

W: Spytałem 29-letniego aktora, czy chciałby reżyserować. Odpowiedział: jeszcze do tego nie dojrzałem. Pan dojrzał? Od dwóch miesięcy na małej scenie Teatru Narodowego można oglądać „Tchnienie” stworzone pod pana batutą.

Każdy aktor po czterdziestce zaczyna sobie pluć w brodę, że wybrał ten zawód, i każdy chce reżyserować. Chociaż ja marzyłem o tym już na studiach aktorskich, miałem brać urlop dziekański, żeby iść na reżyserię. Nie zgodziła się moja opiekunka roku, profesor Zofia Kucówna. Powiedziała: „skończ wydział aktorski, pograj trochę, a potem będziesz mógł reżyserować jako doświadczony aktor. Wielu tak robi”. No to robię.

Czyli nie ma pan kwalifikacji – jak reżyser w filmie „Superprodukcja”.

No, dziękuję panu bardzo. Może bardziej jak dyrektor Jan Englert, który reżyseruje od dziesiątków lat. (śmiech) Wielu aktorów wchodzi na tę drogę. Jestem głównie aktorem teatralnym. Miałem kilkadziesiąt premier w Teatrze Narodowym, spotykałem reżyserów wielkich i bardzo słabych. Wyrobiłem sobie dość klarowne zdanie na temat tego, jaki lubię teatr. A poza tym w każdym aktorze, jak wspomniałem, chyba w końcu pojawia się pragnienie, żeby stworzyć coś swojego. Aktorzy mają dużo kompleksów.

Jako aktor pan nie tworzy?

Według mnie aktor nie jest twórcą. To odtwórca, w najlepszym wypadku współtwórca. Aktor to ktoś ciągle od kogoś zależny. Mam duszę malkontenta i permanentnie jestem niezadowolony z tego, jak mnie używają reżyserzy. Czasem gramy w czymś, w czym grać wcale nie chcemy. O tym często zapominają krytycy, przedstawiając różne teatralne rozwiązania jako efekty aktorskich decyzji, drwiąc przy okazji i szydząc.

Postanowiłem spróbować swoich sił. A może to po prostu kryzys wieku średniego? Wychodzenie codziennie o 19 przed kilkaset osób, mówienie cudzymi słowami i w nie swoich ciuchach wydaje mi się coraz bardziej niepoważne. Zmieniać losów teatru jednak nie zamierzam, od tego był Jarocki, są Lupa czy Warlikowski.

„Tchnienie” Duncana Macmillana – tekst, jak pan sam opowiada, przywiozła z Londynu pańska licealna koleżanka.

Najbardziej spodobały mi się zalecenia autora zapisane w didaskaliach. Macmillan sugeruje grać sztukę na zupełnie pustej scenie, bez rekwizytów, bez muzyki, nawet bez zmian światła. To bezcenne, a jednak to spełniało moje myślenie o teatrze.

Jaki to teatr?

Skromny i nieefekciarski, którego zadaniem jest powrót do treści. A nie klimatów. I trochę do zabawy wyobraźnią. Bo teatr przecież jest zabawą i czystą nieprawdą. Nawet gdy porusza bardzo poważne tematy. Odarcie go z jego maszynerii, obudowy wydało mi się kuszące. Aktorzy Justyna Kowalska i Mateusz Rusin z entuzjazmem przyjęli propozycję udziału w tym szaleństwie. Poszliśmy z tym pomysłem do dyr. Englerta. Spodobało mu się. Myślę, że zgodził się na mój debiut również z tego powodu, że to najtańszy spektakl w historii Teatru Narodowego, a może w historii teatru w ogóle, od czasów starożytnej Grecji. (śmiech)

Aktorzy jako jedyny element teatru – trudno o większy komplement dla tego

zawodu. Zwłaszcza gdy widzimy inscenizacje, w których aktorzy niemal giną za całą resztą, za maszynérią właśnie.

Na pustej scenie stanęła dwójka ludzi szczególnie utalentowanych w swoim pokoleniu. Nie miałem najmniejszych wątpliwości, że podolają.

40 lat temu to byłaby awangardowa inscenizacja: aktorzy grają, że leżą w łóżku, a tak naprawdę stoją. Dziś pański teatr jest tradycyjny, bo pokorny. Kilka lat temu wywołał pan skandal, atakując w wywiadzie dla „Plusa Minusa” reżyserów efekciarzy. To przedstawienie to pana manifest?

Trochę tak. Ja po prostu lubię minimalizm. Doceniam go także w innych dziedzinach. No, chyba że oglądam z dziećmi musicale na West Endzie. Tam bez rozmachu ani rusz. Sam jednak kocham grać w ascetycznych spektaklach, takich jak „Konstelacje” w teatrze Polonia, „Ofiara” w teatrze WARSawy czy w „Mrocznym mrocznym domu” w Narodowym. To są teksty mocne, opowiadają o rzeczach smutnych, czasem strasznych. Jednak ich inscenizacje są proste. A kluczem do nich jest aktor i literatura. Tylko.

W kulisach pojawiły się głosy, że wybrał pan na debiut tekst zbyt biały. Nie strzelili pan z armaty do wróbla?

Do nikogo nie strzelałem. Po obejrzeniu dziesiątków spektakli zaangażowanych postanowiłem zrobić spektakl zupełnie niezaangażowany. O miłości. Pojawiły się też głosy, że to jeden z najlepszych spektakli w Teatrze Narodowym w ostatnich latach. Wszystkich się nie zadowoli. Zresztą mi na tym nie zależy.

To przedstawienie tylko o miłości?

To taka rozprawka filozoficzna w wersji light. O ważeniu racji. Bohaterowie przez całą sztukę badają, co jest dobrem, a co złem. Pytają o miłość, o naszą rolę na planecie, o odpowiedzialność za świat, o małżeństwo, o aborcję, ekologię, o sens sprowadzania kolejnego człowieka na Ziemię. Macmillan tak sprytnie to napisał, że odpowiedzi nie padają. Widz może sam sobie odpowiedzieć. Nikogo ze sceny nie pouczamy ani nie stawiamy też.

Rzadkość w obecnym teatrze.

To prawda. Teatr bywa czasem nachalny z ideologią i przekazem. Rozumiem to, ale to nie moja bajka. Zdanie na temat świata wyrabiam sobie sam. Nie potrzebuję do tego znanych reżyserów. Podczas jednej z pierwszych prób powiedziałem aktorom, że marzy mi się, aby nasz widz miał jedno tylko poczucie: że miło spędził półtorej godziny w teatrze. I żeby miał ochotę na seks.

Ci Macmillana i pana bohaterowie są trochę syntetycznymi przedstawicielami pokolenia.

Tak, są everymanami, nie znamy ich imion, nie do końca wiemy, czym się zajmują. Nie wiemy, skąd pochodzą i gdzie mieszkają. Sztuka może się dziać w Warszawie, Tokio albo w Nowym Jorku.

A jak pan w kontekście swoich planów reżyserskich ocenia stan światowej dramaturgii? Mówi się, że mamy czas postteatru.

Oceni to ktoś za 100 lat. Jest w czym wybierać, niemniej z powodu nieograniczonego dostępu do wszystkiego nie bardzo wiemy, z czego wybierać. To po trosze klęska urodzaju. Dziś pisze każdy.



JACEK DOMIŃSKI/REPORTER

IDEOLOGIA TO NIE MOJA BAJKA

GRZEGORZ MAŁECKI, AKTOR, REŻYSER TEATRALNY

Podczas jednej z pierwszych prób do „Tchnienia” powiedziałem aktorom, że marzy mi się, aby nasz widz miał jedno tylko poczucie: że miło spędził półtorej godziny w teatrze. I żeby miał ochotę na seks.

Najgorsze jest jednak to, że wiele osób pisze całkiem nieźle, zgrabnie, a jednak ciężko znaleźć Ibsena albo Czechowa A.D. 2018. Trudno też o autorytety, które pomogłyby dokonać wstępnej selekcji, bo krytyka literacka i teatralna w zasadzie zdechła. A nawet jeśli podryguje, nikt jej nie ufa. Czytam wiele sztuk zagranicznych, ale nie mogę oprzeć się wrażeniu, że choć zgrabne, są wszystkie do siebie podobne. I mało odważne.

Zresztą co ja tu się wymądrzam. Ubolewał już nad tym Gombrowicz w „Dziennikach” 60 lat temu.

A polskie sztuki też pan przetrząsa?

Raczej nie. Powiedzmy szczerze: nie ma w tej chwili żadnego polskiego autora teatralnego, na którego sztuki ktoś by czekał. Zdolni wolą pisać scenariusze filmowe albo seriale. Nie ma współczesnego Gombrowicza, Różewicza czy

Mrożka, o Wyspiańskim już nie wspominając. Cała idea teatru postdramatycznego (skądinąd fantastycznego nieraz) wzięła się chyba z kryzysu literatury. Stąd mamy często w teatrze sztuki będące adaptacjami powieści albo kompilacjami wielu tekstów. Bo reżyserzy szukają. Gorzej, kiedy wydaje im się, że jeśli pomiesza się kilka wybitnych tekstów, np. Sofoklesa, Jelinek, Prousta i Husserla, a do tego wyproszą się Kierkegaardem i Houellebecqiem, to wyjdzie z tego coś genialnego. Moim zdaniem zazwyczaj nie wychodzi.

Wspomniany wywiad, udzielony Robertowi Mazurkowi, dotyczył sytuacji, kiedy odmówił pan Mai Kleczewskiej występu w „Orestei”. Często miał pan poczucie, że nie chce uczestniczyć w teatralnym przedsięwzięciu?

Nawet jeśli gram w czymś, co uważam za dobre, koniec końców mam poczucie, że to nie jest moje. Ze jestem wynajętym medium, za pośrednictwem którego wypowiada się autor, reżyser, dyrektor teatru, producent, jeszcze może kilka innych osób. Dla kogoś po czterdziestce to sytuacja frustrująca.

W ilu złych spektaklach pan uczestniczył?
Zdarzało się. Ale będąc aktorem na etacie, nie mogę przecież zatrzymać się na scenie i powiedzieć: hej, gdyby to ode mnie zależało, wyreżyserowałbym to odwrotnie. Albo nie brałbym udziału. Aktor na scenie jest bezbronny. Na szczęście grałem i gram dalej w kilku przedsięwzięciach ocierających się o arcydzieło.

Polski teatr jest dobry, zły, szary?

Dobry. Kolorowy. I różnorodny. Doceniany na świecie. Choć wyrabiam sobie zdanie głównie na podstawie Warszawy, która staje się po trosze nowym teatralnym Berlinem. Od Syreny, przez Współczesny, Narodowy aż po Rozmaitości, Powszechny czy Nowy. Ten teatr zaspokaja wszystkie wrażliwości. Nie poszedł, jak przewidywano, tylko jedną ścieżką, choć jedni przestrzegali, że będzie strasznie mieszczański, a inni, że będzie tylko skandalizował i pouczał.

Mnie drażni pouczeniem ze sceny, nadmierną publicystycznością.

Mnie w ogóle drażnią wszyscy, co pouczają. I dlatego zapraszam na „Tchnienie”.

A musiał się pan kiedyś nagiąć do wymowy spektaklu?

Nie grałem nigdy wbrew przekonaniom. Wszystkie moje konflikty z reżyserami miały podłoże artystyczne. Ale może to komfort Teatru Narodowego.

No właśnie, gra pan całe życie w jednym teatrze. Może nie zna pan innego świata?

Występuję też w innych teatrach. Niemniej Jerzy Grzegorzewski i Jan Englert stworzyli mi niezwykle warunki rozwoju w Narodowym właśnie. Tuż po studiach miałem propozycję pracy w TR Warszawa, padła oferta z Dramatycznego. Dziś nie żałuję, że nie skorzystałem. 19 lat jestem w Narodowym. Może jednak wbrew plotkom jestem mężczyzną wiernym?

A wyobraża pan sobie własny teatr?

Półtora roku temu proponowano mi prowadzenie jednej z warszawskich scen. Ale przy moim braku zorganizowania doprowadziłbym ją do plajty w dwa tygodnie. Najbardziej marzę o miejscu, które nie byłoby nawet teatrem, bardziej klubem artystycznym. Może na emeryturze się ziści.

Grał pan dopiero co w ostatnim przedstawieniu „Tanga” Mrożka w reżyserii Jerzego Jarockiego.

Zszedł ze sceny po dziewięciu latach ostatni spektakl jednego z największych gigantów polskiego teatru.

Kim on był dla pana?

Jarocki to najtrudniejszy reżyser, jakiego spotkałem. Pracował w atmosferze nieustannego konfliktu z aktorem, traktował go wyłącznie jako narzędzie w swoim laboratorium. Widziałem największych z największych, którzy nie wytrzymywali napięcia na próbach. Andrzej Łapicki zrezygnował kilka dni przed premierą „Tanga”, a Zbigniewa Zapasiewicza Jarocki potrafił doprowadzić do hysterii. Lubował się w udowadnianiu, że niczego nie potrafimy. Dość powiedzieć, że „Tango” próbowaliśmy ponad osiem miesięcy. Podobnie było z „Błędzeniem” i „Miłością na Krymie”. Z drugiej strony nikt nie nauczył mnie takiej odpowiedzialności za słowo i za rolę jak on. U żadnego innego reżysera nie miałem poczucia, że słowo, które wypowiadam, jest jak siekiera rozłupująca czaszki mieszczańskiej widowni.

Jego teatr był na wskroś zaskakujący i nowoczesny, a z drugiej strony wszystko było oparte na najlepszej teatralnej tradycji, na literaturze. Nie uprawiał też taniej publicystyki. I niech się schowają nasi modni, snobistyczni rewolucjoniści ze swoim hardcorowym teatrem. W spektaklach Jarockiego nie było zbędnego kroku, a może nawet oddechu. Potrafił godzinami reżyserować jedno zdanie, gest, naciskanie klamki w drzwiach albo otwieranie okna. Co więcej – reżyseria Jarockiego nie kończyła się na premierze. Przechodził niemal na każde przedstawienie i wciąż robił omówienia, przynosił nowe wersje scenariusza albo zmieniał kolejność scen.

To miało sens czy było dziwactwem?

Wtedy wydawało mi się dziwactwem. Ale dziś wiem, że teatr był po prostu jego całym życiem. A może inaczej – Jarocki był po prostu teatrem. Ciekawe – nigdy nie słyszałem, żeby kogokolwiek pochwalili osobiście na próbie. Kiedy otrzymałem nagrodę Feliksa za rolę Edka w jego spektaklu, nie skomentował tego słowem. Tymczasem jakiś czas temu koleżanka powiedziała mi, że trafiła na wywiad z Jarockim gdzieś w necie. Opowiada w nim, jak dobrą rolę stworzyłem, że coś nieoczekiwanego dzięki mnie zrozumiał z Mrożka itp. Szok! I dodam, że naprawdę się wzruszyłem. Cokolwiek by mówić, wielki był. Największy.

Jak rozumiem, dotyczyło to „Tanga”.

Tak. „Tango” było zresztą legendą od początku. Głośnym skandalem było nieprzyjście na jeden ze spektakli Grażyny Szapołowskiej grającej Eleonorę. Rozpisywała się o tym prasa kolorowa. Kiedy okazało się, że spektaklu nie będzie, Jarocki podszedł do nas i powiedział: słuchajcie, świetnie się składa, zamiast spektaklu poświęcimy ten czas na próbę i skorygujemy kilka rzeczy. Nie tracił czasu.

Inni reżyserzy tak nie czynią?

Raczej nie, ich praca kończy się zazwyczaj na premierze. Skądinąd mało brakowało, aby to „Tango” nie doszło do skutku. Przeciwnikiem tej premiery był sam Sławomir Mrożek.

Dlaczego? Jeden z największych reżyserów powinien wystawić jeden z największych polskich dramatów.

Poróżnili się o poprzednie inscenizację, zwłaszcza o „Miłość na Krymie”. Doprowadzenie do wystawienia „Tanga” wymagało niezwyklej dyplomacji Jana Englerta. Niemniej Mrożek nie pojawił się ani na premierze, ani później. W „Miłości na Krymie” on wykladał w rozbudowanych didaskaliach, jak wszystko ma być wystawiane. Jarocki włączył te didaskalia do przedstawienia i obśmiał. Jeden z aktorów mówił: „Co to za idiota to napisał?”. Nagle się okazało, że na jednym ze spektakli ma się pojawić Mrożek. Jarocki zwołał specjalną próbę i dokonał korekty. Ale rzecz chyba dotarła do Mrożka i ich relacje nigdy nie stały się normalne.

A panu się podobało „Tango” Jarockiego?

Wolałem wersję teatralną niż telewizyjną. Był skądinąd spór, na ile powinno się grać tę sztukę jako komedię. Jarocki tego nie chciał. Moim zdaniem pierwszy akt mógł być nieco bardziej absurdalny. On obawiał się jednak śmiechu na widowni. Przekonywał aktorów do grania bardzo serio. A przecież śmiech rangi dzieła nie obniża.

Traktował was podmiotowo?

Był niezbyt sympatyczny dla aktorów. A mimo to wszyscy chcieli u niego grać. Zdaniem aktorów się z reguły nie interesował. Aczkolwiek raz mnie i Marcinowi Hyncarowi udało się go do czegoś przekonać. Scena zabicia Artura przez Edka w „Tangu” jednym uderzeniem wydała nam się naiwna. Zaproponowaliśmy brutalną bójkę w stylu Quentina Tarantino. To była długa, sugestywna sekwencja – byliśmy zdumieni i szczęśliwi, że włączył to do spektaklu.

Pan, reżyserując, korzysta z doświadczeń Jarockiego?

Mam w sobie dużo bezczelności, ale nie tyle, żeby się porównywać z Jarockim. To, czego każdy się od niego nauczył, to szacunek do słowa. Każde zdanie, każdy przecinek są napisane po coś. O tym wiedzą pisarze. Reżyserzy często zapominają. W przeciwieństwie jednak do Jarockiego lubię się wsłuchiwać w głosy aktorów. Często mają znacznie lepsze pomysły niż reżyser. Poczucie współtworzenia dobrze służy grze aktorskiej.

U Jarockiego grali przecież dobrze bez tego poczucia.

Może graliby jeszcze lepiej? Rozmawianie jest mi bliższe.

Śmierć Eimuntasa Nekrošiusa to też zdarzenie ostatnich tygodni. Pan był jego Gustawem-Konradem z „Dziadów” Mickiewicza i jego Pijakiem ze „Ślubu” Gombrowicza.

Jarocki był uczonym, panem Cogito, racjonalistą. Teatr Nekrošiusa był teatrem trochę poety, a trochę buddyjskiego mnicha. Operował skojarzeniami, klimatami, trzeba było być uważnym, żeby z potoku jego poetyckich słów wychwycić tę jedną myśl ważną dla koncepcji roli. To były takie buddyjskie koany. Mnich pyta, jaki jest odgłos kłaśnięcia jedną ręką. Idziesz, medytujesz nad tym godzinami. Spytałem go, jak mam mówić Wielką Improwizację. On wziął kartkę A4, narysował na niej but z bardzo długim sznurowadłem. I powiedział: „Właśnie tak”. Ja na to: „Pan żartuje?”. A on, że nie. Poprosiłem go, żeby się na tej kartce podpisał i dał mi ją w prezencie, bo nikt mi nie uwierzy.

A potem tłumaczył coś więcej?

Dał mi dużą interpretacyjną swobodę. Twierdził: „Ty rozumiesz to lepiej niż ja.

To przecież jeden z największych monologów w twoim języku”. Zorganizował tło, a mnie zaufał. Będzie mi go bardzo brakowało. To był skromny, delikatny, wycofany człowiek. Wstydził się wychodzić do ukłonów, unikał bankietów, to nie było wystudiowane. Spyaliśmy go kiedyś: „Co pan właściwie czyta?”. A on na to: „Już nic, kiedyś dużo czytałem. Teraz z książek już się niczego nie dowiaduję. Wszyscy piszą to samo. Chodzę do parku, czytam drzewa, czytam kaczki”.

Próby w Narodowym zaczynały się o 10. Przed wejściem jest przystanek autobusowy. O 9.30 Eimuntas Nekrošius, jeden z najwybitniejszych reżyserów w Europie, siedział na tym przystanku i patrzył w niebo. Myśmy go mijali, on nas nie widział. Wpatrywał się w słońce.

Niektóre jego pomysły były dziwaczne. Co oznaczał książd Piotr lejący pod postacią bociana? To podobno nawiązanie do jego wiejskich sentymentów z młodości.

Prawda, ale dzięki temu zapamięta pan widzenie księdza Piotra na zawsze. Miał całkiem niepodrabialny styl, język. Większość rzeczy, z którymi obcujemy w teatrze, jest podrabialna. I Jarocki, i Nekrošius byli niepodrabialni. To wielkie szczęście, że mogłem z nimi pracować.

Tuż przed jego śmiercią byliście w Wilnie grać „Dziady”. Spotkaliście go tam.

Granie polskiego arcydramatu w litewskiej reżyserii w operze wileńskiej, kilka kroków od celi Konrada i miejsc, w których mieszkał Mickiewicz, było wielkim przeżyciem. Na widowni Polacy i Litwini. Po spektaklu Nekrošius był bardzo przejęty. Mówił, że jesteście jego najukochańszym zespołem teatralnym. Mam teraz poczucie, jakby się żegnał. Wiem, że w obliczu śmierci dodaje się znaczenia takim sytuacjom, ale to fakt. Myślę, że zagranie „Dziadów” w Wilnie więcej uczyniło dla kultury obu krajów niż dziesiątki dyplomatycznych gestów.

A pan chciałby kiedyś wystawiać dramat romantyczny?

Chyba nie. Nie wiem, co miałbym dziś takim tekstem powiedzieć. Trzeba być wielkim artystą, żeby to potrafić. Wolałbym, żeby powstał tekst współczesny na miarę „Dziadów”.

I nie zachwycała pana Wielka Improwizacja, kiedy ją pan mówił?

Zachwycała, to tekst uniwersalny, genialny, do zagrania, przeczytania w każdym czasie. Chociaż ma w sobie jakąś szczyptę naiwności. To wygrażanie pięścią Bogu wydaje mi się dziś trochę rozczulające. Więc improwizacja to jedno, ale czy dramaty zranionego kochanka są dla nas dziś żywe?

W „Kordianie” reżyserowanym przez Englerta monolog głównego bohatera, który wypowiadał Hyncar przed strzeleństwem sobie w głowę, brzmiał współcześnie. Przecież tam jest pytanie choćby o to, co po śmierci.

Marcin Hyncar jest aktorem tak wybitnym, że nawet hieroglifami umiałby mówić współcześnie. Ja jednak inspiracji reżyserskich szukałbym poza romantyzmem i narodowowyzwoleńczym dramatem. Romantyzm nie ma dystansu. To przez romantyzm tak śmiertelnie poważnie się wszyscy traktujemy. No dobrze, i przez Sienkiewicza.

Dopiero pan szuka, czy ma pan jakiś pomysł na swoją kolejną inscenizację?

Wiem już, że będzie to adaptacja literatury. Malowniczy tekst. I śmieszny. ©

—rozmawiał Piotr Zaremba