



SCENA KAMERALNA

Rozmowy z Aktorami ze Starego Teatru

Ewelina Konopczyńska-Tota



Wydawnictwo
debiutant



*Aktorstwo to jest taki zawód,
którego nie da się uprawiać
bez ogromnej empatii*

Rozmowy z Aktorami ze Starego Teatru

EWELINA KONOPCZYŃSKA-TOTA

Wydawnictwo DEBIUTANT

2025

*Aktorstwo to jest taki zawód, którego nie da się uprawiać bez ogromnej empatii.
Rozmowy z Aktorami ze Starego Teatru*

Copyright © by Wydawnictwo Debiutant 2025

Copyright © by Ewelina Konopczyńska-Tota

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Żaden fragment tekstu nie może być publikowany
ani reprodukowany bez pisemnej zgody wydawcy.

Wydanie I

ISBN 978-83-67613-75-0

Korekta: Jadwiga Jęcz

Projekt okładki: Ewelina Konopczyńska-Tota

Przygotowanie okładki do druku: Magdalena Czmochowska

Skład: Szymon Bolek – Studio Grafpa, www.grafpa.pl

grafpa

Wydawnictwo


debiutant

Wydawnictwo DEBIUTANT

ul. Dworcowa 2/3

82– 200 Malbork

www.wydawnictwodebiutant.pl

wdebiutant@gmail.com

Partner

Patronat

 **Kraków.pl**



*Wielką rolą sztuki jest oswajanie lęków
i poznanie istoty napięć międzyludzkich¹.*

ANNA SMOLAR

¹ A. Smolar, *Dorastanie to tunel samotności*, w: [<https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/anna-smolar-dorastanie-to-tunel-samotnosci/fh9eyvv>], dostęp w dniu: 01.09.2023.

Rozmowy

(przeprowadzone w latach 2021–2024)



Fotografia: Paweł Wodnicki

Juliusz Chrzastowski



Aktorstwo na początku nie ma nic wspólnego z białym szalem artysty.

Pochodzi pan ze Świdnicy. Jak zapamiętał pan to miasto z perspektywy dziecka, jakie były wówczas dla pana kluczowe miejsca?

Moja kochana Świdnica, moje Schweidnitz. Miasto dzieciństwa. Tutaj chodziłem do szkoły podstawowej i liceum. Wszystkie pierwsze kroki stawiałem na scenie tutejszego pięknego, polonistycznego teatru. Często do niego powracam. Obok aktorstwa zacząłem tam swoją drugą działalność. Zaangażowałem się w projekt edukacji teatralnej i prowadziłem grupy teatralne. Najpierw licealne, a potem grupę złożoną z dorosłych amatorów. Do dzisiaj tam jeżdżę do mojej Grupy Dorosłych „Alchemii Teatralnej”. Robię z nimi spektakle. Znamienne, że w tej grupie teatralnej jedną z aktorek jest moja pani polonistka z liceum, która pierwsza wychwalała mnie mówiąc, że pięknie czytam wiersze na języku polskim [śmiech]. To jest dla mnie idealne podtrzymywanie tej relacji. W ramach „Alchemii Teatralnej” robię warsztaty. Jak było trochę lepiej z finansami miasta, to

organizowano nawet festiwal teatralny „Czas na Teatr”, który był moim pomysłem. Czułem się odpowiedzialny, żeby ściągać tam ważne spektakle z Krakowa. Stary Teatr był tam gościem dwa razy. Byliśmy z *Wrogiem ludu* i *Trylogią*. Świdnica to miasto, które mnie ukształtowało, więc jest dla mnie ważna i jest mi bliska. Zawsze się chwale tym, że jestem stamtąd.

Nawet jak rozmawiam z aktorami czy aktorkami, to mówią, że Świdnica to supermiasto. Ma piękny rynek, poniemiecką architekturę, ewangelicki Kościół Pokoju, wielką gotycką katedrę z wieżą. Zawsze mnie to cieszy, że tak pozytywnie mówi się o moim mieście.

Jakie wspomnienia jako pierwsze nasuwają się, gdy pomyśli pan o rodzinnym domu (może wspomnienia pobudza jakiś konkretny smak kojarzący się z potrawami rodzinnymi lub charakterystyczny zapach lub konkretny obraz odnoszący się do przestrzeni domowej)?

To były lata 70. i 80., dość charakterystyczne, czyli biedne, szare, ponure PRL. Mieszkaliśmy w domu trochę za miastem, na ulicy Wrocławskiej, która była najdłuższą ulicą świdnicką. Zaczynała się koło rynku, a kończyła na peryferiach. Nasz dom był jednym z ostatnich na tej ulicy. To był dom z ogrodem. Mieliśmy kury, własne jajka. Jeszcze w latach osiemdziesiątych przyjeżdżał do nas mój dziadek z Kamiennej Góry, który pochodził ze wsi i miał gospodarski sznyt. On zaraził ogrodnictwem najpierw moją mamę, a potem mnie. Tym, że uprawia się ogród i przekopuje się ziemię na jesień, nawozi i siewa na wiosnę. Ja się tego wszystkiego nauczyłem na tej Wrocławskiej. Pasję związaną z ogrodnictwem kontynuuję do dzisiaj, bo też mieszkam teraz w domu z ogrodem. Wyniosłem z domu oczywiście miłość do zwierząt – zawsze były przy nas psy i koty. Mieliśmy kominek, więc obecny był żywy ogień. W dobudówce stał stół do tenisa. Za płotem było klasyczne podwórko. Zakładaliśmy kluby,

bawiliśmy się w chowanego. Chodziliśmy na szaber na czereśnie w czerwcu i w lipcu. Jeździliśmy rowerami kąpać się na kamieniołomy. Mieliliśmy dzieciństwo, którego na przykład moi synowie, ich pokolenie, już nie zna, tzn. nie zna idei podwórka. Tego, że „wychodziło się na podwórko” i grało się tam w piłkę szmacciankę. W lecie siedziało na kocu i grało w karty albo szło na piechotę przez całe miasto na basen, a potem długo wracało. Nie było komórek, mama co chwilę nie dzwoniła, tylko wiedziała, że dziecko gdzieś jest i krąży w pobliżu. Może czasem krzyknęła: „dzieci, obiad!”.

Moje dzieciństwo ma jeszcze posmak oczekiwania, bo mój tato w 1985 roku pojechał do Stanów Zjednoczonych zarabiać pieniądze na tzw. „emigrację zarobkową”. Wracał, nacieszył się domem, swoimi synami, żoną. Nie mógł się odnaleźć w tej rzeczywistości i jechał tam z powrotem. W związku z tym moje dzieciństwo to jest etap z tatą w domu lub z tatą w Ameryce, ale w gruncie rzeczy ten okres nastoletni pamiętam raczej jako czas z moim młodszym bratem Adrianem, z mamą i dziadkiem.

Do taty pisało się długie listy. Czasem tato dzwonił o trzeciej nad ranem i wtedy już nie mogłem zasnąć, bo rozmawiało się z nim do 5 rano. W związku z tym, że tata był za granicą, to przychodziły od niego paczki. Pamiętam, że byłem bardzo dumny z prezentów. Tato, wiedząc, że słucham muzyki, przysyłał mi pierwsze, oryginalne kasety magnetofonowe, a potem płyty CD, więc mogłem brylować. Pierwszy w klasie miałem odtwarzacz na kompakty – wielki magnetofon Panasonic.

Jak radził sobie pan z tęsknotą za ojcem?

Oczywiście, że tęskniłem za tatą Januszem, ale wiedziałem, że jest gdzieś hen daleko. Jak miałem siedemnaście lat, poleciałem do niego pierwszy raz. Potem już z moją obecną żoną, a jeszcze wtedy dziewczyną, poleciliśmy tam do pracy na trzy miesiące. On wrócił do Polski, a nam zostawił swoje mieszkanie na

Florydzie. Popracowaliśmy trochę z żoną, a potem za zarobione dolary pojechaliśmy na dwutygodniową podróż po Florydzie. Byliśmy razem w Miami, Orlando, nad oceanem, nad Zatoką Meksykańską. Na Cape Canaveral, gdzie startują loty w kosmos. Odwiedziliśmy też Disney Worldy, Disneylandy.

Oczarowała czy rozczarowała pana Ameryka?

Mam mieszane uczucia, bo ona oczywiście mnie oczarowała przepychem, bo jeszcze tego nie znałem. Pełnymi sklepami, samochodami, autostradami. Tym, że wszystko możesz mieć za pieniądze. Z jednej strony napatrzyłem się na luksusowe apartamenty przebogatych Amerykanów na Florydzie. Ale z drugiej strony wracałem z mieszanymi uczuciami, bo zobaczyłem świat strasznie kiczowaty, skomercjalizowany, gdzie wszystko jest podporządkowane kultowi pieniądza. Gdzie za tym pozornym: *Hey, Hello, How are you, How you doin'*, za tym miłym uśmiechem nic więcej się nie kryje. To było jedynie bardzo plakatywne. Ale to było ciekawe doświadczenie formatujące.

Jakie zabawy zapamiętał pan z okresu dzieciństwa?

To wspomnienie idei podwórka lubię wykorzystywać często w spektaklach z młodzieżą, czyli motyw skakanki, kręciołki, skakania w gumę, chowanego, grania w gałę, tzn. w piłkę nożną, w badmintona przez sznurek. Wystarczyło, że poustawiało się dwa kamyczki, zawiesiło dres i to były dwa słupki na kawałku trawnika. Albo grało się w króla. Polegało to na tym, że o kawałek ściany domu trzeba było tak kopnąć piłkę, żeby ten, który miał kopnąć po tobie, nie mógł tego zrobić. Trzeba to było sprytnie zagrać. Na przełomie lat 90. zaczęła być obecna NBA w Polsce w telewizji i to była era Chicago Bulls. Pamiętam, że bardzo modne zrobiło się granie w koszykówkę. Wszyscy w nią grali i każdy o tym marzył. Nagle piłka nożna poszła w zapomnienie. Ja też nauczyłem się grać w „kosza”. Miałem dobry wzrost, więc nawet byłem w reprezentacji liceum. Jednak

bardziej profesjonalnie grałem w siatkówkę. W siódmej klasie mieliśmy świetnego pana od fizyki, który był po kursie trener-skim. On założył w ramach SKS-u klub siatkarski, do którego należeliśmy z chłopakami. Chyba ta siatkówka mnie tak wy-ciągnęła, bo nagle ze średniego wzrostem chłopaka stałem się najwyższy w klasie i automatycznie wskoczyłem do pierwszej drużyny. Byłem wysoki, więc trener ustawiał mnie do bloku, ale grałem też jako zbijający.

Czy lubił pan eksplorować okolicę, czy raczej cenił pan za-cisze domowe?

Bardzo lubiłem ruch. Miałem klasyczny rower Wigry 4, jeździ-łem bardzo dużo z chłopakami i dziewczynami. Potem miałem też moment intensywnego chodzenia po górach. Miłość do gór zaszczepiła we mnie mama. W związku z tym, że była panią geograf, to organizowała wszystkie rajdy górskie i była opieku-nem grupy. Brała młodzież z różnych klas. Ja też, będąc jeszcze w drugiej, trzeciej klasie, uczestniczyłem w tych wyprawach. Bardzo to lubiłem i potem, już poza wycieczkami organizowa-nymi przez mamę, sam dużo wędrowałem. Szczególnie Sudety miałem schodzone wzdłuż i wszerz. Nawet była taka akcja PTTK polegająca na zbieraniu odznak za chodzenie po gó-rach. Miało się swój dzienniczek. W każdym schronisku trzeba było podbić pieczętkę na dowód odwiedzenia danego miejsca. Za każde przebyte trasy były punkty. Rywalizowało się z chło-pakami o punkty i odznaki. Byłem członkiem PTTK-u i chyba doszedłem do srebrnej odznaki.

Jaki był „Usiek” jako dziecko i kto wymyślił ten przydomek?

Podobno ja sam jako małe dziecko, bo nie potrafiłem mówić o sobie Juliusz. Powiedziałem kiedyś *Usiu* i potem mama, tato, dziadek z babcią konsekwentnie mówili *Usiu*, *Usiek*. Moja mama uczyła mnie geografii w podstawówce i nawet w szkole byłem Uśkiem. W liceum przez pierwsze dwie klasy uczyła

mnie geografii inna pani, Maria Błaszczyk, ale nagle zmarła i moja mama przyszła prowadzić te lekcje w zastępstwie. W trzeciej klasie liceum uczniowie nagle usłyszeli: „Usiek”. Oczywiście zaczęli się śmiać, ale natychmiast to się przyjęło. Do matury już potem byłem *Usiek*, *Usiu*. Nawet jak dzisiaj spotykam się ze znajomymi, a byłem w klasie humanistycznej, gdzie było więcej dziewczyn, to one wszystkie do mnie wciąż mówią *Usiek*, *Usiu* i ten *Usiek* tak został. W podstawówce moja pani polonistka, Małgosia Sztauffer, która wysłała mnie na pierwszy konkurs recytatorski, i z którą mam do dzisiaj kontakt, też kojarzy mnie jako „Uśka”. Ona o tym wiedziała, bo знаła moją mamę. Gdy przychodziłem do pokoju nauczycielskiego i mówiłem: „Czy mogę prosić mamę?”, – „Usiek, już, zaraz” – odpowiadała [śmiech].

A jaki był „Usiek”? Miałem świadectwo z czerwonym paskiem. Nie wypadło inaczej, jak się miało mamę w szkole, ale nie byłem jakimś Uśkiem prymusem, kujonem. Natomiast miałem lekkie pióro, bo umiałem pisać wypracowania. Nie przychodziło mi to z trudem. Przez to, że wszedłem w świat konkursów recytatorskich, zacząłem trochę jeździć na imprezy i warsztaty literackie, to już w siódmej klasie ciągnęło mnie do teatru. Zagrałem urwisa na apelu. Dostałem brawa. Potem sami zrobiliśmy z grupą klasową spektakl na zakończenie roku. Pamiętam do dzisiaj, że to był spektakl *Zagryziakowie*, oparty na tekstach satyrycznych. Gdy moja mama przyszła do pokoju nauczycielskiego, to koleżanki do niej powiedziały: „Koniec. Twój syn będzie aktorem. To już widać, że to jest ten talent. Oj, Halinko! On będzie aktorem. Zobaczysz!”. Jakby tak profetycznie. Mówię o tym, bo miałem poczucie, że to mnie od razu rozwinęło, ukierunkowało. Zacząłem się interesować aktorstwem, oglądać Teatr Telewizji, czytać o tym, chodzić do kina. Poszedłem za pasją. Ciut więcej wiedziałem. Niektóre rzeczy

przychodziły mi łatwiej, jeśli chodzi o język polski, historię. Przez to, że czytałem wiersze na konkursach, to i na języku polskim było łatwiej o dobre oceny [śmiech].

Czy udział w konkursach recytatorskich spowodował, że pan stał się bardziej przebojowy, śmielszy?

Przez to funkcjonowanie w grupie czy w teatrze miałem rodzaj przebojowości. Jednak też pamiętam siebie z sytuacji, kiedy miałem kłopot z kontaktami towarzyskimi, np. z tym, że mam gdzieś zadzwonić, zarezerwować coś, czy podejść do kogoś i o coś poprosić, zapytać o drogę. To musiało się z czasem po-otwierać. Towarzyszył mi rodzaj nieufności wobec obcych ludzi. Duży dystans do tego, co nowe. To się oczywiście zmieniło z wiekiem. Jednak mimo że robiłem te rzeczy artystyczne, nie znaczyło to wcale, że byłem taki hura do przodu. Nie! Miałem swoje lęki, byłem pozamykany w sobie.

W jednym z wywiadów przywołuje pan we wspomnieniu swoją pierwszą rolę urwisa: – „Byłem takim klasowym prymusem od świadectw z czerwonym paskiem, no i nagle coś mnie tknęło i byłem tym urwisem, wywróciłem ławkę, krzesło, zламаłem linijkę, zacząłem krzyczeć. Dostałem brawa. Wszyscy byli bardzo zdziwieni, że zobaczyli moją drugą stronę. Ja sam wtedy siebie zobaczyłem w innym świetle, przez moment byłem zupełnie kimś innym. To był ten moment, kiedy po raz pierwszy doznałem właśnie idei teatru, w ogóle istoty aktorstwa, że się jest przez moment totalnie kimś innym”. Rzeczywiście to jest najciekawsza i chyba najpiękniejsza rzecz w aktorstwie – ta umowna przemiana własnego ja, „bycie kimś innym”. Jak wygląda zatem proces stwarzania tego Innego w sobie i od czego rozpoczyna pan budowanie postaci i czy jest łatwo „porzucić siebie”?

Ja w ogóle się nad tym nigdy nie zastanawiałem, że porzucam siebie na rzecz budowania roli czy bycia kimś innym na scenie

czy przed kamerą. Niekiedy w trakcie życia zawodowego zastanawiam się, czy: „czasem tego już nie grałem, gdzieś już taki nie byłem?”. Czy czasem już nie jestem odtwórczy, nie kopiuję już jakichś ról, które zagrałem. Ot, takie dylematy. Albo że za bardzo jestem taki jak w życiu, jeśli chodzi na przykład o klasyczne, proste emocje – gniew, wściekłość, wstyd. Oczywiście zawsze brzmi mi z tyłu głowy, że jakiegokolwiek zadanie aktorskie mam do stworzenia, to zawsze muszę bazować na tym, co przeżyłem, a jeśli nie przeżyłem, to na tym, co mi podpowiada wyobraźnia. To jest pierwsze przykazanie, które mówię moim studentom: „Musisz bazować na sobie, a nie na tym, co zobaczyłeś w telewizji, bo wtedy jest się odtwórczym”.

Powiedzmy, że pana konstrukcją psychiczną jest nieśmiałość, delikatność, a musi pan zagrać nikczemnego twardziela albo kogoś, kto jest agresywny. I jak wtedy zbudować autentycznie i przekonująco tę opozycyjną rolę?

To jest proces. Inny w teatrze, inny w filmie. W filmie musisz mieć pewną gotowość, bo nie ma za dużo czasu na planie, dlatego w polskich produkcjach szufladkuje się aktorów i aktorki. Wiadomo, że niektórzy nadają się do ról władczych, a inni do ciamajd-safandul, więc tak następuje obsadzenie. Najpiękniejsza sytuacja dla aktora to obsadzenie wbrew warunkom, ale na to w dzisiejszym pędzącym świecie nie ma czasu. W związku z tym takie eksperymenty, o których ty mówisz, że ktoś jest taki w życiu, a zostaje zupełnie inaczej obsadzony, to następują tylko w szkole teatralnej. Chodzi o to, żeby pootwierać studentów, nauczyć używania różnych emocji. Potem w życiu zawodowym to zdarza się rzadko.

To znaczy, że wtedy obsadza się w rolach, które są bliskie osobowości?

Tak, albo tego, co już zagrałeś i jest pewne, że to masz. Jeśli chodzi o teatr, o proces, przetwarzanie, wchodzenie w rolę, która

jest daleka od twojego Ja, to jest zawsze fascynujące. To jest droga twórcza szukania w sobie pokładów wspólnie z reżyserem, choreografem. Pod tym kątem mam wspomnienie jednej z moich pierwszych ról. Będąc dwa lata po szkole, zagrałem Mefistofelesa w *Fauście*. Cudowna rola diabła, wszechkróla, który wszystko ma na pstryk, ale jednak ma coś do udowodnienia. To było dla mnie piękne doświadczenie. To był spektakl w reżyserii Zdzisława Jaskuły, mojego pierwszego dyrektora, już świętej pamięci. On wymyślił, że Mefistofeles obstrzyżony jest na łyso, chodzi w futrach, a cała jego świta jest jak z lamusa. Gdy przychodzi do Fausta, to popisuje się własnym zespołem rockowym. Kompozycje tych piosenek zrobił artysta z Closterkeller, muzyk z Łodzi, który współpracował z Teatrem Nowym w Łodzi. Te wszystkie cudowne wieczory z Mefistofelesem powodowały, że na ponad trzy godziny przeistaczałem się w czyste zło, ale zło, które jest kuszące, atrakcyjne; zło, które natychmiast ludzie kochali. Mefistofeles dał mi duże doświadczenie na przyszłość.

Utkwiło mi też mocno w pamięci, kiedy Mikołaj Grabowski przyszedł do Teatru Nowego. Pierwszą premierę, którą zrobił, był *Prorok Ilja* Tadeusza Słobodzianka. Dostałem tam rolę grubo ciosanego chłopca, który mówi co drugie słowo: „bladź”, chleje bimber z chłopami. Dostałem sztuczne wąsy i wydawało mi się, że nie pasuję do tej roli. Jeszcze miałem wtedy trochę inne warunki zewnętrzne, a Grabowski kazał mi grać gruboskórnego chłopca Marczuka. Mierzyłem się z tym bardzo długo i on bardzo długo mnie krytykował. Nawet po premierze cały czas mi coś wytykał. Mówił: „Musisz mieć w sobie taką chropowatość, złapać tę chłopkę za dupę. Musisz być groźny, że gdy jej mówisz, żeby poszła z tobą w krzaki, to wiadomo, że to jest groźne, bo jak ona ci nie da, to ty ją zgwałcisz. Ty nie masz czegoś takiego. Jesteś za delikatny”. W międzyczasie urodził mi się syn i on

dalej mi dogryzał: „Weź kopnij się w dupę. Urodził ci się syn. Jesteś takie ciepłe kluchy”. Bardzo mnie to osobiście dotykało.
Nie uważa pan, że to już przekraczanie granic osobistych, a nawet rodzaj przemocy psychicznej?

E, nie! To twarda szkoła dochodzenia do prawdy. Pamiętam, że wtedy to odbierałem tak, że reżyser zakwestionował moje zdolności aktorskie. Dzisiaj możemy zastanawiać się, czy to nie jest przekroczenie granic, czy to nie jest przemoc psychiczna, ale w tamtych czasach, dwadzieścia pięć lat temu, wydawało się, że tak trzeba. Ale dzięki temu, że tego Marczuka odnalazłem w sobie, to potem wszystkie role, które przysły w Starym – Pijakiewicza w *Pijkach* czy Zagłoby u Klaty w *Trylogii* – od razu potrafiłem zagrać. Ten Marczuk uruchomił we mnie pokłady wielkiego faceta, który umie ryknąć, krzyknąć, podrapać się, za przeproszeniem, „po jajach”. Na pstryk zagrać kogoś pijanego, okrutnego, agresywnego, a jednocześnie śmiesznego w tych swoich przywarach.

Potem na fali tych wszystkich ról umiałem stworzyć Broniewskiego u Strzępki w *Bitwie warszawskiej 1920* – dużego faceta w wojskowych butach – pijaka, babiarza, żołnierza, poetę. Cudowne cztery elementy składowe Broniewskiego. Potem Strzępka z Demirskim robią kolejne przedstawienie. Patrzę na obsadę i mam grać Orcia w *Nie-Boskiej komedii*. *Wszystko powiem Bogu!* Monika Strzępka wtedy mi otwarcie powiedziała – „Obsadzam cię wbrew warunkom. Jakby na kontrę tego wszystkiego, co zrobiłeś w życiu aktorskim”. Z jej strony to było ryzykowne. Ja byłem przerażony na pierwszych dwóch próbach, a potem pomyślałem: „Jaki to *challenge!*”. Jak mając 40 lat, metr dziewięćdziesiąt wzrostu, 100 kilo wagi, nagle być dzieckiem?! To jest jeden z moich ulubionych spektakli, a w reżyserii Strzępki najlepszy w Starym. A na drugim miejscu umiejscowiłbym *Bitwę warszawską 1920*.

W liceum założył pan kabaret Efemeryda, wzorując się m.in. na Kabarecie Dudek, wykorzystując muzykę The Cure.

Jak wspomina pan ten okres, początki istnienia kabaretu?

Przez cały okres licealny mieliśmy jako kabaret Efemeryda kilka przedstawień. Spektakle robiliśmy w auli liceum. Pamiętam, że jedno przedstawienie, które zrobiliśmy, opierało się na słynnych dialogach, monologach i piosenkach – Dzięwońskiego, Kobuszewskiego, Gołasa, Michnikowskiego z Dudka. Na inne przedstawienie zrobiliśmy kompilację różnych tekstów, układów, dowcipów. Inspirowaliśmy się kabaretem Teya i innymi tekstami kabaretowymi. Pamiętam, że to był czas różnych subkultur. Jak widziałeś dziewczynę, która chodzi ubrana cała na czarno, to wiadomo było, że słucha The Cure, a jak w skórze – to Depeche Mode. To był czas silnego wpływu muzyki. W związku z tym The Cure pojawił się w jednym przedstawieniu, bo dziewczyny bardzo tego chciały [śmiech]. Nikt nie zwracał wtedy uwagi na prawa autorskie. Piosenkę po prostu puściliśmy z kasety magnetofonowej.

Wzięliśmy też udział w konkursie na piosenkę świąteczną. Wszyscy wybierali jakieś pastorałki, prząsne fleciki [śmiech], a ja z tym moim kabaretem zrobiliśmy show do podkładu amerykańskiej kolędy *The Little Drummer Boy*. Ten utwór potem nagle wrócił do mnie we *Wrogu ludu*, kiedy burmistrz śpiewa to, żeby upokorzyć Tomasa. *Little Drummer Boy* poznałem w 1991 roku, bo dostałem kasetę z kolędami amerykańskimi od taty z Ameryki i to wykorzystałem. Padał śnieg z nieba i nagle w wózku wjeżdżał Jezusek z chusteczką, którego grał mój kolega Przemek. Wiadomo było, że Przemek palił papierosy od pierwszej klasy i on właśnie wcielił się w Jezuska. Zrobiliśmy to z dużym przymrużeniem oka: „Piosenka świąteczna, a oni takie numery odstawiają. Jezusa wsadzili do wózka!” – komentowali [śmiech].

Z jakimi zespołami muzycznymi utożsamiał się pan w okresie licealno-studenckim? Znany jest bowiem pana image z długimi włosami. Czy to może raczej przejaw jakiejś kontestującej postawy lub przynależenia do jakiejś subkultury?

The Cure i Depeche Mode zostały we mnie do dzisiaj. W ogóle muzyka z początku lat 90., czyli muzyka młodości, zostaje z tobą na zawsze. Dzisiaj jest era Spotify'a, więc wracam i cały czas włączam playlisty – lata 90. Nie miałem prawdziwych długich włosów. To była peruka. Image potrzebny na kolejny występ w liceum. Na połowinkach zrobiliśmy parodię koncertu Bon Jovi. Piosenka *Livin' on a Prayer* była wtedy hitem. Chodziłem i w kółko słuchałem tego z walkmana. Zatem Bon Jovi przyjechało do liceum. Miałem perukę i ubrany w skórę udawałem, że śpiewam dwie piosenki. Fanki wpadały na scenę. Zdzierają mi tę skórę. Po występie rozległy się brawa. Słyszałem komentarze, że to było takie oryginalne, że mamy dystans do siebie i bawimy się konwencjami. Zachowały się z tego zdjęcia. Dwadzieścia lat później był spektakl *Utopia będzie zaraz* w reżyserii Michała Zadary. Na podstawie tekstów Demirskiego, zresztą Demirskiego sprzed Strzępki. To były jego monologi z lat 80. W tym spektaklu zagrałem również w peruce imitującej długie włosy. Mówiłem monologi o tym, jak marzyłem całe życie, żeby mama kupiła mi gitarę, ale nie było na to pieniędzy. Chodziłem codziennie przed wystawę sklepową i patrzyłem na tę gitarę. Wyobrażałem sobie wtedy, że ją mam i na niej gram.

W okresie licealnym był pan też miłośnikiem literatury drugiego obiegu, poznawał ją pan już w wersji opublikowanej legalnie. Czytał pan Wojaczka, Stachurę, Hłaskę, Cohena, chciał pan nawet iść na polonistykę. Skąd to umiłowanie literatury? To zasługa polonistek czy wpływ rodziców, a może pana własne odkrycie i co panu dawało obcowanie z literaturą?

Wojaczką zaraziła mnie moja polonistka Mariola Mackiewicz, która jest dzisiaj w moim zespole aktorskim w Świdnicy. Jak zaczęliśmy omawiać w klasie maturalnej tzw. „współczesność”, to był to już okres, kiedy można było mówić o literaturze z drugiego obiegu, np. o kaskaderach literatury, czyli o Hłasce, Bursie, Wojaczku, Poświatowskiej. Bardzo zafascynowałem się historią Wojaczka, alkoholika, który potrafił tak pisać i któremu towarzyszyła obsesja śmierci. Przecież mając 27 lat popełnił samobójstwo. Wojacek siedzi we mnie do dzisiaj. Katowałem nim moich studentów na egzaminie z wiersza. Chciałem sprawdzić, czy na nich działa. Na szczęście działa. Okazuje się, że ta poezja przetrwała. Z buntem, który jest tam opisany, z apoteozą brzydoty, z fizjologią – potem, spermą, krwią, ale i siłą. Przerabialiśmy też Baczyńskiego, ale jego twórczość w ogóle nie miała takiego wpływu na mnie, a to co było w tekstach Wojaczka absolutnie na mnie oddziaływało. To był też czas Leonarda Cohena. Maciej Zembaty śpiewał Cohena, tłumaczył jego piosenki, teksty. Cohen był wtedy bardzo modny, tak jak Wysocki, Okudźawa. To nie było wtedy w mainstreamie, tego słuchała tzw. „młodzież zbuntowana”.

Zresztą wtedy jeździłem na konkursy recytatorskie, gdzie obok recytacji była też poezja śpiewana. Nie byłem śpiewający, ale słuchałem tych piosenek. Znałem Stare Dobre Małżeństwo, Belona, Antoninę Krzysztoń. Przez to, że szukałem ciągle tekstów i na kabaret, i na konkursy recytatorskie, to z automatu dużo czytałem. Ktoś mi polecił jakiś tekst, przeczytałem go, znalazłem tam odnośnik i natychmiast szperałem, gdzie to jest. Nie było Internetu, ale wtedy były biblioteki. Uwielbiałem kiermasze ze starymi książkami, lazałem na nie, przewalałem sterty książek. Lubiłem czytać. Byłem zafascynowany opowiadaniem Hłaski. Przeczytałem je wszystkie. Potem jeszcze zobaczyłem *Pętlę* z Holoubkiem. Marzyłem, by tak zagrać kiedyś. Potem,

gdy zobaczyłem Tadeusza Łomnickiego, to on był moim idolem. Taki mistrz aktorów. Kreacja od początku do końca z charakteryzacją, chodem, ciałem, głosem, kostiumem. Totalna zmiana. Tak już raczej nie gra się dzisiaj w teatrze.

Wyruszył pan ze Świdnicy do Wrocławia na studia do PWST.

Czy była to dla pana duża zmiana?

Tak, to była duża zmiana. Chociażby z powodu wyjazdu do innego miasta z domu rodzinnego. Nagle stawałem się gościem w domu. Wpadałem tylko na weekend, jadłem jakiś dobry obiad u mamy, brałem kieszonkowe, zupę do słoików i wracałem z powrotem do Wrocławia. To miasto coraz bardziej mnie zasysało. Na studiach aktorskich nie ma za dużo wolnego czasu. Zajęcia, sceny, potem próby, non stop próby, ot, życie studenckie. Nawet musiałem w niedzielę na popołudnie zjechać z powrotem do Wrocławia, bo trzeba było przygotować się, zrobić próbę. Cały czas ciśnienie, że musisz pracować, bo jak nie pracujesz, nie próbujesz, to wyrzucą cię ze szkoły. Ten pierwszy rok był dla mnie trudny aklimatyzacyjny. Nie umiałem się odnaleźć. Obce miasto. System pracy na studiach wyższych jest zupełnie inny niż w liceum. Nagle wchodzisz w inne środowisko. Pojawiło się dużo alkoholu w trakcie studiów.

Musiał pan wyznaczyć sobie jakąś granicę?

Człowiek zawsze zachłyśnie się wolnością. Nikt nie sprawdzi, o której wracasz do domu. Dobrze, że od początku studiów była ze mną moja Marta, moja obecna żona. Ona oczywiście była na innych studiach – na Uniwersytecie Wrocławskim. Nie było komórek, więc dzwoniliśmy do siebie na żetony [śmiech], ale gdy miałem jakieś kryzysy sam ze sobą czy ze szkołą, to dobrze, że ją miałem blisko. Wtedy jechałem do niej. Szliśmy sobie na obiad do Jacka i Agatki, był taki bar mleczny we Wrocławiu, i tam spędzaaliśmy razem popołudnie. Taka odskocznia była bardzo potrzebna, by nie skupiać się wyłącznie na szkole, bo potem psychika nie

wytrzymywała. Tak jak teraz nie możesz całego życia inwestować w teatr. Mówię to młodym ludziom: „Nie możecie tu spać, wszystkiego robić”. Można tak przez dwa miesiące, ale nie żeby wszystko zależało od teatru, bo nagle jak ten teatr jest do niczego, to co? Trzeba mieć jakiś *back up*. Nie wolno wszystkiego inwestować w życie artystyczne, bo człowiek zatraci się.

Z perspektywy czasu okres studiów wspominam jako piękne lata. Jeszcze wtedy mieliśmy Wydział Aktorski we Wrocławiu w ponemieckiej, pięknej, dużej willi. Zналиśmy się bardzo dobrze ze wszystkimi czterema rocznikami, ale oprócz nas nikogo tam nie było. Świetnie dogadywaliśmy się. Człowiek spędzał dużo czasu ze sobą, bo były zajęcia, próby, sceny, egzaminy, sesja. Wiadomo, że jesteście skazani na siebie na kilka miesięcy. Do dzisiaj z tymi ludźmi, którzy byli na drugim, trzecim, czwartym roku, znam się świetnie. To była taka wielka rodzina teatralna. Razem biegało się do Teatru Polskiego we Wrocławiu na spektakle Lupy, Jarockiego. Patrzyło się na spektakle, na swoich profesorów, na to, jak oni grają.

Powiedział pan, że w okresie studenckim pana żona była dla pana wielkim wsparciem, wysłuchiwała pana w momentach kryzysowych.

Tak. Przez całe życie bardzo mnie wspierała i tak jest do dzisiaj. Nazamienialiśmy się wspólnie tych miast, ale te zmiany miejsc zawsze były z mojego powodu. Wrocław zamieniliśmy na pół roku na Częstochowę, z której trzeba było ewakuować się, bo to był straszny etap. Debiut w prowincjonalnym teatrze. Na szczęście wyciągnął do mnie rękę Zdzisław Jaskuła z Teatru Nowego w Łodzi, więc przeprowadziliśmy się do Łodzi. Mieliśmy być w niej na chwilę, a zostaliśmy na sześć lat. Potem z Łodzi przenieśliśmy się do Krakowa. Tutaj urodził się nasz drugi syn. Mieszkanie okazało się za małe, a dzieci bardzo często chorowały, więc uciekliśmy na wieś. Myśleliśmy, że to specyfika

zdrowia naszych synów, a to powodował po prostu smog. Oni byli non stop chorzy na oskrzela i płuca. Jeden szpital, drugi. Wyjechaliśmy z Krakowa na wieś i to zmieniło się. Namacalny dowód, czym jest smog.

Pana żona idzie cały czas za panem, tzn. że w pewnym stopniu poświęca się.

Tak, to jest poświęcenie. Zdaję sobie z tego sprawę. Jestem jej bardzo wdzięczny za to. Ona też otwarcie mówi, że całe życie idzie za mną. To wsparcie ze strony rodziny jest bardzo ważne. Nie tylko na studiach, tylko całe życie! Szczególnie w tym zawodzie, jeżeli nie masz wsparcia ze strony rodziny, takiego normalnego życia z rodziną, domem, z psami, a tylko chcesz wszystko inwestować w życie artystyczne, to jest to groźne. To jest niebezpieczne. Bardzo łatwo przegrać.

Przegrać czym?

Dzisiaj to może trochę zmieniło się, ale przecież w tym zawodzie to jest tajemnica poliszynela, że wyraźny był kult picia alkoholu wśród aktorów. Tamta rzeczywistość peerelowska jakby nie zostawiała ci żadnej alternatywy. Piło się, bo trochę zapijało się tę rzeczywistość. Wszyscy mówią, że wtedy życie towarzyskie było lepsze, bogatsze, że ludzie spotykali się po spektaklu, siadali, rozmawiali. Nikt się nie spieszył, nie gonił do Warszawy na zdjęcia. Dzisiaj tego nie ma. Każdy się spieszy, nie ma tych relacji. Tak, tylko że to jest coś za coś. Dzisiaj jest nie do pomyślenia, żeby aktor grał na scenie pijany. A jak porozmawiasz ze starymi aktorami, to wszystkie opowieści, anegdoty, są właśnie o tym – kto jak bardzo pijany wyszedł na scenę i jakie zrobił błędy, i czego nie powiedział, co się wydaje dzisiaj szokujące. A wtedy to była norma.

Wracając do okresu studenckiego. Czym przekonał pan komisję egzaminacyjną do siebie i czym zaskoczył jury podczas egzaminów?

Mam taką stałą anegdotę, bo pytanie pod tytułem: „jak wyglądają egzaminy do szkoły teatralnej”, jest sztandarowe. Do Wrocławia dostałem się za pierwszym razem, więc niesamowitych opowieści o tych egzaminach nie mam, ale ta moja anegdotka jest niezła. We Wrocławiu pierwszy etap to są trzy komisje – do spraw ruchu, głosu i interpretacji aktorskich, gdzie mówi się teksty. W drugim etapie wszystkie te połączone komisje siedzą razem, więc trafiasz do sali, gdzie jest dwadzieścia osób. To jest rzeczywiście stresująca sytuacja, bez względu na to, jakim nie byłbyś chojrakiem. Miałem dwa, trzy wiersze, m.in. Tuwima, Grochowiaka, monolog komentatora sportowego z kabaretu. Fragment *Łagodnej* Dostojewskiego. Moim sztandarowym wierszem, który mówiłem i za który zdobyłem nagrodę na ogólnopolskim konkursie w klasie maturalnej, było *Colloquium niedzielne na ulicy*. Zaczynał się od słów: „Pani ma bardzo ładne, czerwone usta. Zdaje się, że są troszeczkę pomalowane”. Ktoś, kto nie zna tego tekstu, pomyśli, że jestem amantem i podrywam jakąś panią. Powiedziałem to do mojej późniejszej opiekunki roku Grażyny Krukówny, która miała piękne, czerwone usta.

Pamiętam dobrze, że moim prowadzącym był Krzysztof Dracz. Spotkaliśmy się w *Bitwie warszawskiej 1920*, bo zrobił zastępstwo za Krzysztofa Globisza. Miałem wtedy poczucie, że to super nagle grać na scenie ze swoim profesorem. On dał mi na egzaminie zadanie, w którym musiałem czołgać się, rozbroić minę, bo jestem na froncie, a byłem ubrany w garnitur z matury. W ten sposób sprawdzał, czy będę miał odwagę wytarzać się w tym garniturku. Rzuciłem się na tę podłogę, robiłem wszystkie frontowe działania. Potem byłem szefem straży pożarnej i miałem przeprowadzić akcję gaśniczą tekstem Grochowiaka. Lepiej lub gorzej sobie z tym radziłem, a na końcu padło: „Proszę pana, proszę zagrać jajko”. Miałem wtedy taki chaos: „Jajko? Co ja zrobię?”, ale wiedziałem też, że nie można pokazać

słabości, tylko trzeba coś robić. Miałem taki ciąg skojarzeniowy: „Jajko, piskłę, może będę się wykluwał”. Rozłożyłem się na podłodze, zacząłem wydawać jakieś odgłosy. Idę w to, choć bez przekonania. W tej komisji była – potem dowiedziałem się, że to jest wielka wrocławska aktorka, legenda, nestorka – Iga Mayr. Ona mówiła trochę podwyższonym głosem. W pewnym momencie nachyliła się do Grażyny Krukówny i powiedziała jej tak, że ja to usłyszałem: „To chyba sadzone” i natychmiast cały mój pomysł z wykluwania się przerodził się w jajko na patelni, że się sadzę. Usmażyłem się i zastygłem [śmiech]. „Co to było?” – zapytała się mnie. Odpowiedziałem: „Sadzone”. „To zgodliśmy”.

Pamiętam, że jak ruszał Wydział Aktorski Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, to robiliśmy filmy promocyjne. Ja nagrałem filmik, on do dzisiaj jest na YouTube, który zaczyna się od słów: „Zapytała mnie mama – osoby, która chce zdawać do szkoły aktorskiej – jak zagrać jajko?”. Rozwijam myśl – na czym polega wyobraźnia w teatrze. Coś wydaje się niemożliwe, np. zagranie jajka, z racjonalnego punktu widzenia. Ale myślenie racjonalne w sztuce to błąd. Przecież wystarczy sobie powiedzieć, że jajko może być na twardo, na miękko, sadzone, po wiedeńsku, ścięte, nieścięte. To otwiera od razu tysiące możliwości. Umiejętność abstrakcyjnego myślenia. Dystansu do siebie. Wykorzystania swojego ciała. Najgorsze, co można sobie wyobrazić o tych egzaminach, to to, że są to bardzo poważne egzaminy – że trzeba pięknie mówić tekst, pięknie się prezentować, z nieskazitelnym makijażem. Nic bardziej mylnego. Tam potrzebują mały. „Proszę być drzewem, proszę odrąbać sobie nogę, proszę zaśpiewać, proszę zrobić przytup, proszę nas obrazić, proszę krzyknąć przez okno, proszę bać się, proszę zagrać w tenisa”. Na odpowiedź: „Nie mam paletki”, odpowiedzą: „Po co panu paletka?”. Liczy się wyobraźnia. Musisz to mieć na

pstryknięcie, trochę bezmyślnie, nie psychologizując. Jak ktoś sobie wyobraża, że to jest takie „a” i „e” – to po pierwszym zadaniu słyszy: „dziękuję”. Tak rozumiem to zadanie z jajkiem z 1992 roku: „sprawdźmy, jak kandydat zareaguje na takie polecenie”. Niemożliwe w teatrze jest możliwe [śmiech].

Jak wspomina pan swoje lata studenckie, grupę, wykładowców, których określa pan mianem „totalnych freaków, którzy nas uczyli”, którzy nas złamali (sceny współczesne)?

To jest trochę taka walka ze sobą. Dobrze wspominam jako naprawdę mistrzynię, panią profesor Krzesiławę Dubielównę. Dzisiaj już ma sześćdziesięcioletni staż pracy na scenie, a jest dalej aktywna zawodowo. Ona miała ze mną wiersz klasyczny i „katowała” mnie *Panem Tadeuszem*, opisem przyrody, ale powiedziała mi coś bardzo ważnego: „Wiesz, kiedy kłamiesz?”. Odpowiedziałem: „Dlaczego? Nie kłamię”. Powtórzyła: „Kłamiesz, bo mówisz od pasa w górę, a twoje nogi są zupełnie obce temu, co mówisz, znaczy, że kłamiesz. Mówisz tylko tu, a opis przyrody musi być w całym twoim ciele”. To była dla mnie kluczowa uwaga, która mnie bardzo otworzyła, jeśli chodzi o wiersze. „Musisz widzieć to drzewo, które opisujesz, jeśli nie widzisz, to kłamiesz”.

Sceny współczesne miałem z Teresą Sawicką. Robiliśmy *Korowód* Arthura Schnitzlera, sceny erotyczne. Pani profesor dała mi wtedy dobrą szkołę – co zrobić, żeby zdobyć kobietę, jak ją zmanipulować. Na scenach klasycznych robiliśmy *Sen wujaszka* Dostojewskiego i dostałem tam rolę dziada, który seplenił, ślinił się na wszystkie kobiety, które widzi. Wszyscy zabiegają, żeby on zapisał w testamencie majątek i przyzwalają na jego prostackie, obłeśne zachowania. To było całkowicie kreacyjne, ale ja świetnie odnalazłem się w takich formalnych zadaniach. Dostałem szóstkę z tego egzaminu. Z Jerzym Schejbalem miałem na pierwszym roku sceny z mojego ukochanego

Hłaski. Grałem alkoholika. To było strasznie trudne, bo mając dwadzieścia lat masz zagrać osobę uzależnioną, a co ty wiesz o życiu mając tyle lat? To była bardzo wymagająca rola.

Dla kogoś z zewnątrz może to brzmieć strasznie, że oni cię próbują tak przeorać, a to jest nauka aktorstwa. To jest kolejne zadanie, kolejne typy, rzeczy, które musisz odkryć w sobie, żeby być tym wszystkim, o czym ja ci teraz opowiadam. W dyplomie grałem scenę z *Ryszarda III*. Ryszard III u Szekspira to jest stary, garbaty, brzydki facet – karzeł. Jan Maciejowski obsadził mnie w tej roli, mimo że nie miałem warunków, ale nauczyłem się chodzić lekko zgarbiony. Potem dorobili mi podeszwę w jednej nodze grubszą, więc automatycznie chodziłem inaczej. W spektaklu jest scena, kiedy Lady Anna, której Ryszard III wyrzwał całą rodzinę, przychodzi na grób męża. Ryszard III nachodzi ją tam i na grobie zmusza do stosunku, a ona mu oddaje się. To są zupełnie abstrakcyjne sytuacje. Z moją koleżanką, Anką Dąbkowską, która wcieliła się w Lady Annę, długo zmagaliśmy się z tą sceną. To był rodzaj poświęcenia, bo to był dyplom i zgodziliśmy się tam na wszystko. Łącznie z tym, że ona na mnie pluła, i że to musiało być prawdziwe, tzn. brudne, fizjologiczne. Miałem miecz, musiałem precyzyjnie rozciąć jej bluzkę, żeby odsłonił się biust. Lady Anna w końcu ulega. To rodzaj perwersji. To są rzeczy trudne, szczególnie dla młodych ludzi. Trzeba mieć zaufanie do siebie.

Jak pan sobie z tym poradził, tzn. z cudzą nagością, wejściem w takie trudne manipulacyjne, opresyjne relacje?

Musisz sobie z tym radzić. Nie ma na to żadnej recepty. Jedna podstawowa zasada, o której musisz pamiętać, to że jest pewna granica. Ta granica dokładnie przebiega między początkiem i końcem sceny, a to co się dzieje na scenie jest kreacją, światem scenicznym. W tym świecie scenicznym aktorzy muszą zrozumieć, że może się z nimi zdarzyć wszystko. Muszą umieć

zagrać różne rzeczy, różne sytuacje z życia, nawet te przemocowe wobec siebie, ale to wszystko kończy się w sytuacji, kiedy opuszczają scenę. Robi się niebezpiecznie, kiedy zaczyna mieszać się te dwie rzeczywistości.

Jeśli chodzi o te intymne sceny, to człowiek odczuwa wstyd. Łatwiej jest, jak się z kimś znasz. Wiadomo jesteśmy zawodowcami. Gorzej, jak to są sytuacje, kiedy widzisz kogoś pierwszy, drugi raz i musisz zagrać taką scenę. To jest zawsze problem. Ale jeśli w momencie, kiedy jako Broniewski klepię w tyłek na scenie żonę Witosa to wiadomo, że to jest kreacja. Ja to rozumiem, moja partnerka aktorka to rozumie. Natomiast to samo klepięcie poza sceną jest przekroczeniem. To wydaje się rzeczą oczywistą. Chociaż analizując to, co dzieje się od kilku lat w teatrach, szkołach teatralnych, jeśli chodzi o przemocowość, mobbing, okazuje się już nie tak oczywiste.

Uczelnia PWST we Wrocławiu mieściła się wtedy jeszcze w willi poniemieckiej na Krzykach. Jak wspomina pan to miejsce?

Fantastycznie. Niestety szkoła sprzedała willę i teraz mieści się na Braniborskiej w kombinacie z wydziałem lalkarskim i reżyserią jednocześnie. Natomiast jak spotkasz absolwentów wrocławskiej szkoły z lat 80. i 90. to wszyscy ci powiedzą: „Boże, Jastrzębia, cudowne miejsce, ogródek, duchy w tej willi”. To był jeszcze czas, kiedy nie było żadnej ochrony, alarmów, monitoringu. Jak zapytaliśmy się pani portierki, Bogusi lub Zosi, czy możemy zostać dłużej, to słyszeliśmy w odpowiedzi: „Dobrze. Siedźcie sobie, dzieci”. Dziś jest to nie do pomyślenia. Byłem zakochany w szkole we Wrocławiu. Miałem takie marzenie, że tam zostanę, potem zrobię asystenturę, ale nie udało się. Nie miałem żadnych perspektyw na pracę po szkole we Wrocławiu. Musiałem iść w Polskę tak, jak i większość moich koleżanek i kolegów. Kinga Preis tylko została, bo dostała od

razu etat w Teatrze Polskim we Wrocławiu, a my wszyscy poszliśmy w świat, rozjechaliśmy się. Każdy poszedł swoją drogą. Tęskniliśmy trochę za sobą. Życie rozsypało nas po całej Polsce. **Czy w okresie studenckim odbywały się wspólne wyjazdy, obozy, a jeżeli tak, to gdzie w latach 90. podróżowali studenci aktorstwa?**

Z lat 90. pamiętam, że mieliśmy wymianę studencką. Przyjechali do nas Niemcy i Włosi. Robiliśmy wspólnie jakieś dzieło. Potem pojechaliśmy do Berlina i graliśmy tam przedstawienie. Pierwszy raz wtedy, jeszcze jako student aktorstwa, byłem w Niemczech i po raz pierwszy wtedy zobaczyłem Berlin i Ulm, ten zachodni świat. Dzisiaj do Berlina możesz pojechać w każdej chwili, a wtedy z naszej perspektywy to był wyjątkowy wyjazd. Potem na czwartym roku studiów byliśmy ze swoim dyplomem w Brnie, bo tam organizowany jest duży festiwal szkół teatralnych. Widziałem tam dyplom czeski, chorwacki. Chorwacja wtedy odzyskiwała niepodległość i studenci aktorstwa reprezentujący ten kraj mieli spektakl o wojnie, o traumie tego czasu. Bardzo dobrze grali. Wszyscy krzyczeli: *Viva Croatia*. Widziałem też adaptację Dostojewskiego wykonaną przez szkołę z Moskwy. Gdy zobaczyliśmy tego Dostojewskiego, to potem mieliśmy takie wrażenie, że my nic nie umiemy, że jesteśmy przy nich „leszcze”. Tak oni zagrali tego Dostojewskiego! **Czy w trakcie studiów dochodziło do sytuacji, że kogoś wyrzucano i co było powodem takich sytuacji?**

Tak, pamiętam, że po tym trzecim semestrze mieliśmy jako rok niedobłą sesję. Pogrozili nam paluszką. Trzy osoby wyrzucili. To był taki zakręt na naszym roku. Wystarczyło oblać studenta ze sceny klasycznej lub współczesnej. Wystarczyło powiedzieć – „brak predyspozycji do wykonywania zawodu”. To było okrutne. To nami wtedy tak szarpnęło towarzysko, a przy okazji nam wszystkim też coś uświadomiło. Do mnie

była uwaga, że mam martwą górną wargę, nie pracuję nad dykcją, a w emocjach uciekam w piski. A jak nie obniżę głosu, nie będę ćwiczył, to będzie niedobrze. Wtedy się też troszkę wystraszyłem. Dostałem wskazówki od pani od impostacji głosu, wprawki nagrane na kasecie magnetofonowej. Całe wakacje rano puszczałem to i robiłem te ćwiczenia. Potem pani od dykcji mnie pochwaliła, mówiła, że uruchomiłem górną wargę i że jest lepiej. A w momencie, kiedy masz martwą górną wargę, krągłość samogłosek jest niemożliwa i splaszczasz głos. To klucz do pięknego scenicznego mówienia – musisz otwierać buzię, mieć krągłe samogłoski.

Doświadczał pan życia studenckiego z perspektywy stancji czy akademika? Może pamięta pan jakieś „barwne” anegdoty z tych miejsc?

Mieszkałem na stancji przez pierwsze dwa lata. Potem miałem pokój w akademiku. Mieszkałem tam z moim najlepszym kolegą z roku, Rafałem Kronenbergerem, który jest aktorem w Teatrze Polskim we Wrocławiu, a od niedawna w teatrze w Opolu. Mieszkaliśmy przy Braniborskiej. Na pierwszym piętrze był hotel robotniczy, a na drugim piętrze był akademik szkoły teatralnej. Pokoik typowy dla siermiężnych lat 90. To było jak zetknięcie wysokiego z niskim, sacrum i profanum. Dziewczyny, które tam mieszkaly, wchodziły pod prysznic, a „wyłaził” spod niego nagle jakiś pan robotnik. To było dość brutalne. Dzisiaj nie do wyobrażenia, że akademik mieścił się w hotelu robotniczym.

Fuksówka – czy stał się pan „ofiara” tej tradycji, czy raczej ma pan miłe wspomnienia?

Wiem, że niektórzy mają traumatyczne wspomnienia. Fuksówka we Wrocławiu zawsze uchodziła za ciężką, szczególnie na Wydziale Lalkarskim. Ona była bardzo przemocowa. Ja ją wspominam dzisiaj dobrze. Natomiast parę razy miałem łzy

w oczach. Miałem poczucie, że nas gnębią. To nie było przyjemne. Trwało trochę za długo. Fuksówkę prowadził zawsze czwarty rok, a wtedy wśród organizatorów, tzw. „mistrzów” byli Robert Więckiewicz, Mariusz Jakus, Dariusz Lewandowski, Joanna Jędrejek. Jeśli zna się kreacje filmowe Roberta Więckiewicza, Mariusza Jakusa, to niełatwo sobie wyobrazić, że mogliśmy się ich bać. Ich zachowania wobec nas były agresywne. Oczywiście w słowie, bo nie dochodziło do żadnych cielesnych ataków. Nie ukrywam. To nie było łatwe. Cieszę się z tego, że potem jak byłem na czwartym roku i sam byłem mistrzem, to raczej zrobiliśmy z fuksówki zabawę pełną poczucia humoru i dystansu.

Kiedy dzisiaj spotykam się z moimi fuksami, co jest dla mnie bardzo przyjemne, na przykład z moją koleżanką w *Śniegu*, Martą Ziębą, to oni wspominają nas niezwykle miło. Pamiętają, że zrobiliśmy to z przymrużeniem oka, bez sytuacji przemocowych. Jak słyszysz takie coś po latach, to nie masz sobie nic do zarzucenia. Rozumiałem ideę fuksówki, że to jest jakiś rodzaj wejścia w ten świat, odpowiedniego ustawienia ludzi, nauczania cię tej „małpy”. Aktorstwo na początku nie ma nic wspólnego z białym szalem artysty. Najpierw trzeba się dużo, dużo nauczyć. Fuksówka powinna była uczyć cię też pewnej pokory, kreatywności, umiejętności funkcjonowania w grupie, współpracowania w grupie na pstryk, poskromienia swoich ambicji. To miała zawsze na celu. Dzisiaj jej nie ma. Ze skrajności w skrajność. Wahadło za bardzo wychyliło się, nastąpiła pewna przesada. Mleko się wylało. To wahadło poszło w drugą stronę i nie ma fuksówki.

***Kasia z Heilbronn* albo próba ognia w reżyserii Jerzego Jarockiego to był pana debiut. Jak pan się czuł w tym pierwszym przedsięwzięciu aktorskim, jak pan wspomina ten moment: wyjście na scenę, swoją rolę?**

Tak, *Kasia z Heilbronn* to był formalnie debiut, ale ja tam tylko trzymałem klasyczną halabardę. Byłem studentem trzeciego roku i wzięto mnie do tych epizodów. Widzieliśmy mistrza w akcji – Jerzego Jarockiego. Nasza Kinga Preis z roku grała tę słynną Kasię. To było pierwsze przedstawienie na scenie na Świebódzkiej we Wrocławiu po spaleniu Teatru Polskiego. Teatr spłonął w 1995 roku. Widziałem jak dworzec na Świebódzkiej przeradzał się w teatr, jak wyglądały prace budowlane. Wszyscy byli załamani, w większości nasi profesorowie, bo nie mieli teatru, byli bezdomnymi aktorami. Jerzy Jarocki, który był apodyktycznym reżyserem, zgodził się wśród tych wiertarek zrobić pierwszą premierę, żeby teatr funkcjonował. On wtedy widział pożar teatru we Wrocławiu i bardzo go to ujęło. Mam poczucie, że brałem udział naprawdę w ważnym wydarzeniu, które przeszło do historii.

Pamiętam też doskonale moją rolę w teatrze w Częstochowie, jak już skończyłem szkołę. Poszedłem tam na etat z paroma osobami z roku i w spektaklu *Się kochamy* zagrałem Harry'ego Berlina obok moich przyjaciół z roku, Kasi Godlewskiej i Pawła Pabisiaka. To reżyserował mój profesor, Jerzy Schejbal. Bardzo bezpieczna sytuacja. Formalnie czułem, że to jest mój debiut. Pierwsza taka poważniejsza rola w teatrze, bo w tej *Kasi* o wielkim zadaniu aktorskim nie mogło być mowy, bo biegaliśmy z mieczami i tyle. To było bardziej wydarzenie.

Powiedział pan, że Jarocki był apodyktyczny.

Dzisiaj teatr polski jest teatrem inscenizatorów. W teatrze komercyjnym spektakl reklamuje się nazwiskiem aktora, dramaturga. A w teatrach, w których ja grałem, najważniejszy był tekst, reżyser i jego inscenizacja. Stary Teatr żyje legendą Swinarskiego, Jarockiego, Wajdy, trochę Bradeckiego, trochę Hübnera. Teraz w ostatnich latach Klaty, Strzępki. Natomiast prawda jest taka, że każdy z nich jest niezwykle apodyktyczny

w tej swojej metodzie twórczej. Od początku do końca ma pewną wizję świata, scenografii, muzyczności, tego, jak mają grać aktorzy. Oczywiście jedni dają więcej przestrzeni dla aktorów, drudzy mniej.

Jarocki należał do tych reżyserów, który dawał bardzo mało przestrzeni dla aktorów. Bardzo precyzyjnie wymagał idealnej intonacji. Sam był z wykształcenia też aktorem, więc miał świetny słuch i żądał dokładnie takiej intonacji, akcentów, jak on sam słyszał i egzekwował to. Był niskiego wzrostu, a wszyscy bali się go potwornie. To było coś nieprawdopodobnego, na Świebodzińskiej był galimatias, rozgardiasz, a on nagle wchodził, starszy pan z herbata, słabo widzący i nagle zapadała cisza. Każdy czekał, co maestro powie. Charyzma, ale i wzbudzanie lęku. Na swojej drodze spotkałem jeszcze Kazimierza Dejmka, który był moim dyrektorem przez pół roku w Łodzi. To była z jednej strony osoba charyzmatyczna, z drugiej treser, absolutny dyktator, nieznoszący słowa sprzeciwu. Co powiedział – wszystko się zdarzało.

Teraz współcześnie też dochodzi do takich sytuacji?

Taki model apodyktycznego reżysera jest już niemożliwy. Czasy zmieniły się. Kiedyś Starym Mistrzom pozwalano na wszystko.

Czego nauczył się pan będąc w Starym Teatrze?

Nauczyłem się tu siły zespołowego grania. Każdy, mimo że tam są same indywidualności, na rzecz zespołowego działania twórczego ogranicza swojego ego. Każdy dodaje swoją cegiełkę. Widać to na przykład w spektaklach Moniki Strzępki. Ona tworzy superindywidualne role, ale liczy się też siła zespołu.

Czy pracując w teatrze doświadczył pan skutków hierarchiczności?

Tak. Teraz to może zanikło, ale jak ja przyszedłem do Starego Teatru, było to bardzo widoczne. Starsi profesorstwo i młodzi. „Nowi” muszą swoje odstać, muszą udowodnić, że nadają się do

tego teatru, do zespołu. Czułem się nieswojo. Nie byłem „ich”, oni nie byli moimi profesorami. Myślałem: „Co ja tu robię w tym zespole po Wrocławiu?”. Dopiero po jakimś czasie wdrożyłem się, wszedłem w zespół. Ale ta hierarchiczność była obecna.

Czy po studiach łatwo było znaleźć pracę, a pana wyobrażenia o zawodzie pokryły się z rzeczywistością, czy przeżył pan chwilę zwątpienia?

Wtedy w 1996 roku chodziło o to, żeby dostać się do teatru. To było kluczowe. Na szczęście udało się w Łodzi. Zdzisław Jaskuła był wtedy dyrektorem Teatru Studyjnego. Przyszliśmy w 5 osób i on dał nam jakieś ćwiartki etatu. Potem przyszła decyzja administracyjna, że likwidują Teatr Studyjny i wszyscy aktorzy, którzy tam są, przejdą na etaty do Teatru Nowego. Tylko że Teatr Nowy był czarną dziurą, bo był w środku remontu. Przez rok zostaliśmy z tymi ćwiartkami etatu, a mi urodził się syn. Pamiętam, że przez półtora roku jeździłem z teatrem impresaryjnym Zwierciadło, żeby dorobić. O piątej rano wyjazd. Scenografia, światła w busie. Przyjeżdżasz na salę gimnastyczną do ośrodka kultury, sam rozkładasz sobie scenografię, światła i inscenizujesz bajkę dla dzieci albo spektakl o alkoholu. Jeździłem tak po całej Polsce przez półtora roku, żeby zarabiać na życie. To była niezła szkoła [śmiech]. Nauczyło mnie to pokory i tego, jak może wyglądać aktorskie życie zawodowe. To właśnie druga strona tego naszego zawodu. Rachunek ekonomiczny musi się zgadzać.

W Starym Teatrze, w którym występuje pan od 2003 roku, zagrał pan m.in. we *Wrogu ludu*, wcielając się w główną postać – Thomasa Stockmanna. Na początku uporządkowana scena, misteryjna konstrukcja rozpada się pod wpływem jednego ruchu – łóżko z Thomasem Stockmannem zapada się z hukiem i pyłem, a wraz z nim zawala się cała śmietnisko-konstrukcja. Jak uruchamiany jest ten mechanizm i jak

technicznie jest wykonana ta konstrukcja, że wszystko „składa” się tak idealnie, i czy odczuwał pan strach, będąc w takim położeniu?

Jak to się dzieje, to nie wiem, bo jest w tym rzeczywiście zawarta złożona myśl inżynieryjna. Za pierwszym razem nie ukrywam, że miałem tak zwane „próby upadania łóżka” i szef ekipy technicznej mówił mi, że na potrzeby BHP i mojego bezpieczeństwa, muszę mieć za każdym razem w miarę usztywnione ciało na wprost, żebym się nie napinał i nie podnosił głowy. Pierwszy raz był z emocjami, a potem już przyzwyczailem się, ale wiem, że efekt działa. To jest niespodziewane dla ludzi. Niektórzy widzowie nawet są zdziwieni, że na łóżku znajdował się aktor i że nagle się podnosi. To robi wrażenie. Całe to, jak to powiedziałaś, śmietnisko, rzeczywiście jest podwieszone na misteryjnym systemie linek, które za jednym zamachem zostają zwolnione i to jak w maszynie losującej w totolotku, nagle wszystko spada.

***Wroga ludu* rozpoczyna rozmowa toczona w domu Stockmannów. Thomas odkrył, że woda w wodociągach jest skażona, więc nieetyczne jest otwieranie uzdrowiska i trucie kuracjuszy, a mimo to o jego otwarciu zabiega jego brat burmistrz. Zaczyna się walka pomiędzy braćmi o władzę (o zdobycie większości i o prasę), i to dosłowna walka na pięści, jak w boksie, ale także o insygnia władzy (koronę). Czy charakteryzacja, ubiór braci ma znaczącą symbolikę w ich siłowaniu między sobą? Thomas ma biały garnitur, a Peter czarny. Wcześniej jednak Thomas nosił żółty sweter z wzorkami i gdy pozbawiony większości głosów kapituluje, pokazując w akcie desperacji goły tyłek zakłada ponownie ten sweter, jakby dając do zrozumienia, że poddaje się, „traci głos”.**

Zostaje upokorzony publicznie w czasie zebrania mieszkańców. Potem zresztą sam mówi, że zostaje sam. Tylko on tę „samotność” przekuwa w swoją siłę, w tym słynnym cytacie, który jest takim

cytatem-wizytówką Ibsena: „Najsilniejszy jest ten człowiek, który został całkiem sam”. Pamiętam, że jak próbowaliśmy grać tę scenę, to nawet reżyser Jan Klata przyniósł nam memy obecne w Internecie na zachodzie Europy z Ibsena. On jest tam przedstawiany jako mędrzec z wielką brodą. Do tego dodawane są najsłynniejsze cytaty z jego twórczości: „Nigdy nie powinno się wkładać najlepszych spodni, kiedy idzie się walczyć o prawdę i wolność”. Przetłumaczone na język angielski. Tak samo jest z tym cytatem o człowieku, który został całkiem sam.

Symbolika, kolor tych ubiorów, nie jest przypadkowy. Burmistrz, mój brat jako ten, który ma władzę, który zawsze do niej dążył i był zawsze poukładany, chodzi cały czas w skrojonych mundurkach. Natomiast doktor Thomas Stockmann jest jego przeciwieństwem. W jego domu jest bałagan, ucztę z ponczem, imprezy. Otwarty dom, pełen życia. Są braćmi, ale są przeciwieństwami, które całe życie schodzą sobie z drogi. W pewnym momencie konflikt o uzdrowisko doprowadza do tej bratobójczej walki, którą reżyser nam ubrał w prawdziwą walkę na dwie rękawice bokserskie. Ten konflikt zapisany we *Wrogu ludu* świetnie wybrzmiewa w związku z tym, że to jest zderzenie racji między dwoma braćmi. To siłowanie charakterów. Poczucie kompleksu młodszego wobec starszego, skrywane z dzieciństwa urazy, które nagle eksplodują. Ta scena dialogowa między dwojgiem braci, w której dochodzi do walki, jest świetnie napisaną sceną dramatyczną. To w zasadzie samograj dla aktorów. Uwielbiam grać tę scenę z Radkiem Krzyżowskim. Zawsze panuje niesamowita cisza na widowni, jak zaczynamy tę scenę. Widać, że wszyscy w napięciu czekają, co jeden i drugi wygłosi.

Niezapomniany jest także końcowy monolog Thomasa, a w zasadzie pana, który mówi już jako aktor. Trzeba dodać monolog improwizacyjny, bowiem mikrofon nie działa,

a widownia cała jest oświetlona. Rozpoczyna go pan tak – „84 lata od II wojny światowej, 40 lat od stanu wojennego, 44 dni od inwazji. Flaga Ukrainy jest teraz odbierana inaczej niż niegdyś, natomiast rosyjska jest wrogiem numer 1., również jak ta znad Balatonu. Symbole się zmieniają”. Czym pan inspirował się w tworzeniu tego monologu, bo za każdym razem jest on zapewne nieco inny?

Akurat mówisz o wersji z kwietnia zeszłego roku [2022 r.]. Wtedy graliśmy ostatni raz *Wroga ludu* w tym sezonie i znacząca była wtedy kwestia wojny rosyjsko-ukraińskiej. Oczywiście dobór tych dat jest za każdym razem inny. Niekiedy mówię o stanie wojennym, niekiedy o 4. czerwca 1989 roku. Jeszcze w 2022 przypadała 100. rocznica zamachu na prezydenta Narutowicza. Też o tym mówiłem. Jak minęło 50 lat od marcowych wydarzeń 1968 roku, to mówiłem o tym w kontekście studenckich demonstracji, ale też zdjęcia z afisza *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym. Dobieram te daty w zależności od kontekstu, od tematów, które mam przygotowane w głowie. Troszkę wcześniej przygotowuję się do tego. Mam pulę tematów, z której korzystam, a zawsze też reżyser Jan Klata przyjeżdża na próby wznowieniowe i coś jeszcze dorzuca, więc ten monolog „żyje”, zmienia się. Był inny na premierze, zupełnie inny jest teraz. Miał swoje niesamowite momenty, przygody. Piszę o nim teraz swoją pracę doktorską.

Gratuluję!

Namówiła mnie do tego moja promotorka Iwona Kempa. Tematem jest *Wróg ludu* jako spektakl i moja rola Stockmanna w nim. Piszę o tym, jak ten monolog zmieniał się, jak do niego dochodziło, jakie miał różne odsłony, a miał naprawdę bardzo różny kształt. Grałem w tym spektaklu osiem lat, a świat zdążył się bardzo zmienić przez ten czas. My z tym *Wrogiem ludu* jako Stary Teatr zjeżdżaliśmy trochę Polski i świata, więc

ten monolog też musiał dostosowywać się do podróży, do danej szerokości geograficznej. Inaczej to brzmiało, jak graliśmy w Petersburgu, inaczej w Chinach, w Pradze czy w Bratysławie.

Ten doktorat aktorski, artystyczny to nie jest praca naukowa, tylko raczej esej, zapis pracy. Praca doktorska składa się z dwóch części – z roli jako dorobku artystycznego i opisu tej roli w postaci pracy pisemnej. Od początku myślałem, że Stockmann, *Wróg ludu*, monolog to jest materiał na doktorat. Iwona jeszcze mnie ukierunkowała, żeby pisać nie o całym spektaklu, nawet też nie o całej roli, tylko skupić się na tym performatywnym monologu, bo to jest teatralnie ciekawy proces. Trzeba było temat zawęzić do funkcji, genezy monologu w spektaklu. Jak do tego pomysłu doszło, jak on się zmieniał, na czym polega improwizowanie, że mam w nim podwójny status. Status postaci, ale też status aktora i gdzie przebiega granica między postacią a aktorem, a w pewnym momencie już nawet nie aktorem, tylko figurą człowieka obywatela, bo to się zaciera. Ten monolog tworzył się i dalej tworzy, jest „żywy”. W zasadzie te treści, które tam mówię, te cytaty, z których korzystam, pewne zabiegi manipulacyjne, prowokacyjne, które stosuję wobec widzów, to są wszystko rzeczy, które w większości stworzyłem sam, bo reżyser dał mi w tym monologu całkowicie wolną rękę. Czasem mi coś podpowie, ale generalnie to tylko ja mam prawa autorskie do niego.

Trzymam kciuki za pracę i obronę. Wracając do spektaklu – Ibsen posługiwał się metaforą: te mikroby, co zatrują wodę można odczytywać jako wszystko to, co zagraża społeczeństwu, wszystkie te wyrazy zakończone na izmy – szowinizm, faszyzm, nacjonalizm itd., ale też homofobia. Przyjmując dedukcję zawartą we *Wrogu ludu*, że rządzi nami większość, a ta większość to głupcy, to demokracja „pęka”, bo jak może rządzić nami większość, która decyduje o tym, jak ma wyglądać mniejszość, i tworzy właśnie wroga z tej mniejszości,

odbierając jej wolność, stygmatyzując, a jest to proces ciągły, gdyż wróg ludu deaktualizuje się i zmienia, w zależności od epoki i przyczynia się do tego władza. Jaki jest pana stosunek do tej kwestii?

Reżyser Jan Klata, nawet nie tylko we *Wrogu ludu*, ale i w innych spektaklach, a zagrałem trochę u niego rolę, mówił, że nie da się dzisiaj jeden do jednego odczytywać klasyki. Tego, jak napisał *Wesele* Wyspiański sto lat temu czy *Wroga ludu* 150 lat temu Ibsen czy *Króla Leara* Szekspir. Zawsze trzeba czytać współczesnym kontekstem i znaleźć substytut sytuacji do dzisiejszej rzeczywistości. Ta walka Stockmanna ze społecznością miasteczka to jest oczywiście walka o zatrutą wodę, ale to jest pewna metafora. Jeśli woda jest zatruta, to są też zatrute nasze umysły. A czym są zatrute nasze umysły dzisiaj? Tak umówiliśmy się z reżyserem, że w ten sposób rozwijamy tę myśl Stockmanna i to jest zgodne z duchem Stockmanna i duchem *Wroga ludu*. U nas w spektaklu finał jest inny. Ibsenowski *Wróg ludu* kończy się z biblijnym akcentem – Stockmann wysyła swoją córkę, Petrę, żeby znalazła 12 chłopców, z którymi on założy nową szkołę. Szukanie nowego świata u Stockmanna jest wręcz obsesyjne. Oczywiście stoi za tym megalomania, poczucie rozbuchanego ego, ale to przecucie, że trzeba zbudować świat od nowa może mieć tylko człowiek, który walczy i traktuje uzdrowisko, i zatrutą wodę jako pretekst. A walczy o moralność. Ma inne poczucie etyki. Oczywiście popełnia w tym błędy, naraża rodzinę. Kreuje się na tego pierwszego i ta pycha go zjada. Ten biały mundur, ta korona i goła dupa pokazana z bezsilności to jest kara, którą on płaci za swoją pychę i zadufanie w sobie. To jest genialny dramat, genialna postać i rola. Byłem zdziwiony właśnie, że przed 2015 roku nie linkowałem Ibsena z *Wrogiem ludu*, tylko z *Domem Lalki* (*Norą*). Nie znałem tego dramatu. Uważam, że na dzisiejsze czasy to jest genialny utwór.

W swojej improwizacji odnosi się pan też do prasy, do mediów, pokazuje upadek mediów poprzez zrzucenie stosu czasopism na ziemię, a nawet robi tzw. „skok na media”. Czy chciał pan przez to powiedzieć, że media są byle jakie, „zaprzędane”, ale i jednocześnie niebezpieczne, bo są tzw. czwartą władzą i silną „tubą propagandową”?

Tak. Przeczuwał to już wtedy Ibsen, wprowadzając postać dziennikarza z wydawnictwa, który po prostu daje się kupić. Nie musieliśmy długo czekać po zmianie władzy w 2015 roku, żeby tzw. „wolne media” szybko znalazły się w naszej rzeczywistości. W zasadzie ten performance, który sam wymyśliłem o skoku na media, nie był od początku, tylko pojawił się później. Z gazetami, które oczywiście coraz bardziej tracą na znaczeniu jako newsy papierowe to jest jeden aspekt. Drugi to upadek tych wydawnictw, które kolaborują z władzą i nie są wobec tej władzy krytyczne, a na to wszystko nakłada się symboliczny upadek prasy, czyli upadek polityki informacyjnej. Dzisiaj wszystkiego szukamy w Internecie, który jest jednym wielkim ściekiem. Nikt nie jest w stanie tego filtrować. Ulegamy tej bańce informacyjnej, tym *fake newsom*. Bardzo łatwo było ten wątek rozwinąć, dołożyć pewne akcenty ze świata mediów, które we *Wrogu ludu* reprezentuje redaktor Hovstad, grany świetnie przez Michała Majnicza.

W jednej z ostatnich scen słysząc strzały, wybuchy i dźwięk rozbitego szkła. Tak społeczeństwo traktuje wroga ludu, który występuje przeciwko rządzącej grupie, ale te detonacje i huk pistoletu maszynowego kojarzą się z II wojną światową, gdzie wrogiem numer jeden była mniejszość żydowska, a współcześnie wrogiem publicznym są m.in. mniejszości seksualne, dlatego pojawiający się napis na ścianie – „Won” odnoszący się do Thomasa, jest też znakiem obecnych czasów. Czy to taki pomost pomiędzy Ibsenem XIX-wiecznym a współczesnym,

że zawsze znajdzie się jakiś wróg ludu i będzie można go zmarginalizować, zrobić z niego kozła ofiarnego?

Tak. W tym momencie nawet stwierdziłem, że to nie jest aż tak superodkrywcze, bo w języku politycznym to pojęcie *wroga ludu*, tego, że trzeba paluchem wskazać wroga, że wokół niego najłatwiej zjednoczyć społeczność, to stało się wytartym frazesem. Motyw wroga zmieniał się na przełomie tych ośmiu lat, gdy gramy to przedstawienie. W zależności od tego, jakie były zapotrzebowania polityczne. Przez moment wrogami byli uchodźcy z Syrii. Oni mieli mieć robaki, mieli przyjsć, żeby nas zatruć. Wokół tego była zbudowana pewna narracja. Potem wrogiem były mniejszości seksualne. Jak to się mówiło i nadal mówi, tak zwana „ideologia LGBT”. To padło na podatny grunt. Po czym znowu wrócił temat uchodźców, gdy mieliśmy kryzys na granicy z Białorusią. Nie minęło pół roku i ci sami uchodźcy, ale z Ukrainy, czyli parę kilometrów dalej, już byli ok. Ich można było ratować, dać im pomoc. Temat wskazywania wroga to taki też wiodący aspekt zapisany w tej historii, w tytule całego dramatu. Z osoby, która nam jest niewygodna najlepiej zrobić wroga ludu, kozła ofiarnego. W ten sposób skazać go na wygnanie. Przeciwwstawić mu całą społeczność miasteczka i zmusić go do wyjazdu dla swojego bezpieczeństwa. To już znamy z historii. Kilkakrotnie wygnaliśmy kogoś za granicę dla jego bezpieczeństwa. Dlatego mówiłem o 1968 roku i ten temat podnosiłem, bo jest spokrewniony z tym słowem: „Wyjedź”, które mówi brat do brata. „Mogę ci udzielić rady?”. „Tak”. „Wyjedź”. Niby powiedziane w takiej trosce braterskiej, ale przecież Peter sam do tego doprowadził.

W związku z *Wrogiem ludu* zapytam jeszcze o butelkę wody, którą podają panu widzowie. Czy to jest zamierzone, żeby sprawdzić w trakcie spektaklu reakcję widzów, czy był pan autentycznie spragniony, czy to było od początku zaplanowane i skąd wziął się pomysł na taki chwyt?

Trzeba by zacząć od istoty tego mojego monologu i improvizacji we *Wrogu Ludu*. To jest taka struktura w spektaklu, jak już powiedziałem, dość płynna, ona ewoluuje, zmienia się. Mam zapis tego swojego monologu z próby generalnej, bo była wtedy filmowana na poczet rejestracji do archiwum, i teraz to jest zupełnie inna scena niż była na początku. Zasada jest ta sama, ale treści, które ja mówię, zmieniły się pod wpływem czasu. Jedynym kryterium jest to, co powinien powiedzieć doktor Stockmann, żeby zostać wrogiem ludu. W 2015 roku naczelnym tematem był smog w Krakowie, ale temat smogu stał się trochę już *passé*. Już jest lepiej, więc zapomnieliśmy o tym. Natomiast jednym z elementów, który został, jest właśnie ta mikrosценка z wodą, która powstała na otwartej próbie generalnej z widownią. Przyszło tam parę osób, zresztą moich studentów i widziałem, że mają wodę. Na drugiej generalnej pewnie wszystko robiłem ze zdwojoną energią, szybciej się spociłem, zmęczyłem i naprawdę chciało mi się pić. Tak mi się nagle zachciało tej wody, że ich poprosiłem o nią. Wtedy miałem taki przebłysk, że przy okazji mogę ich trochę poprowokować. Potem reżyser mi powiedział, żeby ten numer z wodą zostawił jako stały element, bo to bardzo pasuje. Tym bardziej, że przecież w spektaklu mówimy o wodzie w rurach, która jest zatruta. To świetnie koresponduje ze sobą. To stały element, tak samo jak i prośba o to, żeby widz we mnie rzucił butelką. Te plastikowe butelki są częścią scenografii, są rekwizytami, więc Stockmann, figura aktora, ja Chrzastowski wykorzystuję to, co mam pod ręką do tych swoich prowokacji.

Potem ta woda stała się trochę legendarna. Były spektakle, ku mojemu zdumieniu, na których widziałem osoby, które specjalnie przychodziły, siadały w pierwszym rzędzie i czekały, żeby mi dać tę wodę. Kilka razy miałem wodę podpisaną na

przykład: „Woda dla Stockmanna”, „Woda wroga ludu” albo to była nazwa własna wody: „Polnościanka”. Raz podczas spektaklu *Wroga ludu* miałem nieoczekiwaną historię z zupełnie nieznaną dziewczyną, widzką. Potem dowiedziałem się, że ona była drugi raz na tej sztuce i wiedziała, że jest prośba o rzućenie we mnie butelką. Czekala na ten moment i zgłosiła się natychmiast. Od razu wydało mi się to podejrzane. Podałem jej tę plastikową butelkę i w tym momencie zazwyczaj widzowie już chcą rzucać, ja ich wstrzymuję, i mówię: „na mój znak”. Chciałem powiedzieć kwestię, a ona weszła na scenę i stanęła na bardzo bliską odległość. Podniosła rękę i była tak w tym agresywna, że ja się troszkę jej zląkłem, podejrzewając, że będzie chciała mnie tą butelką uderzyć, ale robiłem dobrą minę do złej gry. Cały czas ją bacznie obserwując, czy ona chce coś zrobić szybciej. Poczulem zagrożenie, bo ona stała w takim napięciu i zamachnęła się bardzo mocnym gestem. Powiedziałem wtedy: „Nie powiem wam, że wybaczam, bo nie wiecie, co czynicie” i dodałem: „teraz”, w znaczeniu, że widz ma rzucić we mnie butelką. Ona w tym momencie opuściła butelkę, rzuciła mi się na szyję i rozplakała się, mówiąc: „że nie może tego zrobić, to wszystko jest straszne i że przeprasza widzów”. Przytuliłem ją i sprowadziłem ze sceny. Część ludzi zaczęła klaskać. Ona nic nie udawała. Na jakąś jej wrażliwą tkankę to wszystko zadziało, co jest w spektaklu, w tym monologu. Nie wiem, co miała w założeniu, ale całkowicie się rozkleiła. Podejrzewam, że widzowie myśleli, że to jest wyreżyserowana scena.

Ta pana opowieść skojarzyła mi się z performance’em *Rytm*, który zaproponowała Abramović. Podczas niego wchodziła dobrowolnie w interakcję z ludźmi, którzy wobec niej mogli zastosować różne przedmioty. Reakcje ludzi były przeróżne. Ktoś do niej podchodził, przytulał ją, ale też potrafił fizycznie zranić. Jej performance wywoływał skrajne emocje.

W przywołanej przez pana historii pan był też świadkiem niespodziewanych reakcji.

Tę historię z dziewczyną i butelką mogę teraz opowiadać anegdotycznie. To skończyło się dobrze i było bardzo miłe dla mnie. Natomiast miałem jedno takie zdarzenie, które jest dla mnie do dzisiaj pewną traumą, w związku z czym od tamtej pory do tego monologu podchodzę jednak z pewnym stresem. To był moment, kiedy mocno zradyzalizowała się prawica. Te wszystkie ultraprawicowe środowiska dostały przyzwolenie. To było już po słynnym *Do Damaszku* w Starym, w którym przerwano przedstawienie. Pamiętam, że w dniu, kiedy grałem *Wroga*, Jan Klata udzielił wywiadu w „Gazecie Krakowskiej” i wspomniał, że jest na afiszu *Wróg ludu*. Przyszło kilkunastu „chłopców”, mówiąc tak w cudzysłowie, ogolonych na łyso, w skórach i z grubymi karkami. Widać, że oni nie wiedzieli, po co przyszli. Mieli jednego swojego przywódcę. Przez większość czasu siedzieli cicho. Nikt nie wiedział, że to jest coś ustawianego. W trakcie mojego monologu, gdy zacząłem mówić: „Największym wrogiem prawdy i wolności jest zwarta większość, każda większość społeczeństwa jest głupia, niemądra”, cytatem z Ibsena, to oni zaczęli gwizdać na gwizdkach. Wtedy powiedziałem: „pokażcie się, wstańcie, wyjdźcie tu na scenę” i ten ich przywódca w ciężkich wojskowych butach od razu wszedł na scenę.

Zaczął mówić: „To skandal, narodowa scena, za pieniądze podatników. Hańba!”. Jego towarzysze mu klaskali, ale większość widowni była oburzona i krzyczała: „zejdź ze sceny, spuść z tonu!”. Zrobiła się pyskówa między nim a widownią. Wtedy jedyny raz czułem się bezradny jako aktor. „Co ja mam z tym wszystkim zrobić, z tą prowokacją, która zaszła o krok za daleko?” – myślałem. Dzisiaj z perspektywy czasu wiem, że to był mój błąd, bo oczywiście powinienem być dalej kuglarzem, obśmiać go i bić mu brawo. A ja wycofałem się, bo tak po

ludzku wystraszyłem się całej sytuacji. Wtedy na szczęście zadziałała pani inspicjent, która natychmiast wezwała całą obsadę na scenę. Oni wszyscy szybko zjawili się i stanęli za mną na scenie. Radek Krzyżowski jako mój brat, trochę jako burmistrz, wygłosił wtedy piękną mowę. O tym, żeby przeczytać najpierw Ibsena i zrozumieć, o czym my tu opowiadamy, a potem, żeby doczytać, na czym polega istota teatru, że to, co się zdarza na scenie, jest pewnego rodzaju umownością. On niestety tego nie rozumie. Wtedy Radek dostał ogromne brawa. Ten chłopak widział, że nie ma poparcia, więc wycofał się do swoich kompanów. Opuścili widownię coś krzycząc i bucząc. Obsada schowała się w kulisy, a ja kontynuowałem monolog. Była cisza jak makiem zasiał. W kieszeni miałem wiersz Świetlickiego *Złe języki*, przeczytałem go i zabrzmiał porażająco.

W *Nie-Boskiej komedii*. Wszystko powiem Bogu! wcielił się pan w Orcia, niewidome dziecko (za tę rolę otrzymał pan Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza – moje gratulacje). Nasuwa się pytanie o to, jak przygotowuje się pan do tej roli i tak dokładnie oddaje stan niepełnosprawności, niekiedy z poczuciem humoru (motyw ze strzelbą, z ruchomą zabawką), a przy tym zachowuje pan urok i niewinność dziecka oraz jednocześnie złośliwość profety, który przewiduje i zapowiada „pełno nowych grobów” i wymienia daty pogromów, wojen, tak jakby jako jedyny był świadomy nadchodzącego zła, zmian społecznych?

Obok *Wroga ludu* to jest kolejne moje ukochane przedstawienie. Z tych pięciu tytułów, które zrobiłem u Strzępki i Demirskiego to zawsze tę *Nie-Boską. Wszystko powiem Bogu!* cenilem najbardziej. Uważam, że jest najbardziej dojrzała teatralnie. To jest najlepszy tekst Pawła Demirskiego, ale nie jest to dzieło łatwe w odbiorze, bo ono koresponduje z *Nie-Boską komedią* Krasińskiego. Jak się nie zna Krasińskiego to trudno oglądać

Demirskiego. Szczególnie gdy wysyłam moją młodzież na to przedstawienie, to sugeruję im, aby przeczytali ten dramat, sprawdzili biografię Krasińskiego. Kim był, jakie miał pochodzenie, poglądy. Kim był ojciec Krasińskiego. Jaki jest wątek, jaki jest konflikt racji, kim są protagoniści w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. A jeśli o tym ma się pojęcie, to wtedy naprawdę oglądanie *Nie-Boskiej komedii*. *Wszystko powiem Bogu!* jest czystą przyjemnością, a ilość tropów, które tam zawarto, jest fantastyczna do odkrywania. Natomiast w Orciu Demirski rzeczywiście zapisał pewne profetyczne wizje w związku z wojną, z lękiem i strachem przed tym, co nieprzewidywalne i mimo że Orcio nie widzi, to mówi, że: „przecież ja widzę rzeczy, jakie są” i opowiada o tym, co nas czeka.

Pisarstwo Pawła jest profetyczne. Jego wizje wcześniej czy później stają się realne. Mieliśmy już tak nie tylko z *Nie-Boską*, ale z *Bitwą warszawską 1920*, innymi spektaklami. Gdy była premiera *Nie-Boskiej* w 2014 r., to na początku mój pierwszy monolog i końcowy monolog Doroty Pomykały kończy się wymienianiem dat i miast, gdzie wydarzyła się wojna religijna, bratobójcza, ginęli ludzie, cywile, doszło do klęski. Zaczyna się od: „14 Sarajewo, 22 Rzym, 33 Berlin, 44 Warszawa, 56 Budapeszt” i kończyliśmy na „11 Tunis”, czyli na kryzysie arabskim, po czym szybko nam historia dopisała kolejne lata. Dzisiaj musimy już kończyć na: „23 Kijów”. To zawsze brzmi przejmująco. Od strony teatralnej jest to pięknie zapisane, że te profetyczne wizje ma dziecko. Dlatego może łatwiej nie wierzyć, nie słuchać, a dziecko w pewnym momencie dostaje mikrofon i samo sobie śpiewa: „I’m a weirdo – Jestem dziwakiem” do piosenki Radiohead *Creep*.

Czy ktoś konkretnym inspirował się pan w tworzeniu postaci chłopca?

Granie dziecka to jest opanowanie techniki gry osoby niewidomej – pewna kwestia spojrzenia, ruchów. Stereotypowo osoba

niewidoma w filmie czy teatrze przedstawiona jest z ciemnymi okularami. Z Moniką Strzepką chcieliśmy tego uniknąć. Ona mi bardzo pomogła. Szukaliśmy wspólnie jakiejś formy i na jednej z prób moje powieki poszły do góry i tak już zostało. Mówiła: „złap się tego, nie wiem, czy wytrzymasz, czy to cię boli, ale jak te powieki tak wywalasz do góry, to w tych oczach nagle jest obłąd, ślepotą i to ustawia tę postać”. Do tego już potem doszło nieskoordynowane ciało, które potyka się o wszystkie meble.

W *Nie-Boskiej komedii* przenikają się różne stany społeczne, „przewalają się” wszystkie możliwe historyczne wydarzenia – od upadku szlachty, po przewrót robotniczy, Holocaust, wyzwolenie kobiet, po działalność żydowskich donosicieli w NKWD. Niesamowite zderzenie ze sobą postaci z różnych warstw społecznych, strojów z różnych epok (sięgających aż do epoki ludwikowskiej). Niebywały korowód okraszony złotym pyłem sarmackiej epoki (rozsypanym raz po raz po scenie). Zdaje się, że duet reżyserski nie pozostawia suchej nitki na nikim i niczym. Wychodzą przywary, lęki różnych stanów. Barbara chce kwiatów i filiżanki herbaty, Orcio polowań, robotnik konserwy, a potomkini Ocalonych z Holocaustu zemsty. Ale czy każda zmiana polityczno-społeczna na pewno będzie lepsza, czy rzeczywiście zapewni ład i dobrobyt, skoro ostatnie ogniwo tych przewrotów, dziewczyna-biurokratka, córka robotnika, płacze i popełnia samobójstwo, jak podsumowuje to jeden z bohaterów „I nie udają się rewolucje i te wasze zmiany [...] a demokracja polega na przemocy i to nie symbolicznej, tylko na odwadze przemocy wyciągnięcia kogoś za kudły, żeby mieć wokół siebie ludzi podobnych do siebie”? Co pan myśli o takiej wykładni?

Wszystkie cytaty, które wymieniłaś z różnych postaci to jest geniusz Demirskiego. Jego przecucie, jego lęk, który w pewien

sposób jest bliski nam wszystkim, że tak ten świat się toczy. Miotła historii przychodzi i wymiata. Potem przychodzi nowe i przez moment wydaje się atrakcyjne, lepsze. Po czym staje się tak samo przemocowe jak poprzednie. Taki rodzaj zamkniętego koła, że w gruncie rzeczy nie pozostaje nam nic innego, jak odwołać się do Najwyższego, jeśli jest. Ponieważ w tych sytuacjach ekstremalnych tylko Opatrzność nam zostaje, do której możemy zwrócić się, prosić o pomoc, bo my jako ludzie sami siebie niszczy my. Jesteśmy bezsilni w sytuacjach wojennych. Pokazuje to na nowo teraz Ukraina – to, co się tam dzieje. Nie są to miłe dla ucha definicje tego, jaki jest świat, ale w gruncie rzeczy tak jest. „Nagle łapiemy się na tym, że stoimy w korku, w tunelu, kończy się benzyna i zastanawiamy się, czy uciekając wziąć ze sobą laptop czy otwieracz do konserw”. Cytat z monologu Pomykały i Nieradkiewicz. One to mówiły piórem Demirskiego w 2015 roku, a obrazki, które oglądamy teraz na Ukrainie dokładnie to pokazywały – ucieczkę. Taki wybór naprawdę mieli ci ludzie. To przynosi właśnie pożoga wojenna.

Nie-Boska komedia, ta „nasza”, nie Krasińskiego, jest spektaklem o lęku. O tym, czego się boimy. To nie jest nic odkrywczego. Boimy się śmierci, wojny, może starości, może choroby. *Nie-Boska komedia* w bardzo atrakcyjny sposób, ale mądry i piękny, o tym opowiada na poziomie literackim. Dlatego mówię o tym tak patetycznie, ale naprawdę mam do tego przedstawienia ogromną słabość.

Doskonale to rozumiem. Spektakl robi niesamowite wrażenie w każdym aspekcie. A jak pan odbiera zajmujące sporą część scenografii – zwisające korzenie? Co one symbolizują – tradycje, przodków, drzewo genealogiczne czy to, co ukryte, wyparte (polską mentalność z tymi wszystkimi izmami – rasizm, antysemityzm, patriarchalizm)?

Wszystko, co powiedziałaś, bo na tym polega taki niejednoznaczny gest, że każdy widzi to, co chce. Ja od początku zobaczyłem te drzewa od dołu, że to są korzenie. To, jeśli korzenie drzew są nad nami, to znaczy, że jesteśmy pod nimi, czyli przebywamy chyba jednak w piekle, skoro mówimy już o *Nie-Boskiej komedii*, ale i pośrednio o *Boskiej komedii*. To nie jest jedyna, wiążąca interpretacja. Myślę, że to takim tropem trzeba chyba rozpatrywać, a wpadłem na to, jak wszedłem pierwszy raz na wieżę strzelniczą. Jest taki moment, że jestem dokładnie na poziomie korzeni tych drzew. Widzę z bliska, jak to jest zrobione, jaka to jest butaforka. Zrozumiałem dokładnie z głową na wysokości tych drzew, że to jest jeden z kręgów Dantego.

Co wnosi dwugłos, który wyłania się podczas wykonywania piosenki *Creep* Radiohead, gdy śpiewa go pan jako Orcio, „co mam na to poradzić, że mnie w tej rodzinie urodzono, takiego akurat” i Marta Ojrzyńska jako sekretarka/biurokratka od ksero, „która chciała wałnąć samobóją”?

W tym momencie przecinają się dwa wątki – Orcia dziecka i tej sekretarki, która też w gruncie rzeczy jest dzieckiem. Przecież ona chodzi na grób ojca, który zapewnił jej pracę, kserokopiarkę i myślał, że w ten sposób ją uszczęśliwił. W tym momencie dochodzi do głosu dwoje dzieci. Ona chce wałnąć samobóję widząc bezsens tego dzisiejszego, kapitalistycznego świata. Mówi wcześniej: „4:48”, co jest nawiązaniem oczywiście do utworu Sarah Kane – *4.48 Psychosis*. 4:48 to jest ta słynna godzina samobójców. Ktoś zbadał, że najwięcej samobójstw podobno zostało popełnionych o tej godzinie, na granicy nocy i dnia. Dwoje dzieci dziwaków śpiewa Radiohead: „I’m a creep, i’m a weirdo. I don’t belong here”, czyli „Nie przystaję do tego świata”.

Jaką stosuje pan technikę, że nie robi sobie pan krzywdy przy tyłu upadkach, uderzeniach w ścianę i przewrotach, wcielając się w rolę Orcia?

Trochę zawsze siniaków sobie nabiję, ale w gruncie rzeczy mam to opanowane, a wiem, że to jest widowiskowe. To zrodziło się przez jakąś improwizowaną próbę. Orcio ubrany w garniturek chce uciec, wydostać się z tego świata, a te upadki pokazują, że on nigdy nie wydostanie się z niego. Natomiast od strony technicznej to jest opanowanie techniki upadania i lepsze lub gorsze zdolności ruchowe.

W głośnym *Weselu* Jana Klaty wcielił się pan w Gospodarza. Jak wyglądały przygotowania do układów tanecznych i choreograficznych – od chocholego tańca, marionetkowego, robotycznego, po weselny po kole i tzw. „wężykiem” za Gospodarzem i jaka była inspiracja do powstania tych układów?

Układy weselne to jest kompozycja ruchowa i geniusz Maćka Prusaka. On jest zawsze nadwornym reżyserem ruchu scenicznego u Jana Klaty. Maćko jest świetny. Naprawdę ma niesamowity zmysł ruchu. Brałem udział w wielu spektaklach, wiele razy z nim pracowałem i miałem możliwość poznania. Jego pomysły są niekonwencjonalnie, choreografie oryginalnie. On też jest świetnym aktorem, mimem. Sam doskonale rusza się. Wyszedł z pantomimy Tomaszewskiego, więc jego zdolności ruchowe są niekiedy obezwładniające, gdy się na niego patrzy. Jeśli chodzi o *Wesele*, on to ustawił i miał na to pomysł.

„Nasz” chocholi taniec inspirowany jest tańcem quasi-ludowym, natomiast ten moment, kiedy tańczymy katatonicznie w parach to jest nawiązanie do filmu *Salto* Tadeusza Konwickiego. Ten motyw tańca w utworach polskich przewija się dość często – *Wesele*, *Tango Mrożka*, taniec w *Popiele i diamentcie* Wajdy. Jeśli mówimy o tych układach, to nie bez znaczenia jest energia, którą daje Furia. Oryginalne i nietypowe połączenie.

Prosta scenografia w *Weselu* obejmuje tylko cztery filary, a pośrodku drzewo z kapliczką. Oprócz ludowych hołupców spod krakowskich Bronowic widz zderza się z metalową

muzyką Furii i tekstami: „Śmierć Krępulcowi”, „Wstawajcie trupy”. Co wynika dla pana z tego połączenia, tej ostrej, współczesnej muzyki z tradycyjnymi tańcami i czy Furia staje się społecznym wybuchem niezadowolenia wobec władzy uruchamianym przez kobietę-Polskę?

„Krępulcowi nie ulec” to jest autentyczny tekst piosenki Furii nagranej na płycie, która została wykorzystana przez Jana Klatę. Nihil jako wokalista i potem jako Chochół nie śpiewa całego tekstu, ale wykorzystuje zdanie „Krępulcowi nie ulec”. Furia to są panowie z Górnego Śląska, więc bardzo często posługują się folklem śląskim i poezją śląską. Krępulec bierze się z legendy, wierzenia śląskiego. Krępulec od krępowania. To ten, który nas poddusza.

Wiadomo, że z jednej strony nie unikniemy ludowości w *Weselu* Wyspiańskiego, a z drugiej reżyser i Justyna Łagowska, scenografka, nie chcieli budowania bronowickiej chaty, bo mamy Rydlówkę. Możemy tam pojechać i ją zobaczyć. *Wesele* i jego kontekst zmieniają się. Nasza historia zmienia się, więc raczej mamy w scenografii do czynienia, mam wrażenie, z takim niedokończonym domem weselnym, stąd folie budowlane. To jest nieskończona inwestycja i w takim pomieszczeniu odbywa się wesele. Świat jest zdominowany przez upiory z przeszłości, a my jako nacja nie umiemy wyzwolić się z tej przeszłości. To symbolizuje między innymi ta kapliczka, która w środku już nie ma Maryjki czy Jezuska, a drzewo jest ucięte, nie ma gałęzi. Została tylko sama kora. Tak rozumiem tę całą inscenizację. Tak ustawiony jest ten kluczowy drugi akt w *Weselu*, że zjawy, które przychodzą, dominują nad bohaterami wesela. Wprowadzają, zaklinają i zabierają ze sobą mentalnie postaci do tej przeszłości. Nie można wtedy mówić o przyszłości, w związku z tym za każdym razem złoty róg zostaje zgubiony. A my nie jesteśmy w stanie wyjść z tej symbolicznej mgły. To jakiś rodzaj inercji, bezsilności.

Pana strój też jest symboliczny, to nie jest ukłon w stronę kostiumografii z początku XX wieku – to współczesny strój ze skórzaną kurtką i białą koszulą wciągniętą w jeansy. Czy gospodarz niesie ciężar wciąż niespełnionej misji Wernyhory i *Wesele* Wyspiańskiego jest wciąż aktualne, a naród jest wciąż uśpiony?

To są „smaczki” kostiumów Justyny Łagowskiej, że każda z postaci, bez względu na to, czy ma współczesną bomberkę jak Gospodarz, czy rodzaj garnituru jak Pan Młody, to wszyscy mamy elementy z ludowego stroju krakowskiego. Taki rodzaj szarfy, my to nazywamy – „cepeliatką”. To jest symboliczne nawiązanie do krakowskiego stroju.

W Starym Teatrze można zobaczyć pana ostatnio też w *Salome*, gdzie wcielił się pan w rolę Heroda, ale nie jest to typowa kreacja starożytnego króla. Władca nosi bowiem koszulę z muchą okrytą eleganckim szlafrokiem, rajstopy z podwiązkami, ponadto otaczający go żołnierze wyróżniają się strojem wyjętym bardziej z kabaretu, może burleski niż z uniwersum żołnierskiego. Jak pan odbiera taką „uwspółcześnioną” charakteryzację, uwypukloną przez niekiedy homoseksualne gesty?

Ten świat trzeba by bardziej analizować nie przez przymiotnik homoseksualny, tylko queerowy. To jest słowo, które jest adekwatne do tego, co tam się dzieje. Kuba Kowalski, reżyser, zawsze deklarował, że jest członkiem tej społeczności. To było superspotkanie i byłem trochę zdziwiony, że on akurat wybrał *Salome*, ale z drugiej strony, kto napisał *Salome*? Oscar Wilde. Natomiast miałem tę wątpliwość, czy ten tekst dzisiaj nie traci myszką. Wiadomo, co chciał tym tekstem załatwić Oscar Wilde w tym swoim dekadentyzmie, poczuciu końca świata – *fine de siècle*. A czy ta *Salome* coś dzisiaj znaczy? To jest pytanie ciągle dla mnie otwarte. Natychmiast jednak dostrzegłem, że

ciekawą rolą jest ten Herod. To jest to, co miałem w roli Mefistofelesa, poczucie absolutnej władzy. Dostrzegłem, że on jest oczywiście niespełnionym artystą. Dyktator, ale i wrażliwiec, artysta kochający piękno, kochający barokowość – klejnoty, wino, przepych. To wszystko jest bardzo operowe. Dlatego zdecydowałem się na to, bo to jest piękny *challenge* aktorski, zagrać taką postać.

Ten świat, który jest wokół mnie to już jest świat, który kreuje zawsze reżyser, inscenizator. Ty musisz w ten świat trochę wejść. Trochę ten świat jest z ciebie. Absolutnie uwielbiam ten kostium stworzony przez fantastyczną kostiumografkę, Kornelię Dzikowską. Najpierw zobaczyłem projekt z twarzą czarnoskórego modela odzianego w ten szlafrok, podwiązki i okulary. I od razu powiedziałem – tak! Taki chcę być! To jest cudowne. Piękny materiał, piękny kolor. Szlafrok, niby taki wyjściowy, trochę domowy, ale jednak przestylizowany. To jest cały Herod współczesny. Dyktatorkę, który wie, że za chwilę skończy się jego władza i jego świat, bo idzie coś nieznanego – prorok, Bóg, rewolucja.

Jak wspomina pan próby do *Salome*?

Gdy w 9. scenie wchodzi Herod, to wchodzi król, pan i władca. Wszystko jest robione pod niego, a on staje się najważniejszą postacią. Czasem nawet reżyser poskramiał mnie, powściągał i mówił: „Przecież to nie jest sztuka pt. *Herod*, tylko to jest sztuka pt. *Salome*” [śmiej]. Część rzeczy wyszła z improwizacji. Byłem przeschęśliwy, jak się dowiedziałem, że Herodiądą będzie Ania Radwan. My w teatrze bardzo dużo graliśmy ze sobą i to różne konstelacje. Pamiętam, że był taki spektakl Klaty *Tajny agent dawniej znany jako Koprofagi*. Powstał na podstawie dwóch powieści Josepha Conrada. W pierwszej powieści pt. *W oczach Zachodu* gram Kiryła Razumowa, studenta, który zostaje uwikłany w akcję terrorystyczną i zakochuje się

w siostrze mężczyzny, którego ma zabić. Tę siostrę grała Ania. To były klasyczne sceny z rosyjskiego teatru. Oczywiście jest to melodramat, ale Klata zaznaczał: „huśtacie się, chodzicie po równoważni, macie poczucie klęski, żadne tutaj melodramaty”, a nam się cudownie grało ten związek, romans. Potem występowaliśmy razem w spektaklu *Być albo nie być*, który reżyserował niemiecki aktor i reżyser. Ania grała wielką gwiazdę Teatru Polskiego w Warszawie w 1944 roku, a ja grałem polskiego lotnika, który jest w niej zakochany i chodzi na wszystkie spektakle, w których ona gra. W końcu zdobywa się na odwagę i przychodzi do jej garderoby i pyta: „Czy się pani ze mną przeleci”? Pada ta dwuznaczność, a ona pyta: „Co?”, a potem odpowiada: „Tak” [śmiech]. Ania zagrała też moją matkę w *Nie-Boskiej komedii*, a wcześniej podrywałem ją jako pijany Broniewski w *Bitwie warszawskiej 1920*. I nagle ten Herod i Herodiada. Ucieszyłem się i myślałem, że ona też, ponieważ przyszło nam jeszcze zagrać kolejną relację.

Czy spektakl *Salome* nie ukazuje przede wszystkim wzajemnych mocowań między postaciami kobiecymi a męskimi? Czy Herod w takim układzie jest pozorantem, a jego apodyktyczność jest pokazowa, choć nieustannie stara się podporządkować Salome? Raz prosi, by przyniosła mu owoce, kiedy indziej, by upiła wino z jego pucharu, a dziewczyna i tak wciąż daje mu odpowiedź odmowną. Herodiada wypomina mu słabość, on zaś ucisza ją jednym zdaniem: „milcz, kobieto”. Jednak za tą samą Herodiadą chowa się, gdy się czegoś obawia i to ona w tej relacji uosabia racjonalność (nie wierzy w przepowiednie).

Tak, Herod jest władcą, ale za sznurki pociąga Herodiada. Te wszystkie intrygi, które mają miejsce na dworze, przechodzą przez nią. Dla nas inspiracją było opowiadanie Flauberta *Herodiada*, które świetnie opisuje kwestię tańca. U Flauberta to

wszystko sprawka Herodiady – to ona podsuwa Salome, ona go namawia na balu, żeby kazał jej zatańczyć. U Flauberta Salome to jest 15-latka, która bez problemu robi słynny mostek. Ten motyw tańczącej Salome ze starodruków. Wilde przesunął akcenty i z Salome czyni główną postać. Natomiast prawda jest taka, że Herod poddaje się Herodiadzie. Sam kiedyś poprzez intrygę doszedł do władzy i teraz wie, że w Herodiadzie jest siła. Póki ona jest z nim, to musi z nią współpracować. Natomiast tak jak u Szekspira, historia toczy się kołem; jak zdobywasz władzę przez krew, to w końcu przyjdzie następny, który też cię zgładzi, w związku z tym zginiesz w ten sam sposób. Śmietnik z krzesel to są te wszystkie trony poprzedników i tych wszystkich, co przyjdą po nim. Taki rodzaj przenośni.

Tajemnicą pozostaje, dlaczego on nalega na ten taniec. Czy to jest tylko jego kaprys? Czy to jest podtekst erotyczny, czy rodzaj przemocowości? Salome potem w kontrze żąda głowy Jokanaana. To jest niezgłębiane, że nastolatka, w której budzi się kobieta, która przeżywa rodzaj inicjacji, zaczyna tak wysoko stawiać stawkę. Można domyślić się, że ona robi to z zemsty, że Jokanaan ją odrzucił, ale to jest obsesyjny motyw historii, opowiadań, obrazów. Obraz obciętej głowy Jana Chrzciciela na srebrnej tacy, którą trzyma Salome jest obecny w sztuce, bo jest w tym jakiś rodzaj perwersji – krew, ta odcięta głowa, święty, religia, odrzucona miłość. Piękny motyw dla sztuki.

Czy łatwo wyjść z roli po spektaklu i jak w nią wejść na początku, gdy towarzyszą człowiekowi różne emocje i czy łatwo wtedy zbudować dystans?

Na tym polega profesjonalizm naszego zawodu. W szkole teatralnej mówiono na zajęciach, ja to teraz powtarzam, że nie sztuką jest raz coś zagrać, błysnąć jakimiś emocjami, strzepnąć pot z czoła, mieć satysfakcję i nigdy potem tego nie powtórzyć. Cała sztuka aktorska, teatralna polega na tym, że muszą to

być emocje, stany psychofizyczne każdego wieczoru powtarzalne, tej samej jakości, z tą samą pamięcią emocjonalną. Na tym polega różnica między amatorskim pojmowaniem teatru czy byciem amatorem w teatrze, który może sobie pozwolić na błędy. Oczywiście bez odpowiedniego skupienia, wyłączenia się, dozy koncentracji i rozgrzewki, przyjscia minimum 45 minut przed rozpoczęciem spektaklu do garderoby, nie da się tego osiągnąć. Tak z ulicy nie wchodzi się do teatru na scenę, bo wtedy nie mówilibyśmy o sztuce aktorskiej. Każdy na swój sposób szuka tej koncentracji.

Jak pan szuka w sobie tej koncentracji?

To zależy od roli. Rola Orcia, Thomasa Stockmanna, Gospodarza wiąże się z dużą rozgrzewką fizyczną (należy rozgrzać ciało), ale też rozgrzewką aparatu mowy, głosu, ćwiczeń dykcyjnych. Sekwencja tych wszystkich ćwiczeń pozwala mi zapomnieć o stresie. Mam wrażenie, że nie mówię nic specjalnie odkrywczego, ale tak „na pstryk się nie da”. Natomiast ważne jest przy wychodzeniu z roli, żeby zrzucić, zapomnieć, nie wnosić tych emocji scenicznych do domu, do życia rodzinnego, bo bardzo łatwo zatruć tym siebie i swoich bliskich. My cały czas pracujemy na emocjach, więc to jest bardzo ważna umiejętność, żeby eksplorować je, po czym szybko umieć wrócić do pewnej stabilizacji emocjonalnej. To jest cały proces.

Na ekranie można zobaczyć pana m.in. w *Odwilży*, serialu kryminalnym w reżyserii Ksawerego Żuławskiego wyemitowanym dla HBO. Wcielił się pan tu w rolę komendanta Bogdana Pietrzaka. Czy lubi pan wcielać się w postacie: twarde, bezemocjonalne, działające pod presją, a może to pana *emploi* aktorskie, bo często jest pan obsadzany w takich rolach, tj. strażników, wartowników, policjantów?

Nie wiem, czy role mundurowych, gliniarzy, mających władzę, w które wcielam się, to jest *emploi* czy pewne zaszufiadkowanie.

Śmieję się, że akurat na tym etapie życia aktorskiego, w którym jestem, gliniarzy nagrałem się trochę w życiu, a drugi typ, który mi najczęściej się proponuje, to ojciec będący w toksycznej relacji z córką albo z synem. Serial *Pewnego razu na krajowej Jedyńce* jest tego potwierdzeniem. W filmie *Chcesz pokoju, szukaj się do wojny* wcielam się w zwariowanego wojskowego, który terroryzuje swoich synów, ma obsesję na punkcie militariów [śmiech]. Tak to się układa. W *Białej odwadze*, w filmie Marcina Koszałki o *Goralenvolk*, historii z Zakopanego z 1939 roku, też wcielam się w figurę bardzo mocnego, szorstkiego ojca. Górala, który trzyma całą rodzinę mocną ręką w etosie rodziny góralskiej. W momencie, kiedy ojciec ginie, to dwaj synowie wchodzi w mocny konflikt braterski i ich drogi rozchodzą się. Jeden idzie kolaborować z Niemcami, z nazistami, a drugi idzie do partyzantki.

Jakie miejsce w serialu *Odwiłż* udawało komendę z mapą Szczecina na ścianie i gdzie znajdowały się tunele i wejście do nich ukazane w ostatnim odcinku *Odwiłży*?

Komenda to budynek w porcie w Szczecinie na Bytomskiej. To jest ponemiecki budynek, który stał nieużywany i został przerobiony w całości na dwupiętrową komendę. Tam wszystkie ścianki działowe, okna to piękna praca scenografów. Mamy niezależną, całą lokację dla siebie. Woda, którą widać z okna mojego gabinetu, jest prawdziwa. To jedna z odnóg Odry płynącej przy porcie Szczecin. Natomiast te podziemia to są okolice Polic. Ponemiecka fabryka. Dzisiaj sterczą tylko bloki skalne, jakieś druty. Wszystko zarosło lasem, natomiast są tam niezbadane jaskinie, przejścia, wszystko pod ziemią. Ale te sytuacje, które działy się w jaskini, były już kręcone w studio.

Akcja *Odwiłży* dzieje się w Szczecinie. W filmie można zobaczyć m.in. sławne ronda stylizowane na francuskie (tzw. promienisty Szczecin), Filharmonię Szczecińską, Park Andersa,