

Czasem nie udaje się
jakieś przedstawienie
– to oczywiście smutne.
Ale oglądanie szlachetnego
przedstawienia, które
jest grane na dużej scenie
dla dwudziestu osób
– to byłby dla mnie dramat
– mówi Andrzej Seweryn.

ANDRZEJ SEWERYN: „Ikona teatru
tradycyjnego” wita pana w Teatrze Pol-
skim! I pyta: po co panu taka ostrość
w niektórych tekstach o naszym te-
atrze? O „Dożywociu” na przykład...

WITOLD MROZEK: Taka praca re-
cenzenta – wyostriamo sądy.

– Rozmawiałem kiedyś ze znanym
krytykiem, pana kolegą po fachu, któ-
ry zaatakował mnie brutalnie w swo-
jej recenzji. Mówię mu: „Jest pan do-
rosłym, wykształconym człowiekiem,
po co panu ta agresja? Nie zmuszam
pana do kochania mojej pracy; ja też
nie kocham wszystkiego, co robię...”.
I wtedy on wyznał: „Wie pan, my, kry-
tycy, jesteśmy w stanie zabić matkę
za dobre, efektowne wyrażenie!”.
Prerażające. Tak więc – nie zabijaj-
cie matek, nie zabijajcie ojców! To na-
prawdę nie ma sensu.

**Pan się przedstawił jako „ikona te-
atru tradycyjnego”...**

– ...przecież to pańskie słowa, któ-
re czytałem niedawno...

**...ale chodził pan na tai chi do awan-
gardowego teatru Akademii Ruchu.**

– O! Zabawne, skąd pan to wie?

Przygotowuję się.

– Przygodę z tai chi zacząłem
w Akademii Ruchu w latach 70., a po-
tem próbowałem ją kontynuować,
kiedy wykładałem w szkole teatral-
nej w Paryżu na początku trzeciego
tysiąclecia. To były zajęcia dla I roku.
Na tai chi chodzili studenci i ja, ich
profesor. Gdybym miał czas, powin-
niem ćwiczyć do dziś. To by mi du-
żo dobrego dało. Dobrze, że o tym
rozmawiamy. Od dawna, szczegól-
nie po kilkuletniej pracy z Peterem
Brookiem, zacząłem inaczej patrzeć
na kwestię ciała w moim zawodzie.
Przed spotkaniem z nim było ono
mniej aktywne, mniej rozumiałem
jego znaczenie i nie umiałem wzbudzić
jego aktywności. Teraz, w związku
z tym, że nie młodnieję, również
zwracam większą uwagę na tego przy-
jaciela – moje ciało. Jednym z ele-
mentów tej uwagi są ćwiczenia.
A wracając do tai chi, przyznam, że
nie nauczyłem się nawet podstawo-
wej serii. Bywały dni w Paryżu, kie-
dy nie mogłem przyjść na zajęcia,
a oni lecieli dalej z programem. Rytm
był zbyt ostry, studenci byli dwu-
dziestolatkami, ja byłem już starszy.

**Dziwił się pan, że na zajęcia do Aka-
demii Ruchu nie przychodzili zawo-
dowi aktorzy. Dziś bardziej myśli się
o ciele w polskim teatrze?**

– Z pewnością. Ale już od czasu
Jerzego Grotowskiego zwrócono
w Europie większą uwagę na ciało ak-
torów. Dzisiejszy teatr stawia więk-
sze wymagania. W Comédie-Fran-
çaise [francuskim teatrze narodo-
wym] często doznawaliśmy kontu-
zji, interweniowało pogotowie. A jesz-
cze 20 lat wcześniej w tym samym
miejscu aktor po prostu wchodził na
scenę, mówił i wychodził.

Natomiast równolegle istnieje dziś
cały nurt teatru, który niespecjalnie
ewoluował, również we Francji. Któ-
ry polega na dobrym mówieniu, dia-

Krytycy, nie zabijajcie matek!



Andrzej Seweryn, aktor
i dyrektor Teatru Polskiego

ALBERT ZAWADA/AGENCJA GAZETA

logowaniu. Owszem, trzeba dobrze
mówić, ale to za mało. Tu dyskusjo-
wałbym z Gustawem Holoubkiem,
moim mistrzem, który mówił, że ca-
ła energia jest w słowie.

Nie zgadza się pan?

– Słowo niepoparte intelektem, pra-
cą ciała, emocjami, nie wystarczy. Ko-
cha się od pięt aż po czubek głowy. Ale
być może gdybyśmy zaczęli rozma-
wiać poważnie z panem Gustawem,
okazałoby się, że on miał na myśli coś
innego, niż z jego słów zrozumiałem.

Pamiętam spotkanie z Andriejem
Drozninem, kontynuatorem poszu-
kiwań rosyjskiego reformatora teatru
Wsiewołoda Meyerholda. W szkole
w Paryżu mówił o aktorach: „Proszę
pana, ja nie wiem, co mam tu robić,
to są kalekie ciała, które nie chcą nad
sobą pracować. Oni są kompletnie
nieświadomi”. A ja, kończąc war-
szawską szkołę teatralną w 1968 r.,
uważałem, że jestem dobrze przy-
gotowany do zawodu! Ciekawe, że ta
szkoła, o której trudno mówić, by by-
ła jakąś rewolucyjną awangardą, jed-
nocześnie akceptowała takie zjawis-
ko jak Teatr Laboratorium. Pamię-
tam, jak rektor Jan Kreczmar wysy-
łał nas na staże do Wrocławia, chciał,
byśmy pracowali z Grotowskim.

**Którego pracę potępiali zarówno
towarzysz Gomułka, jak i prymas
Wyszyński.**

– Rzeczywistość była i jest bardziej
skomplikowana, niż się wielu ludziom
wydaje.

**Praca we Francji z wybitnym angielskim
reżyserem Peterem Brookiem
była dla pana przełomem?**

– Nigdy nie użyłem tego słowa, ale
może tak było. Praca w języku fran-
cuskim, angielskim, podróże po ca-
łym świecie. Kontakt z ludźmi od-
miennych kultur, koloru skóry, reli-
gii. I bardzo długi okres przygotowań.
Przed premierą – 10 miesięcy prób!
Trzeba było być Brookiem, aby wy-
pracować sobie taką pozycję w świe-
cie finansjery, mieć zaufanie i pie-
niądze na kilkuletnią pracę z ponad-
dwudziestoosobowym zespołem.

**Po pracy z Brookiem i po Comédie-
Française wraca pan do Polski. Wtedy,
w latach 90., pana koledzy mówią, że
najwyższa pora rozwiązywać zespo-
ły teatralne, ten relikw socjalizmu.**

– To nie tylko lata 90. Tak samo było,
kiedy obejmowałem dyrekcję Teatru
Polskiego. Wielu poważnych aktorów
i reżyserów tak uważa. Jestem innego
zdania – lepiej mieć stały zespół aktor-
ski niż pojedyncze przygody teatralne
nawet na najwyższym poziomie.

Ciężko jest być dyrektorem teatru?

– Uczę się tego nieustannie. Prowa-
dzenie instytucji nie ma nic wspólnego
z reżyserowaniem przedstawienia.

Kiedy będą oceniali moją pracę,
która być może skończy się już za rok,
warto, aby pamiętano o kilkuletnim
remoncie teatru, który przypadł na
okres mojej dyrekcji. Dopiero w tym
roku Teatr Polski został w pełni wyposażony.
Mamy do dyspozycji normalną europejską
scenę obrotową z porządnymi reflektorami,
wyciągami itd.

Instytucja oznacza ciągłość. Nie
wiem, kto tu będzie dyrektorem po
mnie. Który młody się na to zdecyduje?
To nie jest proste, wypełnić salę naj-
większego dramatycznego teatru
w tym mieście. To, że czasem nie uda-
je się jakieś przedstawienie – to oczy-
wiście smutne. Ale oglądanie szla-
chetnego przedstawienia, które, jak się
tu wcześniej zdarzało, jest grane na du-
żej scenie dla dwudziestu osób na wi-
downi – to byłby dla mnie dramat.

Instytucja to też gospodarskie dba-
nie o budynek, codzienna ciężka ro-

Teatr Polski, niedostrzegany przez część krytyki, a dostrzegany przez publiczność, znalazł swoje miejsce na mapie Warszawy

bota. System organizacji pracy w teatrze powinien być poprawiony. Bo często zdarza się, dyplomatycznie ujmując, że to, co zgodne z tym systemem, jest sprzeczne z twórczością. **W latach 90. brał pan często udział w debatach o reformie polskiego teatru.**

- Pamiętam rozmowy z przedstawicielami Związku Artystów Scen Polskich. Pytali: jak zrobić Comédie-Polonaise? A ja mówiłem: „Korzystajmy z cudzych doświadczeń, ale nigdy niczego nie naśladujemy! To nie ma sensu”.

Łatwo było mi myśleć o Teatrze Polskim, będąc jeszcze w Paryżu, snuć marzenia. Rzeczywistość okazała się inna... choć też piękna. Narzekanie nigdy mnie nie bawiło.

Przyzwyczaiłem się we Francji do teatru, którego widownia jest pełna. I cieszę się, że w Polskim jest coraz więcej widzów. Na siedmiu pierwszych przedstawieniach „Króla Leara” dwa lata temu było 6,3 tys. osób, a w tym roku mieliśmy już ponad 40 tys. widzów!



**Houellebecq
czuł we mnie
jakąś dziwną
postać
– nagle Polak
i katolik
znajduje się
w Comédie-
-Française**

Ale przedstawienia...

- „Quo vadis”, „Odprawa posłów greckich”, „Szkoła żon”, „Parady” czy „Wieczór Trzech Króli” to kilka przykładów naszych sukcesów. Przyjmuję wszystkie zastrzeżenia, zarzuty dotyczące pomysłów repertuarowych czy ich wykonania. Nie jestem głuchy i ślepy. Ten teatr, niedostrzegany przez część krytyki, a dostrzegany przez publiczność, ewoluuje. On znalazł swoje skromne miejsce na mapie teatralnej Polski i Warszawy. Ludzie wiedzą, czego się po nas spodziewać. I miło mi, jak są czasami zaskakiwani.

Publiczność „Króla Leara” pojawiła się też na Pożarze w Burdelu, kiedy ten kabaret występował w Polskim?

- Oczywiście!

To nie są dwie różne widownie?

- Kiedy Oskar Hamerski w monologu pytał, kto jest tu po raz pierwszy, sporo osób podniosło ręce. Ale stała publiczność Polskiego to też inteligencji, którzy są uradowani tym, że zasypujemy podziały międzypokoleniowe. To jeden z powodów, dla których nawiązałem kontakt z Michałem Walczakiem i Maćkiem Łubieńskim z Pożaru.

Jak pan przyjął ich propozycję zagrania postaci Dyrektora Andrzeja Seweryna?

- Z radością.

Marszałek Adam Struzik się nie obraził? Jego też pan gra w Pożarze, występując w koronie.

- O ile mi wiadomo, Pożaru nie widział, ale wie, że go gram. To, co jest

przepiękne w Pożarze, to fakt, że nie ma w nim nienawiści, agresji, choć Pożar kpi ze wszystkich.

Zagrał pan też w serialu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Trochę to nie pasuje do pana poważnego wizerunku.

- Spotkałem się z panią Moniką przy okazji jej „Wesela”. Zaproponowała mi rolę w „Artystach”, serialu o teatrze, który przygotowywała w szybkim tempie dla TVP 2. Uzgodniliśmy, że zagram choć jeden dzień zdjęciowy. I to było dobre spotkanie. Gram szefa straży pożarnej.

Inną przygodą, która może zaskoczyć z powodu tego fałszywego „wizerunku”, jest kontakt z Klubem Komedii przy pl. Zbawiciela. Wystąpię z Teatrem Improwizowanym Klanczyk 22 kwietnia, a oni u nas, w Polskim, w Noc Muzeów.

Spędził pan we Francji kawał życia.

- 33 lata. Przyjechałem z Wajdą, robiliśmy „Onych” Witkacego w teatrze w Nanterre.

Od razu chciał pan zostać dłużej?

- Oczywiście, że nie, ale poznałem paru ludzi, pomyślałem: czemu nie iść w to dalej? I poszedłem. A w Polsce został wprowadzony stan wojenny.

Niedawno na Facebooku krążyło archiwalne nagranie z czasów stanu wojennego, jak we Francji z Jackiem Kaczmarskim oglądacie panowie w telewizji mecz Polska - ZSRR podczas mistrzostw świata w 1982 r.

- (*śmiech*) Pamiętam ten wieczór doskonale.

Kaczmarski klnie tam jak szewc, pan go raczej hamuje.

- Wojciech Kuczok, który pisał o tym w felietonie w „Wyborczej”, zachwycił się tymi „kurrrwami” Kaczmarskiego. Panie Wojciechu! Ja tam też nimi rzucam, ale kontrolowałem się bardziej, krytykowałem postawę Zachodu, kiedy flaga „Solidarności” została zdjęta z trybun. Byłem tego wieczoru „poważnym politykiem”, nie tylko kibicem (*śmiech*).

Mało kto wie, że zagrał pan też w filmie Michela Houellebecqa „Możliwość wyspy”. Pisarz sam zekranizował powieść.

- To mała, skromna rola. Zagrałem postać genetyka. Z Houellebeckiem pracowało się pięknie. Czuł we mnie jakąś dziwną postać - wie pan, nagle Polak i katolik znajduje się w Comédie-Française, trochę inaczej gra. Potem parę razy spotkaliśmy się, trochę rozmawialiśmy, on przychodził na moje przedstawienia.

Jakie są pana dalsze plany?

- 13 kwietnia mamy premierę „Krappa” Samuela Becketta. Gram w przedstawieniu z Antonim Ostrouchem, reżyseruje Antoni Libera, przetłumaczył też tekst. To radość kontaktu z autorem i reżyserem. „Końcówkę” gramy już szósty rok. Granie Becketta to rozkosz. Mówiło się o nim, że to teatr absurdu. Bzdury! Beckett jest prosty, bezwzględny i nieraz okrutny, ale jest w tym wszystkim współczucie dla człowieka.

Nie mogę nie spytać: boi się pan o polską kulturę w czasie trwającego politycznego zwrotu?

- Boję się tylko Pana Boga, jak mój ukochany prezydent Lech Wałęsa. ●

ROZMAWIAŁ WITOLD MROZEK