

Teatr ma sens, gdy zadaje trudne pytania

„Z Anią Augustynowicz razem dochodzimy do celu, czytając teksty nie tylko na temat dramatu, jaki wystawiamy, ale również filozofii, socjologii, życia. W pracy z Anią każdy czuje się bezpieczny, co jest niezwykle istotne. A poczucie, że w poszukiwaniach, jakie prowadzimy, wiele od nas zależy, jest bardzo ważne” – mówi Grzegorz Falkowski w rozmowie z Jackiem Cieślakiem.

JACEK CIEŚLAK Jaki miał być *Ślub* Anny Augustynowicz z grany przez Pana Henrykiem?

GRZEGORZ FALKOWSKI Nie wiedziałem. Wszystkie sensory objawiały się nam w czasie pracy.

CIEŚLAK Czyli nie było założenia, że *Ślub* będzie przedstawieniem o języku, w tym języku teatru, o Henryku teatralnym reżyserze, będącym w kontakcie z aktorami i widzami, zaglądającym do egzemplarza reżyserskiego?

FALKOWSKI Tak już jest w teatrze, że jeżeli stworzymy sobie założenia i wedle nich dążymy do celu, wyjdzie lepszy albo gorszy spektakl, czasami nawet porządny. Ale kiedy poszukujemy razem i jesteśmy wrażliwi na rodzące się konfiguracje – z tego zaczyna się tworzyć kościół międzyludzki, o jakim pisał Gombrowicz. Jednak na początku nie wiedziałem nic, poza tym, że Ania Augustynowicz powiedziała, że potrzebuje Henryka, a ja nie byłem pewien, czy będę miał wolny czas. A potem zaczęło się fantastyczne spotkanie z teatrem Ani, spotkanie również na poziomie ludzkim, i praca nad sensem dramatu – praca z sensem.

CIEŚLAK Czy to oznacza, że spotkania w teatrze nie zdarzają się zbyt często?

FALKOWSKI Zdarzają się wyjątkowo. To bonus.

CIEŚLAK Zazwyczaj relacje są nieludzkie? Aktor jest rekwizytem reżysera?

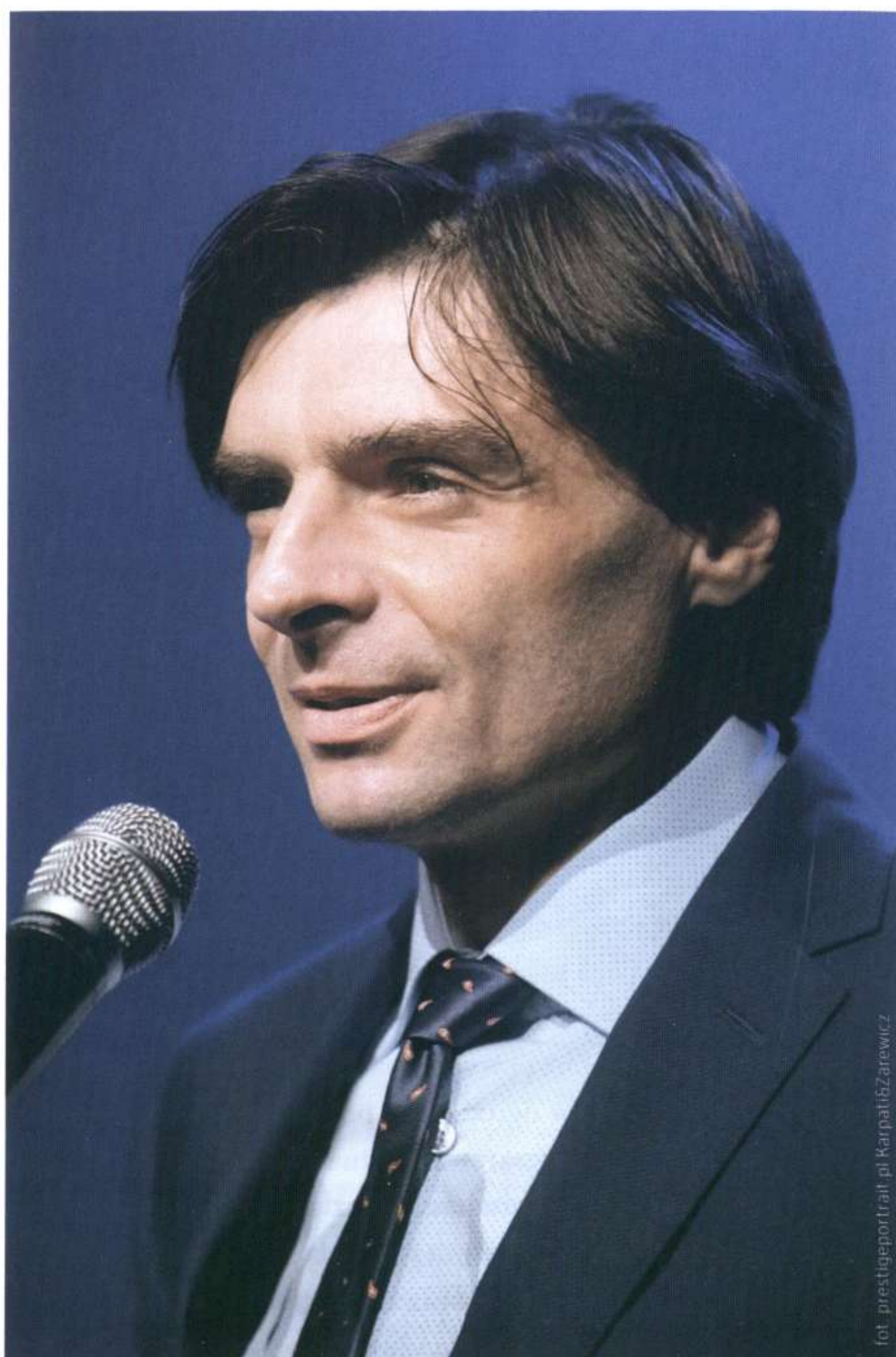
FALKOWSKI Tak też się zdarza. Zdarza się, że aktor jest potrzebny jako nośnik słów, pewnych idei, komunikatów, które reżyser wytworzył w swojej głowie jeszcze przed spotkaniem z aktorami. Z Anią razem dochodzimy do celu, czytając teksty nie tylko na temat dramatu, jaki wystawiamy, ale również filozofii, socjologii, życia. W pracy z Anią każdy czuje się bezpieczny, co jest niezwykle istotne. A poczucie, że w poszukiwaniach, jakie prowadzimy, wiele od nas zależy, jest bardzo ważne.

CIEŚLAK Chyba nie chodzi tylko o spotkanie, które może nie mieć kontynuacji, ale o rodzaj związku.

FALKOWSKI Jesteśmy nieprawdopodobnie sprzężeni ze sobą podczas prób. Ania jest liderką, która się nie narzuca, nie pęta skrzydeł, tylko pozwala je rozwinąć, a jednocześnie pozostaje czujną reżyserką, bo to, że mamy propozycje, nie znaczy przecież, że chociaż pięćdziesiąt procent z nich jest trafna. One wynikają z naszego punktu widzenia, a Ania ogarnia wszystko.

CIEŚLAK O czym teraz jest spektakl? Kim jest Henryk?

FALKOWSKI Za każdym razem o czymś innym, zmienia się też mój bohater.



Grzegorz Falkowski [1972]

aktor teatralny, telewizyjny, filmowy i dubbingowy. W latach 1998–2007 w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, od 2007 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, od 2010 w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Tegoroczny laureat Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza za rolę Henryka w *Ślubie* Witolda Gombrowicza w reżyserii Anny Augustynowicz, spektaklu Teatru Współczesnego w Szczecinie i Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu.

CIEŚLAK Ale jest pewnie określona amplituda, poza którą się nie wychylacie, bo reżyserka nie byłaby zadowolona.

FALKOWSKI A dlaczego? Są reżyserzy, którzy pilnują, żeby spektakl się nie zmieniał, a Ania pilnuje, żeby się zmieniał, był żywy i nie przypominał odgrzewanego kotleta, bo przecież coś się wydarzyło między jednym a drugim wieczorem. Na tym jest oparty kościół międzyludzki. Jeżeli zamkniemy go, zamurujemy – będziemy głusi na swoją intuicję i energię, tu i teraz.

CIEŚLAK To proszę powiedzieć o tym, z jakiego punktu wymaszerował Henryk na premierze i do jakiego doszedł na ostatnim spektaklu.

FALKOWSKI Mówmy o tym, co było ostatnio. Trafił mi się bezgłos. Przyjechałem do Szczecina i trafiłem od razu do szpitala na kroplówkę. Byłem bardzo osłabiony. Zdarłem głos na *Chłopach*. Dał o sobie znać brak techniki albo zmęczenie. Zagrałem z taką kondycją, jaką miałem – refleksyjnie. Wolę, jak jest zabawa, ale jak jej nie ma – trudno. Inne akcenty, inna energia dały inny efekt. Też prawdopodobny. *Ślub* Gombrowicza jest tak pojemny, że niektóre nowe tematy dochodzą do mnie, gdy na przykład jadę metrem. Myślę i objawiają mi się nowe sensy.

CIEŚLAK Co by Pan napisał o swojej roli?

FALKOWSKI Nie recenzuję swoich ról. Jeśli miałbym coś o swojej roli napisać, to to, że za każdym razem staram się ją stwarzać. *Ślub* jest o stwarzaniu się, byciu w procesie, o borykaniu się z myślami, o myślach, które ograniczają, o tym, jak sam się ograniczam, o tym, gdzie dążę, i czy sensem jest dążenie – czy sam cel. W *Ślubie* trwa nieustanna walka myśli z myślą, trwa stwarzanie się. Nie można powiedzieć: jestem królem i będę królem, bo król też podlega wielu siłom.

CIEŚLAK Czy możemy jeszcze mówić o polskim Hamlecie w zdegradowanej rzeczywistości rodem z koszmaru, gdzie wszystko jest zdeformowane: dom, rodzice, narzeczoną – cała wzniosła forma z wyobrażeń o przeszłości?

FALKOWSKI Może zawsze była zdeformowana, tylko patrzyliśmy na świat przez różowe okulary. Tymczasem zasłona się podniosła i widzimy jakiś kościół – wydmuszkę, sztuczną karocę. Okazuje się, że rodzina jest zwyczajna, normalna.

CIEŚLAK Jest końska kiszka.

FALKOWSKI I są kocie szczyny.

CIEŚLAK A widzi Pan Henryka w galerii polskich Hamletów i Konradów?

FALKOWSKI Nie chcieliśmy się wpisywać w historię interpretacji, nie dialogowaliśmy z nią programowo, bo wystarczająco dużo treści jest w tekście. Chcieliśmy wskoczyć do jego wnętrza i zobaczyć, jak tam jest. Przecież Jerzy Jarocki robił swój *Ślub* w latach siedemdziesiątych, pokazując Henryka w battle-dressie, powracającego z armii Andersa. Ale były inne czasy, inny system, inna wizja historii. A teraz odbywa się czarna msza, narodowa – podniosła. Trzeba wpisać się w marszowy ton. Musimy dotykać tego, co jest teraz.

CIEŚLAK Być może Gombrowicz okazuje się Pijakiem, który dotknął nas palcem i wskazał, że nasz kościół nie jest wspaniały, a i my nie jesteśmy tacy wspaniali, jak się łudziliśmy.

FALKOWSKI Aspirujemy cały czas do jakiegoś królestwa, a nasze pretensje są z palca wyssane. To jest bardzo gorzka komedia, ciągle jakaś wojna z tyłu głowy się rozgrywa. Powraca a to poprzez powstanie warszawskie, a to przez Żołnierzy Wyklętych. Sprawdzamy, kto był w Wehrmachcie – siedemdziesiąt dwa lata po wojnie cały czas się tym zajmujemy! Inna wojna trwa między nami. Tego Gombrowicz nie mógł przewidzieć, ale wystarczająco dobrze znał sprzeczności polskich umysłów.

CIEŚLAK Jak w niezwykle klarownie grany *Ślub*, który jest przecież piekielnie trudnym tekstem, wpisuje się klarowność Pana aktorstwa, której nośnikiem jest głos?

FALKOWSKI Dobrze jest mieć głos. Dobrze jest mieć taki instrument, ale dla mnie jest on nierozdzielnie zgrany z sensami, jakie komunikuję. Mówił nam w krakowskiej szkole teatralnej Jan Peszek, że aktor może mieć perlistą wymowę, ale jeśli nie wie, co mówi, nie rozumie – i tak będzie bełkotał. Muszę więc podłożyć pod słowa treści, które są dla mnie klarowne, a potem mogę już sobie gadać. Zdarza mi się przestawiać słowa, zmieniać szyk, ale trzymając się logiki Gombrowiczowskiej myśli. To jest moja opowieść. Już dawno doszliśmy do wniosku, że to jest cenniejsze, niż gdybym bezdusznie mówił słowo po słowie, „przecinkował” tak, jak to jest zapisane. Może dlatego Gombrowicz nienawidził teatru, bo aktorzy odtwarzali słowa, nie rozumiejąc ich sensów, co musiało wypadać sztucznie, a wtedy myśl się nie przenosi. A może uprawiam schizmę, może jest to jakaś herezja.

CIEŚLAK Czy inspicjentka ogląda spektakl z przerażeniem?

FALKOWSKI Mówi, że wszystkie sensory się zgadzają. To jest najważniejsze. Ale może to jest karygodne?

CIEŚLAK A jak widownia wpływa na sceniczny kościół międzyludzki?

FALKOWSKI Kiedy graliśmy na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, gdy Henryk pyta Władzia, co o nim myśli, a Władzio odpowiada: „Myślę, że jesteś chory” – jakaś pani nie wytrzymała i powiedziała: „No!”. To było po dłuższej scenie obłędu Henryka. Ona weszła w aureę, a ja zareagowałem na nią, bo cały czas odnoszę się do widzów. Oczywiście, czasami przychodzi szkolna młodzież albo gramy o jedenastej rano i walczymy z niebieskim światłem telefonów. To też jest nasz polski kościół międzyludzki – współczesny.

CIEŚLAK Jaki to był czas w krakowskiej szkole teatralnej?

FALKOWSKI To był 1998 rok, czyli... o Boże, za rok będę obchodził dwudziestolecie pracy artystycznej. Każdy z pedagogów dołożył się do mojego wykształcenia ze swoją cegiełką – Jan Peszek, Jerzy Trela, Anna Polony, Jerzy Grałek, Edward Linde-Lubaszenko. To jest jednak szkoła mistrzów, bardzo różnych. Powtarzam sobie niektóre słowa profesorów, na przykład Janka Peszka, o tym, że czasami ponosi nas tzw. kurwa aktorska. Wtedy aktor chce się podobać widzowi, ale to mają nie tylko aktorzy. W człowieku budzi się lizus. Peszek mówił: uważaj, bo to nie jest dobry, twórczy stan. Najważniejsze jednak, że każdego to dopada i nie ma się czego wstydzić. Tak już jest. Najczęściej jednak ze szkoły teatralnej wspominam Marka Lecha.

CIEŚLAK Czego uczył?

FALKOWSKI Wychowania fizycznego! Niezwykła osobowość. Grał Rollisona w *Dziadach* Swinarskiego. Był kaskaderem i w tej roli trafił do teatru. Wcześniej wprowadzał taekwondo w Polsce. W Starym Teatrze doradzał w sprawach ruchowych. W szkole wypowiadał proste rady w stylu: „Za dużo myślisz – nie skoczysz!”. Albo: „Wchodzisz – myślisz, nie zrobisz salta!”. I jeszcze: „Wpadasz, działasz!”. Poddaj się intuicji,

nawykom. Anka Augustynowicz mówi o tym inaczej: „Uruchom mechanizm zabawy”.

CIEŚLAK Wspomniał Pan o perlistym głosie. O Pana głosie tak mówiono?

FALKOWSKI Nie.

CIEŚLAK A zwracał uwagę Pana głos?

FALKOWSKI Czasami. Nie myślę o nim jako o czymś obcym, wyabstrahowanym ze mnie. Mój głos to jestem ja.

CIEŚLAK Brzmiał kiedyś inaczej?

FALKOWSKI Różnie bywało. A Pan nie czuje, że nam głos czasami siada?

CIEŚLAK Oczywiście, że tak.

FALKOWSKI Ze zmęczenia albo po długim stresie coś nam się w gardle zaciska, więzi głos. Głos może być też koguci, wysoki – również ze stresu. Wracamy do tego, co mówiłem na początku o komfortowej pracy z Anią w zespole, która przypadła na czas letni, wakacyjny. Długie wieczory na rozmowach w ogródku po próbie, spływ kajakami pod Opolem. To znakomicie odczarowało sytuację związaną ze stresem, rywalizacją czy potrzebą sprostania wyzwaniom. Wtedy nie ma problemów z głosem. Teraz też mi się fantastycznie pracuje z Justyną Sobczyk i Kubą Skrzywankiem oraz czwórką aktorów z zespołem Downa z Teatru 21. Wprowadzają atmosferę intensywności przeżywania, ale i prawdy. Oni cały czas są prawdziwi. Śmieją się albo płaczą. Tańczą albo się biją. Kiedy aktor zaczyna dziwaczyć – odzierają go z fałszu.

CIEŚLAK Jak odkrył Pan w sobie aktora?

FALKOWSKI To on mnie odnalazł.

CIEŚLAK Jak?

FALKOWSKI Chciałem być leśnikiem i poszedłem do szkoły w Białowieży.

CIEŚLAK To Pan wie wszystko o sporze wokół niej.

FALKOWSKI Wiem, że chodzi o to, żeby moje było na wierzchu. Ktoś się uparł w jednej sprawie, ktoś się uparł w drugiej. Ludzie się pompują jak w *Ślubie*. Król ich ponosi. O tym też jest *Ślub*.

CIEŚLAK Jak się zostaje aktorem po technikum leśnym?

FALKOWSKI Byłem tam pięć lat i chciałem zostać siatkarzem. Przestałem jednak rosnąć, osiągając metr osiemdziesiąt. Wiedziałem już, że siatkarzem nie będę, gdy przypadkiem zostałem zmuszony do udziału w Ogólnopolskim Konkursie Recytatorskim. Pojechałem więc do Białegostoku. Spodobało mi się, bo spotkałem innych ludzi niż w technikum, niż na boisku. W technikum było nas sześciuset chłopów i tylko dwadzieścia dziewcząt. Fajne było nasze dorastanie. Słuchaliśmy Dezertera, Armii, KSU, Dead Kennedys, Kaczmarzkiego. Ktoś śpiewał szanty. Tylko dziewczyn



fot. Magda Hueckel

Chłopi, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Powszechny w Warszawie (2017)

było mało. A w konkursach recytatorskich brały udział, i to bardzo fajne – wrażliwe, kolorowe, gdy moje technikum było mundurowe. Wszyscy byliśmy zieloni. Po konkursie na boisko nie wróciłem, skończyłem technikum i zdałem na Wydział Lalkarski w Białymstoku. Jedna z jego wykładowczyń podeszła do mnie na jednym z konkursów i powiedziała, żebym zdawał, bo może coś z tego będzie. Mam szczęście do ludzi, których spotykam na mojej drodze. Może to jest palec Boży, który popycha mnie w dobrą stronę? Powtarzam sobie stare chińskie przysłowie: „Szczęście? Nieszczęście? Okaże się!”. Ruch w nową stronę zawsze jest szczęśliwy. Pojawia się nowa energia. Na Wydziale Lalkarskim byłem dwa lata, to mi dało rozeznanie w teatrze. Potem zdałem do Krakowa na PWST, znowu na pierwszy rok.

CIEŚLAK Miał Pan po studiach dylemat: zostaje w Krakowie czy jądę do innego miasta?

FALKOWSKI Nie było wtedy takich dylematów. To działo się jeszcze przed rewolucją Jarzyny w Rozmaitościach. Stary Teatr był teatralnym pępkiem Polski, ale dyrektor Krystyna Meissner jakoś mnie nie angażowała. Poszedłem do Ani Augustynowicz, do Współczesnego w Szczecinie, za sprawą Jacka Ostaszewskiego i Józefa Opalskiego, którzy mnie na Szczecin nakierowali i tam rekomendowali. Jerzy Trela też powiedział: „Jedź do Szczecina, tam się rodzi teatr”. No to wsiadłem w pociąg i pojechałem. Kolejna zmiana.

CIEŚLAK I co Pana spotkało?

FALKOWSKI Spotkałem bardzo energiczną osobę, która jest nieprawdopodobnie empatyczna. Wcześniej rozmawiałem z paroma dyrektorami teatrów, a każdy chciał przede mną grać dyrektora. Siedziałem i słuchałem o tym, kim jest pan dyrektor. A Ania powiedziała tak: „Przyjechałeś

z Krakowa? Pani Wiesiu, zupkę byśmy dla pana Grzesia podgrzali. Czekaj, kogo ty tu możesz znać? Wiem, zadzwonimy do Kuby. Pani Wiesiu, zadzwoni pani, żeby przyjechał i zajął się Grzesiem?”. Po takim spotkaniu można do późna wypruwać flaki na scenie. To jest tak ujmujące, że rodzi się poczucie bezpieczeństwa. Aktor czuje się zaopiekowany, wysłuchany, ważny.

CIEŚLAK We Współczesnym w spektaklach Augustynowicz zagrał Pan m.in. Puka w *Śnie nocy letniej*, w *Polaroidach* i Konrada w *Wyzwoleniu*, który był głosem przeciwko tromtadracji, opowiadającym się za prostotą, naturalnością.

FALKOWSKI Zapamiętałem zmęczenie i wysoko postawioną poprzeczkę, a także wzięcie na siebie odpowiedzialności za myśli Wyspiańskiego, jego żar, desperację, żeby lecieć. Ale jak lecieć, gdy skrzydła są zapożyczone z romantyzmu? Jak je odrzucić i lecieć? Bardzo mocno przeżywałem tę rolę.

CIEŚLAK Patriotyzm oponentów Konrada był mocno na pokaz, głośny, ale nieprzeżyty wewnętrznie, głównie w sferze gestów, prawie kibolski.

FALKOWSKI Tak było. Czy Wyspiański się z tego wyśmiewał, czy pokazywał jako fenomen polskowości? Nie wiem. Bardzo długo szukaliśmy sposobu na prostotę mówienia tekstu.

CIEŚLAK Grał Pan w czarnym skórzanym płaszczu.

FALKOWSKI Czerwona koszulka była moja, prywatna. Włosy miałem zgolone jeszcze po *Polaroidach*. Pamiętam, jak spędziłem jedną noc sam na scenie, bo mi nie szło. Waliłem głową w mur. Trudno jest po klasycznej szkole teatralnej przestawić się na język Anki. Kiedyś to było

dużo trudniejsze niż teraz. Teraz szkoła zeszła już z piedestału. Nie mówi: „Warchoły to wy!”. W każdym razie namęczyłem się potwornie, Ania też, żeby uzyskać prywatny ton. Nie musiałem sprostować wielkim inscenizacjom *Wyzwolenia*. Miałem się odciąć.

CIEŚLAK O tym też jest *Wyzwolenie*.

FALKOWSKI Na tym też polega *Ślub*. Potem słyszałem, że mój Konrad nie był taki jak Treli. No pewnie. Miał być inny.

CIEŚLAK Don Juan też był podszyty prywatnością?

FALKOWSKI Nie. To była inna bajka. Po prostu bajka. O nazbyt łatwym zdobywaniu kobiet, co też może być męczące, bo mało istotne. Dużo było gimnastyki, robiłem salta w powietrzu na dwóch linach. Mówiłem monolog na bungee. Raz zagrałem spektakl kwadrans krócej niż zazwyczaj. Miałem problemy z kręgosłupem, kolega zrobił mi masaż i posmarował plecy maścią rozgrzewającą ABC. Biegałem po scenie jak poparzony. Grałem szybciej. Przydała się też praktyka u Marka. Zawsze, kiedy muszę stanąć na głowie, mówię: „Marku, staję teraz na głowie dzięki tobie”.

CIEŚLAK W Szczecinie zasmakował Pan też alternatywy. W Teatrze Krypta spotkał się Pan m.in. z Wiktorem Rubinem.

FALKOWSKI Krypta, niestety, ostatnio się zawaliła. Runął strop...

CIEŚLAK A czym była?

FALKOWSKI Do Szczecina jest zewsząd daleko. Kiedy przyjeżdżali reżyserzy, mieli mało czasu, rozdawali role trochę z rozdzielnika. A w Krypte spotykaliśmy się po pracy w instytucjonalnym teatrze, żeby mieć więcej czasu dla siebie, dla naszych pasji. Krypta była inkubatorem naszej twórczości. Ktoś przynosił tekst, ktoś proponował reżysera, załatwialiśmy trzy i pół tysiąca złotych, i jakoś starczało. Pracowaliśmy po nocach, potem z *Mojo Mickybo* Wiktora Rubina jeździliśmy po festiwalach, dostawaliśmy nagrody, grand prix, kwiatki. Do tej pory to gramy, czasem nawet w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Historia o dwóch dzieciakach z Belfastu, o dwóch rodzinach z dwóch stron barykady, cały czas mocno rezonuje z zewnętrznym światem. Coraz bardziej.

CIEŚLAK Ten szczeciński inkubator zapewnił Panu role w Bydgoszczy – m.in. Stanleya w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Wiktora Rubina.

FALKOWSKI W ten sposób spotkałem się też z Piotrem Ratajczakiem, który był twórcą inicjatywy „Inwazja barbarzyńców”. Pod tym szyldem przyjeżdżali do Szczecina młodzi reżyserzy z trzeciego i czwartego roku reżyserii. Z tej okazji, raz w miesiącu, odbywało się czytanie. Przyjeżdżali Wojtek Klemm, Marcin Wierchowski, Michał Zadara. Czytaliśmy współczesne dramaty niemieckie. Poznawaliśmy się, rozmawialiśmy o teatrze, o zespołach, o instytucjach, o sensie naszej pracy. Z tego wynikały dobre relacje i chęć pracowania razem. Nam się chciało. Braliśmy karimatę, jechaliśmy, próbowaliśmy, powstawał spektakl. Wtedy stwierdziłem, że nastał czas, żeby się pożegnać ze szczecińskim domem i iść dalej. Mickybo i Stanley dali mi odwagę, śmiałość, otwarcie

na nowe możliwości. Zdecydowałem, że wyślę do kilku dyrektorów moją ofertę.

CIEŚLAK To chyba nie było w zwyczaju. Aktor jak panienka czekał, aż ktoś zaprosi go do tańca.

FALKOWSKI Już nie chciałem czekać. Wysłałem listy do Polskiego we Wrocławiu, do Polskiego w Poznaniu, do trzech teatrów warszawskich. Powiedziałem paru osobom, że chcę, że szukam, że mnie nosi. Zadzwoił wtedy do mnie Adam Orzechowski i zaprosił mnie do Teatru Wybrzeże. Z Anką Augustynowicz zrobiliśmy tam *Pieszko*, z Adamem Orzechowskim *Farsę z Walworth*, z Grzegorzem Wiśniewskim bardzo mroczny *Zmierzch bogów* i *Portret Doriany Graya* Bogny Podbielskiej. To są tylko tytuły, można je wymieniać, ale w mojej pamięci otwierają się pliki z konkretnymi obrazami bardzo ważnych, formujących mnie doświadczeń. A kiedy byłem już w Wybrzeżu trzy lata, zadzwonił Jan Buchwald, ówczesny dyrektor Teatru Powszechnego, i powiedział, że ma... list ode mnie.

CIEŚLAK Szedł tyle, co list w butelce po oceanie.

FALKOWSKI Szedł dwa lata, ale szedł. A mówiąc serio, pewnie zmieniły się konstelacje w teatrze, ktoś odszedł, potrzebowano takiego aktora jak ja.

CIEŚLAK Ale spotkania nie było.

FALKOWSKI Nie zawsze musi być. Rzadko bywa. Muszą się spotkać odpowiednia grupa osób, w odpowiednim stanie ducha i umysłu, w odpowiednim czasie, z odpowiednim materiałem. To święto. Zawsze chciałem być w Powszechnym. Chciałem pracować z Jackiem Braciakiem, Łukaszem Simlatem, Krzysztofem Stroński. Ale kiedy zacząłem grać, okazało się, że ich już nie ma. Było trudno. Jan Buchwald odszedł, a ja nie pasowałem do wizji nowej dykcji. Na szczęście coś mnie pokierowało, żeby odwiedzić Białystok i tak powstały spektakle z Agnieszką Korytkowską-Mazur: *Antyhona*, *Sońka* i *Exodus 2.0*. To były bardzo piękne spotkania. Ważne. A potem dogonił mnie w Powszechnym Paweł Łysak z bydgoskimi kolegami. Wszystko się dobrze skończyło.

CIEŚLAK Spotkał Pan też dawnych znajomych z czasów grania za trzy grosze – m.in. Michała Zadarę, u którego występuje Pan w *Lilli Wenedzie* i *Fantazym*, zaś u Barbary Wysockiej w *Juliuszu Cezarze*.

FALKOWSKI Tak. Zestaw reżyserów współpracujących z Powszechnym bardzo się zmienił w ciągu ostatnich trzech lat. Inny stał się też siłą rzeczy profil zespołu. W Powszechnym powstał zespół specjalny – kaskaderów, którzy wchodzi w każdą produkcję, w ryzykowne przedsięwzięcia, zapominając o swoim ego i, jeśli trzeba, współtworzą dla reżysera tekst sztuki ze swoich emocji.

CIEŚLAK O kim Pan mówi?

FALKOWSKI O nikim konkretnym. Ale taka jest dziś bardzo często metoda pracy. Bazując na swoich emocjach, na swojej pamięci, współtworzymy spektakl.

CIEŚLAK Lubi Pan to?



Juliusz Cezar, reż. Barbara Wysocka, Teatr Powszechny w Warszawie [2016]

fot. Krzysztof Bieleński

FALKOWSKI Za każdym razem jest to dla mnie lekki ekshibicjonizm, któremu się przyglądam. Wszystko opiera się na zaufaniu. Wracamy do podstawowej kwestii: czy jestem w stanie oddać kawałek siebie? Czemu to posłuży? Chcę ufać i najczęściej ufam. Czy lubię? Nie muszę. Proces tworzenia nie jest do lubienia. Muszę ufać. Wierzyć w efekt i sens.

CIEŚLAK Jak to jest – czuć bezpieczeństwo w *Ślubie* i być kaskaderem w Powszechnym?

FALKOWSKI Teatr Anny Augustynowicz jest inny od tego, co krąży teraz po polskich scenach. Nie da się porównywać. Po dziewięciu latach w Szczecinie każdą następną pracę porównywałem do pracy z Anią, jak ona by to zrobiła, jak zachowałby się jej zespół... a to zupełnie bez sensu. Nie ma dwóch tych samych spotkań. W Teatrze Powszechnym szukamy w każdym spektaklu nowego języka rozmowy z tym widzem, który jest teraz – nowych konfiguracji i gorącej wypowiedzi w sprawie. To niezwykle rzadkie i odważne. Co to za czas, gdy szukanie prawdy wypowiedzi jest odwagą? Ale być kaskaderem – to być przygotowanym na wszystko, a jednocześnie być do tego dobrze przygotowanym. Odpowiada mi taka aura.

CIEŚLAK Jak *Kłątwa* zmieniła zespół Powszechnego?

FALKOWSKI Scementowała. Chciałem grać w *Kłątwie*, nie gram, jednak to jest nasza wspólna sprawa. Stałem przy drzwiach teatru, gdy próbowali się wedrzeć chłopcy z ONR-u ze żrącym kwasem i płonącymi racami. Pchaliśmy drzwi, żeby nie weszli. Oślanialiśmy widzów, którzy, wbrew tym

kilkudziesięciu agresywnym ludziom, chcieli obejrzeć spektakl. Musieli być odważni. Musieli chcieć. Widziałem wcześniej spektakl, który Frłjić pokazywał w Powszechnym, o nacjonalizmie słoweńskim. Podobała mi się jego piekielna prostota, a jednocześnie moc, a także to, że osiemdziesiąt procent Chorwatów jest przeciwko Frljiciowi, zaś dwadzieścia chce go bronić własną pierśią. Być może polaryzacja jest zbyt wielka, może nie chodzi już o merytoryczne sprawy, tylko o emocje – o teatr, który się wtrąca. Taki teatr jest jak odważny błazen, który mówi królowi w twarz to, co myśli. Królu, chcesz zabić błazna – zabij, ale się zbłaźnisz, i co gorsze, będziesz miał wokół siebie już tylko samych pochlebców. Przeraża mnie traktowanie teatru jako miejsca rozrywki. Bo to jest forma schlebienia. Usypiania zdolności krytycznego patrzenia na życie. Teatr ma sens, gdy zadaje trudne pytania. Jeśli aktor czy widz siada w fotelu i myśli: „Ja już wiem wszystko, nie jestem ciekaw czegoś, co mnie nie bawi, chcę bajki” – to znaczy, że zrezygnował z podstawowej konieczności bycia w sporze z rzeczywistością. Opuścił. Zmęczył się. Powoli zmierza w kierunku kabaretonu o życiu domowym Króla Ignacego i Księcia Henryka. Dlatego rolą teatru i sztuki jest pokazywać to, co realne. Trzeźwić. Niektórzy bardzo tego nie lubią, bardzo się tego obawiają. Wolą się pośmiać na farsie. I jest tysiąc spektakli farsowych, na które mogą pójść. Ale kiedy Anna Augustynowicz robi w Teatrze im. Juliusza Słowackiego *Zemstę* jako czarną mszę nad podzielonym polskim stołem – nie jest śmiesznie. A spektakl jest prawdziwy i bolesny. I za taki teatr wszyscy powinniśmy być wdzięczni. Taki teatr mnie interesuje, oraz aktorstwo, które nie jest bufonadą, tylko mądrym błazenstwem... Ups... Henryk po czymś takim powiedziałby: „Jak uroczyście to zabrzmiało!” ■