaszkiewicza w T. Polskim w Warszawie (1936). Reż. Aleksander Węgiertko

skokiem na głęboką a ciemną wodę była rola kołtunki i chamki, Dulskiej. Rzecz działa się między rokiem 73 a 79, kiedy pod pozorami gierkowskiej stabilizacji mój ukochany Teatr nadal przeżywał kryzys. Dulska okazała się deską ratunku, umożliwiła mi występy gościnne w Wielkopolsce oraz trzy sezony grania. Niemniej w tym właśnie czasie doszłam do przekonania, że uprawiam zawód okrutny. Nie chcąc być gołostówną - odwołam się do opinii innych, bardzo znanych osobistości. Proponuję Czytelnikom zgadnąć, który ze sławnych pisarzy francuskich tak się wyraził o pracy aktorskiej: "Jest to zawód okrutny. I trzeba być człowiekiem wierzącym, żeby go uprawiać. Bo trzeba zapomnieć o sobie samym... trzeba oddać swoją duszę". Aha! - pomyśl sobie Czytelnicy - skoro padły słowa: wiara i dusza - to tekst napisał Paul Claudel, a może Romain Rolland, a może?... Nie zgadliście, moi drodzy: Ionesco!... Jeszcze wczoraj as awangardy, apostoł absurdu, a dziś już klasyk, ba, akademik, fotografowany w zielonym, złotem szytym fraku. Kiedy dramaturg ten dowiedział się, że jego jedyna córka pragnie zostać aktorką, schwytał się za głowę i wykrzyknął to, co pomimo

scenicznych sukcesów naprawdę myślał: "Ależ to zawód okrutny!". Dodam od siebie: na pewno dający szybki oddźwięk i szybką satysfakcję, lecz a la longue - okrutny. Jeśli moi Czytelnicy nie lubią szyderczego Ionesco, mogę im zacytować pisarza już całkiem innej rangi. Oto, co Paul Valery napisał o zawodzie artysty: "To zawód szalony. Osoby uprawiające go skazane są na wieczyste kandydowanie, na pewną manię wielkości, którą nieustannie zakłóca mania prześladowcza".

Bardzo pouczająca definicja! Właśnie niedawno, bo siódmego grudnia 1995 roku, składałam swoją kolejną aktorską maturę. Był to zdecydowanie trudny egzamin z wewnętrznej i zewnętrznej inności. Nie uśmiechałam już ani twarzy, ani ciała powabnej twórczyni Imperium, carycy Katarzynie z *Popołudnia kochanków* Hena, tylko zabiedzonej małżonce jakiegoś pechowca, która musi dźwigać mnóstwo starych krzesel w *Krzestach* wyżej cytowanego Ionesco. Ze strachu przed tą poprzeczką zupełnie odechciało mi się obchodzić oficjalny jubileusz. I trzebaż trafić, że do Teatru Polskiego przyszło zaproszenie wyjazdu aż do Ameryki z tą właśnie nader zadziwiającą sztuką.

Tak więc, po 60 sezonach wyłożonej pracy, w Teatrze mogą się jeszcze zdarzać i ryzykowne kandydowania, i nieoczekiwane radości. Zatem mimo pewności, że się uprawia zawód ulotny i nerwowo wyniszczający - ja, w żadnej koniunkturze, w żadnych okolicznościach nigdy nie żałowałam swego wyboru.

Może dlatego, że poza warształem aktorskim - widziałam jeszcze cały wielki świat, a może raczej światy jako tajemniczą, lecz wspaniałą reżyserię Kogoś, Kto, jak wiemy z Pisma, jest Twórcą.