

🐦: **Ma pan tak duży kapitał zaufania u widzów, że jest mrocznym przedmiotem pożądania dyrektorów wielu teatrów. Tak jest przynajmniej od lat 70., które puentował słynny cytat z „Misia” Barei. Stanisław Tym w roli Ryszarda Ochódzkiego imponował kochance i młodej adeptce filmu słowami: „Oni chyba wszyscy poszaleli! Fronczewskiego chcą ze mnie zrobić!”. Jak pan to przyjmuje?**

Mam wrażenie, że z poczuciem humoru, które mnie nie opuszcza. Jeszcze. Choć wyblakło bardzo. Wiele mnie śmieszy, ale coraz mniej chce mi się śmiać. Nie bardzo mam skłonność do śmiechu, do zabawy. Moje doświadczenie jest chyba takie, że oglądam rzeczywistość zza matowej szyby, z dystansem.

W „Hallo Szpicbródka” zagrał pan króla kasiarzy, który uciekając przed policją, obiecał ukochanej otwarcie własnego teatru w Wiedniu. Żegna się pan z Ateneum i będzie grał w nowo powstającym warszawskim teatrze Scena Spektrum. To będzie pana teatralny dom?

Rozstałem się z Teatrem Ateneum, bo kończy się mój Teatr Ateneum. Niestety. Nie tylko w perspektywie czekającego nas dwuletniego remontu. Jest rozpisana trzecia runda konkursu na dyrektora. Nie wiem, kto do niej przystąpi. To jest koniec takiego Ateneum, w którym mieszkalem. Ateneum było moim domem, ze względu na jego mieszkańców i ze względu na to, czym się zajmowaliśmy. Myślę o repertuarze, o kolejnych premierach. Przez całe długie lata, również te ostatnie, byłem do dyspozycji teatru, na koniec postanowiłem, że sam sobą będę zarządzać.

Scena Spektrum będzie pana miejscem?

To jest scena, którą wymyśliła Małgosia Maliszewska, autorka piosenek, wieloletnia szefowa Sony Polska, obecnie związana z MJM Music PL, ale także absolwentka wiedzy o teatrze. Okazała się teatromanem i trafiła na nas. Z myślą o otwarciu przygotowaliśmy spektakl „Edukacja Rity”. Do tego czasu spektakl gramy i będziemy grali gościnnie w różnych miastach. Byliśmy już w Cieszynie, Dąbrowie Górniczej, Chorzowie i Bielsku-Białej. Wybieramy się m.in. do Gdyni i Wrocławia, przyjdzie czas na Warszawę i trzy spektakle w lutym w Teatrze Ateneum. One się już, jak mi wiadomo, właściwie sprzedały, stąd pomysł na następne w marcu. Podejrzewam, że Scena Spektrum będzie proponowała bardzo zróżnicowany repertuar: koncerty, recitale, może kabaret. Punkt jest w centrum miasta. Mamy nadzieję, że będzie dobrym miejscem teatralnych spotkań.

Zanim otrzymał pan propozycję grania na Scenie Spektrum, występował pan w prywatnym Teatrze 6. Piętro Michała Żebrowskiego i użył głosu w Teatrze Polonia Krystyny Jandy. Jaką obserwuje pan widownię w prywatnych teatrach – mniej wymagającą czy oczekującą czegoś innego niż w publicznych?

Nie przyglądam się temu wnikliwie, ale podejrzewam, że najciekawszy dla widza w teatrze jest aktor. Tak jest na całym świecie.

Widzowie chodzą na aktorów?

Podejrzewam, że tak. Tak samo jest w Berlinie, w Paryżu i w Londynie. W czasie, kiedy rzekomo wszystko jest dostępne przez internet, teatr jest ostatnim miejscem, gdzie można spotkać w żywym planie człowieka, obserwując, jak gra, jak wysoką i cenną prezentuje sztukę teatru. Wszecławadna technika, która opanowała film oraz w dużym stopniu scenę, w

teatrze aktorskim schodzi na dalszy plan. W teatrze widz nie ma do czynienia z komputerową wyduszką, widzianą zza szkła. Oczywiście, najbardziej atrakcyjni dla widzów są aktorzy obecni w życiu telewizyjnym i filmowym, a nawet internetowym. Widzę to na własnym przykładzie: jeśli pojawia się sztuka dobra pod względem wykonania i treści – przed kasą ustawiają się kolejki. Jest w Teatrze Ateneum zjawisko, które nazywa się „Kolacja dla głupca”: zagadnienie bardziej socjologiczne niż artystyczne. Dzisiaj zagramy 888. spektakl, premiera odbyła się 16 lat temu. Mamy takich widzów, którzy przychodzą na spektakl ósmy raz. Rodzice, którzy widzieli przedstawienie jako dzieci, wracają po latach ze swoimi dziećmi. To jest żywa pochwała i reklama teatru.

Czy widz jest widzowi równy, a jego ewentualne braki w znajomości konwencji wyrównuje wrażliwość i emocjonalność?

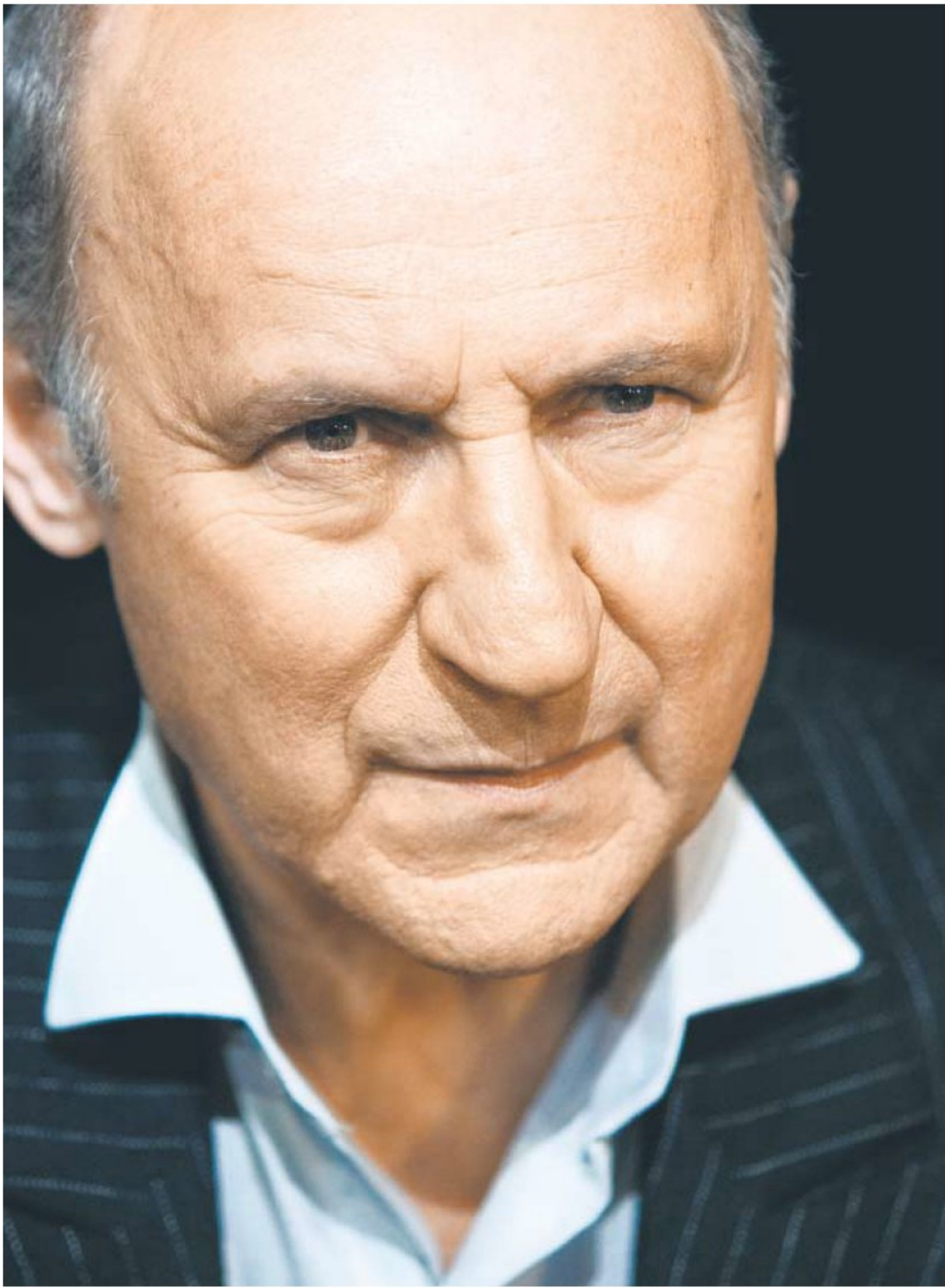
Widzowie są sobie równi, bywa tylko, że w różny sposób są zainteresowani spektaklem. To zależy od indywidualnych wyborów. Dla mnie najważniejsi są widzowie z wrażliwością teatralną, którzy wiedzą, na jaki spektakl idą, i akceptują wybraną konwencję, czyli stylistykę. Ale najlepszą diagnozą pozostaje piosenka Wojtka Młynarskiego o trzech elementach niezbędnych w teatrze – piosenka zainspirowana przez niebieskich ptaków z warszawskiego Powiśla, spędzających większość czasu na świeżym powietrzu. Gdy Wojtek wspierał ich groszem, w zamian wytłumaczyli mu, co jest niezbędne w teatrze: „Teatr to są trzy elementy. To jest płacz, kolego, to jest śmiech, kolego... I widzisz pan, to są te trzy elementy”. To jest niezwykle cenna uwaga.

Jakie obszerne sale wypełnił pan przedstawieniami ze swoim udziałem?

Zagraliśmy około 20 spektakli „Kolacji dla głupca” w Teatrze Muzycznym w Gdyni, który ma przeszło 1000 miejsc na widowni, jest to bowiem scena przeznaczona do produkcji muzycznych. Ma znakomite warunki akustyczne i nigdzie indziej nie słyszałem tak głośno śmiejącej się publiczności. Tam wybuch śmiechu widzów właściwie przewraca aktorów. Na dobrą sprawę na scenie czasami się nie słyszymy, a przecież komedia musi być zreferowana bardzo precyzyjnie. Podobne doświadczenie miałem ze „Słonecznymi chłopcami” z Teatru 6. Piętro. Ale ja jestem kameralistą. Nie widzę swojego teatru ogromnym, jak Wyspiański. Muzyka kameralna też potrafi być wielka i piękna. Najlepiej gra się, oczywiście, u siebie w domu. Nowe miejsca trzeba oswoić.

Teatr jest domem dla aktora?

Tak, myślę, że dla aktora prawdziwym domem jest właśnie teatr, choć oczywiście są inne domy w naszym fachu – plan filmowy czy telewizyjny. To jednak teatr weryfikuje aktora, buduje go i pozwala zdobyć szlify zawodowe, czyni go znaczącym lub sytuje w drugim planie. Wszystko, jak zawsze, zależy od różnych okoliczności, ale przede wszystkim od towarzystwa. W polskiej tradycji teatr był zawsze miejscem wyjątkowym. Właściwie miałem trzy teatralne domy – Teatr Współczesny, Teatr Dramatyczny i Teatr Ateneum. Co prawda pierwszy sezon spędziłem w Teatrze Narodowym, do którego zaangażował mnie Kazimierz Dejmek, był to jednak rok 1968, Kazimierza Dejmka po wydarzeniach marcowych związanych z „Dziadami” zwolniono, więc nowy sezon



PIOTR NOWAK

ZNALAZŁEM SIĘ NA OSTATNIEJ PROSTEJ

PIOTR FRONCZEWSKI

Scena to terytorium nieograniczonej wolności. Każdy próbuje na niej zaistnieć na swój sposób. Ale buntuję się przeciw robieniu wszystkiego podszewką do góry. No i do tego w teatrze polskim przybył nam ktoś nowy – inaczej uprawiający zawód i pojmujący go. Jest nim barbarzyńca bez znajomości tradycji i obyczaju teatralnego, za to pewny siebie.

rozpocząłem już pod dyktando Adama Hanuszkiewicza. Byłem w Narodowym przez rok. Bardzo sobie cenię ten czas, ponieważ to było bardzo subtelne i łagodne wejście do teatru. Przebiegałem z prawej sceny na lewą, grałem w „Kramie z piosenkami” jakiegoś dworzanina, czyli bardzo małe zadanie

aktorskie, z czego naprawdę się cieszę, bo nie zostałem od razu rzucony na głęboką wodę, w otchłań. Pewnego dnia zadzwonił telefon, po drugiej stronie linii był Erwin Axer, który spytał, czy chciałbym przejść do Teatru Współczesnego, oferując zajęcie się szczegółami zmiany zespołu. Tak

znalazłem się w teatrze niezwykle, z wielkim dyrektorem i sławnym sztyldem, gdzie czekały na mnie większe zadania i wspaniali aktorzy. Byli tam Zofia Mrozowska, Halina Mikołajska, Antonina Gordon-Górecka, Tadeusz Łomnicki, Czesław Wołłejko, Jerzy Kreczmar, Wiesław Michnikowski, Mieczysław Czechowicz, Henryk Borowski, Andrzej Łapicki i wielu innych. Miałem do czynienia z wielkimi aktorami, z nestorami teatru polskiego, pamiętającymi teatr przedwojenny, reprezentującymi tamtą etykę zawodową. Ten zespół i tamten teatr nosił znamiona prawdziwej rodziny, prawdziwego domu.

Czym się to objawiało?

Trzeba mówić o imponderabiliach, czyli tym wszystkim, czego nie widać, a bez czego trudno sobie wyobrazić to, co się dzieje na scenie. To był czas, kiedy dyrektorzy starej daty – Kazimierz Dejmek, Janusz Warmiński, Erwin Axer czy Józef Szajna – nie ograniczali się do wymagań stawianych aktorom, ale przedłużali edukację absolwenta szkoły teatralnej spotkaniami, rozmowami, tworząc klimat i aurę zespołowego teatru. Z czasem takie rozumienie roli dyrektora jako pedagoga, mecenasu i opiekuna zanikało. Szkoła teatralna też była formą inkubatora, gdzie zajmowali się nami nestorzy polskiej sceny – Jan Świdorski, Stanisława Perzanowska, Janina Romanówna, Zofia Małynicz, Ryszarda Hanin, a także potem Tadeusz Łomnicki i Gustaw Holoubek. Szkoła również zaczęła tracić aurę niepowszedniości. Ale cała dekada lat 70. była dla mnie szczęśliwa, ponieważ z Teatru Współczesnego przeszedłem do Teatru Dramatycznego, kierowanego przez Gustawa Holoubka. W moim życiu zawodowym, ale nie tylko zawodowym, był on osobą wyjątkową, ważną. Wszystko to, co osiągnąłem w fachu aktorskim – w ogromnym stopniu zawdzięczam jemu. Tak naprawdę to on zaciekał i zainteresował mnie teatrem. Zobaczyłem go po raz pierwszy na scenie i ze sceną go łączyłem. Miałem wtedy pewnie 15 lub 16 lat i wówczas zacząłem chodzić do teatru z wyboru, samodzielnie.

Ale przecież był pan w teatrze od dzieciństwa, bo pana tata pracował w warszawskiej Syrenie.

Tak. Ale to był okres zabawy w teatr, gdy byłem aktorem w krótkich spodenkach. Dopiero potem zetknąłem się z teatrem jako widz. Podziwiałem teatry wyposażone w wielkie zespoły, zaś horyzont wielkich osobowości był tam bardzo szeroki. Ale jedynie Gustaw Holoubek przykuł moją uwagę i kazał zwrócić uwagę na teatr. Nie miałem wtedy nawet w swoim życiowym planie szkoły teatralnej. Nie przypuszczałem, że będę kiedyś stał obok niego na scenie. Nie marzyłem, że będę jego aktorem, a On moim szefem. Że będę cieszył się jego sympatią, zaufaniem, a może nawet uznaniem. A potem pojawiła się, chyba trzeba tak powiedzieć, przyjaźń. Byłem jego aktorem w Teatrze Dramatycznym przez dziesięć lat, dopóki władza ludowa nie postanowiła unicestwić tego teatru w stanie wojennym. Odszedłem na znak protestu. Potem długi czas nie byłem na stałe w żadnym zespole teatralnym.

Ale zagrał pan gangstera Mackie Majchra w „Operze za trzy grosze” Jerzego Grzegorzewskiego w Studiu w 1986 roku.

Studio było teatrem wyjątkowym, autorskim, plastycznym. Ceniąc Jurka

Grzegorzewskiego i lubiąc go, zorientowałem się, że to nie był mój teatr. Grali u niego świetni aktorzy, ale nie byli mu potrzebni w takim znaczeniu, jak są potrzebni w klasycznym teatrze. Aktorzy byli jak znak plastyczny, który tworzył i używał dla swoich celów artystycznych. Moja rola była pozbawiona tego wszystkiego, co w szkole teatralnej uważano za podstawę teatru. Tekst został wykastrowany w ogromnym stopniu, w związku z tym mój Mackie Majcher był na dobrą sprawę pozbawiony aktorskich narzędzi. To było cenne doświadczenie, które ustawiło kierunek na mojej aktorskiej busoli – kierunek, w którym chciałem zmierzać: teatru słowa, teatru aktorskiego.

Potem zagrał pan rolę w „Portrecie” Sławomira Mrożka w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Polskim w 1987 roku. To był przełomowy dramat Mrożka, bo rozliczał się ze stalinizmem: napisał o ofiarach entuzjastów komunizmu, a pan zagrał jedną z nich.

To była polska prapremiera sztuki Mrożka, którą przemówił po dłuższym milczeniu. Sztuki odmiennej od poprzednich, napisanej całkiem serio, emocjonalnej, naznaczonej piętnem tragizmu, co dla młodego człowieka było trudnym zajęciem. Sam mogłem pamiętać stalinizm wyłącznie z perspektywy chłopca. Zapamiętałem klimat ballady o straszonym czasie i ludziach, którzy grzebią się przeszłości, w swojej pamięci – szukając wyjścia z trudnej sytuacji i sposobu na życie...

Jednocześnie było to sensacyjne zastępstwo.

Kaskaderskie, bo musiałem opanować ogromny tekst i przygotować rolę w kilka dni za innego aktora. Kiedy teraz o tym myślę, robi mi się gorąco, ale może wtedy byłem silniejszy, bardziej odważny, chociaż nie jestem chyba specjalnie odważny w moich poczynaniach artystycznych...

...takie stwierdzenie wymaga odwagi...

...ale czułem ze strony Dejmka klimat zaufania. Nie było wokół mnie akcji reżyserskich. Pan Kazimierz patrzył, słuchał, oczywiście wprowadzał jakieś korekty, ale pozwalał mi samodzielnie prowadzić rolę. Pamiętam też, że po premierze, która była, mam wrażenie, udana, odbył się bankiet, a po jego zakończeniu pojechaliśmy do rektorskiego gabinetu Janka Englerta w szkole teatralnej. Dokładny przebieg rozmowy mi umknął, ale w odwecie na moją wypowiedź Kazimierz Dejmek zrobił następującą uwagę: „O, panie kolego, to będziemy pić wódkę i rozmawiać!”. To było w moim mniemaniu wyróżnienie. Byłem przy nim wtedy prawie główniarzem. Rozmawialiśmy i raczyliśmy się pysznym kieliszeczkami.

Zarówno w Studiu, jak i w Polskim grał pan gościnnie. Na etat, który dla wielu aktorów jest marzeniem, ale i uwięzią, już się pan nie zdecydował.

Pamiętam, że Kazimierz Dejmek zaprosił mnie do gabinetu i zaproponował inne zadania, już bez jego udziału. Powiedziałem: „Bardzo przepraszam, ale pan mnie najbardziej interesuje w tym Teatrze Polskim i jeśli miałbym coś tutaj robić – wolałbym pozostać pod pana ręką”. Mój epizod w Polskim potrwał dwa lata, a potem, na zaproszenie dyrektora Janusza Warmińskiego, podreptałem do Ateneum, gdzie był już Gustaw Holoubek. Domknęło się koło, spędziliśmy tu mnóstwo czasu, wiele lat.

Chyba idealnym typem teatru dla pana był ten, który reprezentował spektakl „Król Edyp” w reżyserii Gustawa Holoubka i z jego udziałem, gdzie grał pan tytułową rolę – przedstawienie oparte na aktorze, z inscenizacją umowną, ograniczoną do minimum.

Myślę, że taka formuła teatru jest mi najbliższa, bo jestem homo loquens, czyli człowiek mówiący, przywiązujący ogromną wagę do literatury.

Ufa pan przede wszystkim autorowi.

Tak. Taką ideą byliśmy karmieni w szkole teatralnej przez najwybitniejszych aktorów starego teatru – w najlepszym znaczeniu tego słowa. Uczulili nas na wartość słowa jako podstawowego środka wypowiedzi i ekspresji. Słowo jest dla mnie najważniejszym instrumentem w teatrze. Jest narzędziem i budulcem zarazem. Skuteczność takiego myślenia była widoczna właśnie w „Królu Edypie”. Przed premierą dostaliśmy wiadomość, że tragedia Sofoklesa jest w kanonie lektur szkolnych, byliśmy więc wystawieni na próbę grania dla wycieczek szkolnych. Trochę się tego baliśmy, bo teatr ma złe doświadczenia z wycieczkami szkolnymi. Przychodzili do Ateneum uczniowie klas przedmaturalnych ze swoim prawem do zabawy, hałasowania i skłonnością do draki. Widownia przed spektaklem dosłownie wrzała, co słyszeliśmy w garderobach. Ale kiedy gasły światła widowni i rozświećlała się scena, po pierwszych słowach dialogu, publiczność cichła i oglądała w ciszy aż do końca,



SKŁADAM SIĘ Z SAMYCH WĄTPLIWOŚCI, A CHOĆ MYŚLAŁEM, ŻE NA STAROŚĆ BĘDZIE MI ŁEJ, JEST TYLKO GORZEJ, WĄTPLIWOŚCI PRZYBYWA. NIE JESTEM CZŁOWIEKIEM, KTÓRY ZA WSZELKĄ CENĘ CHCE MANIFESTOWAĆ SWOJĄ OBECNOŚĆ

przez półtorej godziny. To był dla nas wielki komplement. Pochwała teatru. A przecież przedstawienie było oparte wyłącznie na słowie. Oczywiście ładunek dramatyczny tekstu był ogromny.

Ceni pan słowa Erwina Axera, który podkreślał, że reżyser powinien rozumnie przeczytać tekst. Czy po spotkaniu z Grzegorzewskim oglądał pan spektakle Lupy, Warlikowskiego, Jarzyny?

Owszem, oglądałem i znajdowałem w nich interesujące mnie rzeczy. Oczywiście w teatrze wszystko jest możliwe. Możliwe są dwa teatry – aktorski i reżyserski. Co najmniej dwa teatry! Scena to terytorium nieograniczonej wolności. Każdy próbuje na niej zaistnieć na swój sposób. Osobiście buntuję się tylko przeciwko popularnemu w naszych czasach wyborowi, który zaczyna się od destrukcji i dekompozycji tekstu: buntuję się przeciwko robieniu wszystkiego podszewką do góry. To czasami przynosi efekty, ale nie zawsze. Mam też podejrzenie, może dla kogoś niesłuszne lub krzywdzące, że zaczynanie pracy w teatrze od burzenia tradycji jest wynikiem pewnego ubóstwa i niemożnością poradzenia sobie z oryginalnym zapisem.

To pan decyduje o tym, jak wygląda rola, o czym przekonał pana debiut reżyserski w „Ja, Feuerbach”. Wybrał pan formę bardziej powściągliwą niż autor prapremiery, czyli Tadeusz Łomnicki.

Pamiętam Feuerbacha Tadeusza, którego również reżyserował. Wtedy za oknem był zupełnie inny pejzaż teatralny niż teraz i Tadeusz z tego korzystał. To było 30 lat temu! Przybył nam w teatrze polskim ktoś nowy – inaczej uprawiający zawód i pojmujący go. Kimś takim jest postać asystenta, czyli po prostu barbarzyńca. Pozbawiony wrażliwości teatralnej, pokory, szacunku dla sztuki i aktorów, pozbawiony wiedzy o tradycji i obyczaju teatralnym. Pomylił, biedak, miejsca.

Pana koledzy po fachu – Krystyna Janda, Tomasz Karolak, Emilian Kamiński, Michał Żebrowski – otworzyli własny teatr. Pan nie chciał być dyrektorem?

Składam się z samych wątpliwości. Tak zacząłem szkołę teatralną, a choć myślałem, że na starość będzie mi łżej, jest tylko gorzej, bo wątpliwości się piętrzą, przybywa ich. Nie jestem człowiekiem, który za wszelką cenę chce zmanifestować swoją obecność albo poinformować o czymś ważnym i odkrywczym. Może przyszedł czas, żeby częściej być w teatrze widzem? To nie jest spekulacja intelektualna, tylko raczej kwestia mojej natury.

Wspomniał pan, że Scena Spektrum będzie miejscem również na koncerty. Czy zdaje pan sobie sprawę, że pana Franek Kimono, który jest dziś cytowany przez raperów, znów jest niezwykle popularny? 22 mln odsłon wideoklipu „W aucie” Sokoła i Pono z pana udziałem jako Franka Kimono jest na to najlepszym dowodem.

Franek Kimono to już postać historyczna. A wszystko wzięło się z żartu podczas sesji nagraniowej „Akademii Pana Kleksa”. Andrzej Korzyński, który wielkim kompozytorem jest – czego nie da się ukryć! – przyniósł dwie piosenki, których bohaterami byli disc jockey i Bruce Lee. Spodobało mi się i tak to się zaczęło.

Część wiedziała, że to pastisz, inni traktowali nagrania serio.

Każdy to słyszał po swojemu, bo teksty były swoistym komentarzem do rzeczywistości stanu wojennego, jego obyczajowości, nowomowy, subkultur i modnych zespołów. Zyskał niebywałą sympatię.

Myślę, że wielu słuchaczy odbierało to jako nową odsłonę pana kabaretowego wcielenia – nowy satyryczny obraz Pana Piotrusia, ale i aktora kabaretu Pod Egidą.

To był taki rock-kabaret! Któryś ze znaczących raperów uznał Franka Kimono nawet za prekursora rapu!

Myślę, że frekwencja w Teatrze Muzycznym to nic wobec tego, co mógłby osiągnąć Franek Kimono w nowoczesnych halach.

To wymagałoby spartańskiej odwagi! Ale Franek Kimono to, jak wspominałem, postać historyczna i niech taką pozostanie. Towarzyszy mi świadomość, że znalazłem się na ostatniej prostej. Kiedyś trzeba zamknąć kramik. ©©

—rozmawiał Jacek Cieślak