

Ucieczka do świata marzeń — rozmowa z Gustawem Holoubkiem

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Zacznijmy od wątku wspomnieniowego i od Krakowa — miasta, w którym się Pan urodził, wychował i stawiał pierwsze kroki na scenie.

W historii powojennego teatru funkcjonuje pojęcie głośnego warszawskiego debiutu Gustawa Holoubka. Przypomnijmy, że była to rola sędziego Custa w *Trądzie w pałacu sprawiedliwości* Ugo Bettiego. A przecież prawdziwy Pana sceniczny debiut odbył się dziesięć lat wcześniej w Starym Teatrze w Krakowie. I chociaż od ponad pół wieku jest Pan aktorem warszawskim, coś krakowskiego w duszy Panu gra. Jaki wpływ miało na Pana to miasto?

Gustaw Holoubek: Przede wszystkim chciałbym bardzo gorąco podziękować Wydziałowi Polonistyki za zaproszenie, dla mnie bardzo zaszczytne. Naprawdę. Pomysł takiego spotkania wydaje mi się niezmiernie pożyteczny zwłaszcza dla teatru, gdyż wszystko, co przybliży młodej publiczności tradycję, służy teatrowi w sposób oczywisty i niezaprzeczalny. Zwłaszcza dzisiaj.

Przechodząc do mojej krakowskiej przeszłości, muszę powiedzieć, że ma ona dla mnie znaczenie pierwotne, a więc absolutnie podstawowe. Często dywagujemy o względności czasu, ale nie zdajemy sobie sprawy, do jakiego stopnia jesteśmy w nim zagubieni. Nieustannie oczekujemy nowości, gonimy za bieżącymi wydarzeniami, zapominając o tym, co przeżyliśmy, czego doświadczyliśmy. A to jest nasz kapitał, gdyż przez całe życie czerpiemy z wiedzy o samych sobie i o świecie, która została nam wszczepiona w najmłodszych latach. Mogę śmiało powiedzieć, że moja pierwotna przeszłość jest dziewiętnastowieczna. Co mam na myśli? Przede wszystkim mojego ojca, który urodził się w roku 1876, miał 24 lata, kiedy zaczął się XX wiek i 37 kiedy wybuchła I wojna światowa, której był uczestnikiem. Dziwnym trafem losu, ten czeski obywatel, dwukrotnie ranny, po pobyciu w szpitalu osiadł w Krakowie i został Polakiem. Pamiętam, że płakał trzy razy: kiedy grano hymn austriacki, czeski i polski.

Ale ten mój osobisty czas pierwotny, o którym tu opowiadam, miał także wymiar wspólny. Była nim II wojna światowa, dramatyczne przeżycia nie tylko naszego pokolenia wchodzącego wtedy w życie, ale także naszych nauczycieli i mistrzów, tragicznie doświadczonych, którzy dzielili się z nami owym bagażem przeżyć. Dawalo to niepowtarzalną nadwyżkę intelektualną i zmieniało tradycyjne relacje między uczniami a pedagogami. Przez pięć lat wojny wytworzyła się luka pokoleniowa i teatr potrzebował na gwałt młodzieży. Patrzono na nas z nadzieją, a my pochłanialiśmy tajniki aktorstwa z wyjątkową intensywnością i żarliwością.

Co mi zostało z Krakowa? Poczucie przeszłości, żywej i nieustannie obecnej w teraźniejszości. W każdym przypadku, kiedy natrafiam na jakiś dylemat, automatycznie odwołuję się do przeszłości i tam szukam rozwiązań. Mój szacunek dla tradycji, który nie jest (mam taką nadzieję) szacunkiem muzealnym ani gołostownym, wynika z głębokiego respektu dla wiedzy dotyczącej przeszłości. Jestem bowiem przekonany, że bez zrozumienia tego, co

się działo dawniej, nie ma żadnego postępu. Nic nowego nie może pojawić się w autentycznie odkrywczym blasku lub kształcie, jeżeli nie towarzyszy temu świadomość stałych i niezmiennych wartości.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Kraków stanowi tu dobry przykład. Przy całym swoim zanurzeniu w tradycji i trosce o dziedzictwo, o której Pan mówi, jest miastem polskiej awangardy. Wystarczy wymienić: Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego, Grupę Krakowską, Krzysztofa Komedę i Tomasza Stańkę.

Gustaw Holoubek: Właśnie, charakterystyczne jest, że prawdziwa awangarda może urodzić się tylko w miejscach, w których kultywuje się tradycję. Przychodzą nowi ludzie i podejmują z nią dialog, szukając nowych punktów stykowych z teraźniejszością i odkrywczymi interpretacjami tego, co znają z przeszłości.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: A jednak wybrał Pan Warszawę. Co pana do niej przyciągnęło i trzyma tu ponad pół wieku?

Gustaw Holoubek: Skoro mówimy o wspomnieniach, to przywołam tu obraz, który często do mnie wraca. Chodzi o moje pierwsze zetknięcie się ze stolicą, zburzoną, zmasakrowaną, a mimo to kipiącą życiem i niezrozumiałą dla mnie wtedy, pierwotną siłą. To było w 47 czy 48 roku, dokładnie nie pamiętam, przyjechałem do Ministerstwa Kultury i Sztuki w jakiejś ważnej dla teatru katowickiego, w którym wtedy pracowałem, sprawie. Szedłem pieszo z Dworca Zachodniego na Krakowskie Przedmieście i najbardziej uderzył mnie widok tak zwanych winogron, czyli ludzi zwisających z tramwajów przepętlonych do granic wytrzymałości. Na całej trasie nie spotkałem ani jednego kościoła, co dla mnie – mieszkańca Krakowa – było zaskakującym faktem. Śmieszyło mnie potem, że warszawiacy powołują się na obecność kościołów wśród ocalałych zabytków, których w moim pojęciu w ogóle tu nie było. W Ministerstwie, o ile pamiętam, nic nie załatwiłem, tak więc moje pierwsze stołeczne wrażenia nie były najlepsze. Dopiero potem zmieniłem się do tego stopnia, że dzisiaj bez przechwałek mogę powiedzieć, że jestem warszawiakiem całym sercem. I że powrót do Krakowa byłby powrotem tylko sentymentalnym i nie mógłby trwać długo, zaledwie parę dni, ponieważ musiałbym wrócić do Warszawy, do tętniącej żywością Warszawy, która bywa czasami okrutna.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Jeżeli można, zaproponowałabym, abyśmy od wspomnień przeszli do teorii i rozważyli taką oto kwestię: jak to świadome odwoływanie się do przeszłości realizuje się w sztuce aktorskiej, wyrażającej przecież w swojej najgłębszej istocie współczesną wrażliwość?

Gustaw Holoubek: Odpowiem tak, że potrzeba bycia na scenie w czasie teraźniejszym, utożsamianym przez widzów z ich własnym czasem jest równie konieczna, jak potrzeba obecności w przeszłości. Inaczej jak moglibyśmy grać *Edypa*, *Hamleta* czy *Dziady*? My aktorzy jesteśmy szczególnie wyczuleni na doświadczanie równoległości lub stykania się tych dwóch czasów, gdyż to właśnie próba ich powiązania i interpretacji umożliwia nam ucieleśnienie tego, co jest zapisane w literaturze. Aktorstwo to nic innego jak przekazywanie i jednoczesne tłumaczenie słowa. Lub inaczej: ucieleśnianie, a często nawet upraszczanie literatury w taki sposób, aby dało się zrobić z niej codzienny użytek. I tu już jesteśmy blisko tego, co można nazwać poezją (bo w moim pojęciu teatr nie zajmuje się niczym innym,

tylko właśnie poezją), a więc przetwarzaniem rzeczywistości, na którą jesteśmy skazani, w tę wyimaginowaną, całkowicie hipotetyczną, leżącą u podstaw każdej dobrej literatury. I właśnie w tej próbie stworzenia za każdym razem, od nowa całkowicie wymyślonego przez nas świata tkwi to, co najbardziej fascynujące w aktorstwie.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Można zapytać, czy życie coraz częściej nie wyręcza teatru w ucieleśnianiu tego, co wymyślone i hipotetyczne. Czy teatr nie utracił swojego przywileju przenoszenia nas w inny wymiar? Podstawowa więź między literaturą i sceną w nowym teatrze postdramatycznym została zerwana niejako na naszych oczach. I co dalej?

Gustaw Holoubek: Oczywiście, że można spytać: czy dziś uprawianie i kultywowanie tego rodzaju sztuki ma jeszcze sens? Zwłaszcza ostatnio często słychać to pytanie. Czy współczesny świat potrzebuje teatru? Otóż, twierdzę, że to pytanie należy do całkowicie retorycznych i jałowych, gdyż nie ma i nie może być żadnej obecności człowieka skazanego na życie tu na ziemi bez istnienia teatru. Jest to jedyny, materialnie sprawdzony bastion ucieczki do świata marzeń i oczekiwań, które nie mają nic wspólnego z potocznością. Człowiek nie może egzystować bez choćby próby tego rodzaju ucieczki. Teatr jest aparatem do materializacji marzeń. Tak więc, w prostej konsekwencji, tworzący go ludzie muszą władać narzędziami, które na nią pozwalają. I tu pojawia się główna umiejętność aktorska, sztuka mówienia. To dzięki niej aktorzy stwarzają świat rzeczywisty funkcjonujący na scenie.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Na czym polega siła słowa wymówionego w teatrze? W książce *Teatr jest światem* stwierdza Pan, że słowo ma niebezpieczną moc. Skąd się ona bierze?

Gustaw Holoubek: Zacznę od podstawowych stwierdzeń, często pomijanych. Niewątpliwie chodzi o to, żeby dykcja była poprawna, żeby wszystkie sylaby i litery wymawiać prawidłowo. Ale to zaledwie techniczny początek wiedzy o tajemnicy mówienia. A polega ona między innymi na przyjęciu takiej oto przesłanki, że mówienie jest niedostatecznym sposobem wyrażania myśli. Dlatego mówieniu musi zawsze towarzyszyć niepewność i przecucie, że nie trafiam w sens tego, o czym chcę powiedzieć. Mickiewicz opisał to w *Wielkiej Improwizacji*. To lekcja pogładowa dla aktorów, którzy chcieliby się zajmować mówieniem. Ona uczy, jak słowo może być niedostateczne, kalekie i niewygodne w stosunku do tego, co się chce wyrazić...

„Samotność! Cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi? / Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wystucha, / Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha? / Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trzusi! / Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie: / Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie, / A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą, / Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką. / Z drżenia ziemi, czyż ludzie głęb nurtów docieką. / Gdzie pędzi, czy się domyślą?”... (oklaski)

O czym to jest? O tym że mówienie jest walką o formułowanie tego, co się chce powiedzieć. I że zawsze towarzyszy temu niepewność słów, uczuć, myśli. Ale z drugiej strony właśnie przez fakt owej niedoskonałości mówienia jesteśmy zobowiązani zrobić wszystko, żeby się jej przeciwstawić. Jak? Wiarą w siłę słowa. Aktor musi stać się orędownikiem słów, aby – mówiąc – za każdym razem podejmować walkę o ich trafność. Zdaję sobie sprawę, że brzmi to niejasno, ale trudno wytłumaczyć teoretycznie, co to znaczy poszerzać obszar

mówienia. Mówienia do którego także należy zaliczyć milczenie, tę część mowy, niewyrażaną słowami, ale niesłuchanie ważną i znamioną. Co ja chcę powiedzieć w ten skomplikowany sposób? Tylko tyle, że aktor w zetknięciu z nieustannym obcowaniem z dobrą literaturą ma osiągnąć takie umiejętności i w ten sposób wzbogacić swój warsztat.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Ale tak się nie dzieje? Dlaczego mówi się, że kształcenie w szkołach teatralnych różni się z rzeczywistością i wcale nie przygotowuje młodych ludzi do zawodu?

Gustaw Holoubek: Dzisiaj jesteśmy w stanie pewnego rozdarcia. Teatr przestał być powszechnym pożytkiem. Wynaleziono telewizję, aktorzy, coraz częściej podejmujący współpracę z mediami, przestali obcować na żywo z widzami. Teatr stał się miejscem elitarnym w o wiele większym stopniu niż to miało miejsce w niedalekiej jeszcze przeszłości. Nie tak dawno, bo zaledwie 40 lat temu, byliśmy skazani wyłącznie na teatr. W tej chwili przez fakt owej elitarności wymagania w stosunku do teatru ogromnie wzrosły. I kłopot w tym, że wraz z nimi nie rosną umiejętności. Młodzi ludzie, kończąc szkołę teatralną, nie potrafią mówić. To jest zdumiewające, do jakiego stopnia ta dziedzina przestała być obecna na uczelniach, które nazywają się teatralnymi.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Z czego to wynika? Ze świadomego przeprofilowania aktorstwa w odpowiedzi na zapotrzebowanie telewizji i kina czy z braku nauczycieli?

Gustaw Holoubek: To jest zaniedbanie wynikające z braku fachowych opiekunów pedagogicznych. Poza tym zmieniła się motywacja. Tym, co decyduje, że młodzi ludzie masowo dziś garną się do aktorstwa (co roku 400, 500 młodych osób zdaje na wydziały aktorskie), jest mrzonka o błyskawicznej karierze, o obecności na ekranie, popularności i o tym wszystkim, co okazuje się podniecią sztuczną i facyzją.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Tajemnicza sprawa z tym wprowadzaniem do zawodu. Cofnijmy się do czasów, kiedy Pan uczył się aktorstwa. Krakowskie Studio Dramatyczne przy Teatrze Słowackiego odegrało tuż po wojnie rolę, którą trudno przecenić. Coś musiało się tam dziać dziwnego, coś skumulować i spotęgować, bo w ciągu zaledwie trzech lat udało się wykształcić całą grupę pokoleniową, która na prawie pół wieku zaważnęła polskim powojennym teatrem. Przypomnijmy, że byli to: Aleksandra Ślaska, Halina Mikołajska, Stanisław Zaczek, Tadeusz Bartosik, Andrzej Szczepkowski. Potem dołączył do Was Tadeusz Łomnicki i parę lat młodszy Jerzy Jarocki. Na czym polegał fenomen tej szkoły?

Gustaw Holoubek: Dwa czynniki były niezwykle sprzyjające. Po pierwsze wielka pasja naszych profesorów, którzy poświęcili się nam całkowicie oraz zapotrzebowanie na młodzież aktorską, Teatr czekał na nią niecierpliwie. Od samego początku nauki nieustannie byliśmy w teatrze, statystowaliśmy na scenie, a nasze koleżanki Aleksandra Ślaska i Halina Mikołajska grały główne role. Moje pierwsze pojawienie się na scenie było zabawne. Kiedyś podczas zajęć zostałem powiadomiony, że dyrektor połączonych wówczas scen Słowackiego i Starego, Juliusz Osterwa, życzy sobie, żebym przyszedł niezwłocznie do teatru i zastąpił w popołudniowym przedstawieniu *Wesela* aktora, który grał Wojtka. Przerazony odpowiedziałem, że to niemożliwe, gdyż nie znam tekstu roli i nigdy jeszcze nie grałem na scenie. W odpowiedzi usłyszałem, że pan Juliusz Osterwa nie dopuszcza możliwości, aby student szkoły aktorskiej nie znał *Wesela* na pamięć. Poszedłem od teatru, nauczyłem się

tych paru zdań, które wykrzykuje Wojtek (uczyłem się wtedy znacznie szybciej niż teraz) i odbyłem jedną próbę z moją partnerką. Sparaliżowany ze strachu siedziałem za kulisami, czekając na swoją kolej i nagle poczułem czyjąś dłoń na ramieniu. To był pan Juliusz, tak mówię, gdyż Osterwa nie pozwalał zwracać się do siebie inaczej niż pan Juliusz. Usiadł przy mnie na ławie i zaczął mi syczyć do ucha, tak jak to tylko on potrafił, nastrój tej roli. Aż w końcu uduchowiony, spowity w obłokach natchnienia wszedłem na scenę, wykrzychałem dwa zdania, zapłakałem się przy tym na śmierć i zszedłem drugą kulisą. A tam już czekał na mnie Osterwa: pięknie, zagrałeś – powiedział – wspaniale, na szczęście nikt cię nie słyszał. Jaka to było dla mnie lekcja? Że w tym zawodzie nie wystarczą przecucia i natchnienie, lecz trzeba jeszcze, żeby widzowie mnie słyszeli i to na najwyższej jaskółce. Chcę powiedzieć, że nie ma innego sposobu kształcenia w tym zawodzie, jak tylko uczestniczenie w teatrze. Poprzez praktykę i obserwację. Oczywiście wszystkie te doświadczenia gromadzą się i nawarstwiają z czasem. Kiedy przypominam sobie pierwsze lata, w ogóle nie widziałem, w jakiej mgłę się poruszam. To widać dopiero z perspektywy czasu.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Chociaż wtedy wszystko wydawało się jasne i oczywiste.

Gustaw Holoubek: Mieliśmy wspaniałych pedagogów. Karol Frycz, który o Wyspiańskim mówił per Stasio, uczył nas historii sztuki. Snuł przed nami swoje własne przeżycia z podróży po świecie. Teofil Trzciński, jeden z założycieli Zielonego Balonika, przyjaciel Boya, prowadził zajęcia z dykcji, prof. Zygmunt Leśniodorski, świetny teatrolog, uczył nas teatru powszechnego, Artur Malawski, znakomity kompozytor, prowadził zajęcia z solferza, ale rychło porzucił ten przedmiot i zaczął nas edukować muzycznie tak konsekwentnie, że doszliśmy do kontrapunktu i harmonii. Gnał nas do filharmonii, na koncerty, żebyśmy zrozumieli, że istotą tej konsumpcji nie jest nastrojowość, a konkretna wiedza. To szalenie wzbogaca rodzaj przeżyć związanych z słuchaniem muzyki. Oczywiście byli też wspaniali pedagodzy praktyczni, wielcy aktorzy, których wiedza o naturze poezji była niedościgną. Pokazali nam, że istota pobytu na scenie polega na dokonywaniu takich wyborów, które by świadczyły o tym, że teatr jest poezją. I nie chodzi tu wcale o mówienie wierszy, ale o coś znacznie ważniejszego, mianowicie o przeniesienie naszej egzystencji do innej sfery. Jeżeli do dziś jestem przekonany, że poezja powinna być obecna wśród nas na co dzień, że jest zjawiskiem materialnie sprawdzalnym i że ludzi można dzielić na tych, którzy czują poezję i tych, którzy całkowicie jej nie czują, to właśnie zawdzięczam to im – moim pedagogom. Zwłaszcza Władysławowi Woźnikowi.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Co bardziej liczy się w aktorstwie: kontynuacja i naśladowanie mistrzów czy poszukiwanie własnego nowego stylu? Zastanawiam się, czy nagromadzenie tylu autorytetów (z pokolenia wychowanego na teatrze młodopolskim), jakie zdarzyło się wtedy w Krakowie, wzbudzało u Was, młodych, poszukujących ludzi zachwyt czy przeciwnie – prowokowało do sprzeciwu?

Gustaw Holoubek: Nie wyrażaliśmy żadnego protestu wobec pedagogów i ich metod. To byli mistrzowie, na których patrzyliśmy z zachwytem. I mimo że czuliśmy czasem, że tu i ówdzie pojawił się ktoś, kto straszliwie udawał, odrzucaliśmy ten zarzut i dawaliśmy mu pełną wiarę. Jest taka zabawna anegdota o Juliuszu Osterwie, który dla nas wtedy był nie-

mal Bogiem. Po pogrzebie pierwszej żony Osterwa, nie zważając na deszcz, długo klęczał przed jej grobem. Wzbudził ogólne współczucie, w końcu jedna z dam podeszła i powiedziała: „Panie Juliuszu jest pan taki wstrząsający w swoim bólu”. Na to mistrz odwrócił ku niej twarz i spytał: a widziała mnie pani w kaplicy? Osterwa był tak nieodparcie sugestywny, że trudno było się od niego uwolnić. Pamiętam jego wykład przed Bożym Narodzeniem o dźwięku, jaki wydaje tamany opłatek i całej mistyce związanej z tym gestem. Mówił bardzo pięknie i straszliwie kłamał. Ale myśmy dawali mu wiarę, bo za sekundę wracał z tych fantazji do rzeczywistości i był wtedy równie frapujący i wielki.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Jerzy Jarocki, którego Pan jako asystent Władysława Woźnika uczył aktorstwa, postawił tezę, że po zastoju lat 50-tych polski teatr i polskie aktorstwo nie ruszyłyby z miejsca, gdyby nie objawił się Holoubek. Legenda *Trądu w pałacu sprawiedliwości*, o której już dziś wspomnieliśmy, także wiąże się z tym przełomem. Rolą sędziego Custa – jak twierdzi Jarocki – podbił Pan Warszawę i pokazał nową metodę grania, poza psychologizmem, poza charakteryzacją.

Gustaw Holoubek: Trzeba rozróżnić dwie sprawy: zapotrzebowanie widzów, którzy czekają na aktorską legendę zbudowaną wokół pytania: jak to się stało, że ktoś popełnił taką a nie inną kreację i kwestię drugą – odpowiedź na pytanie skąd to się naprawdę wzięło? To są dwa różne zjawiska. To, co mówi Jarocki, buduje legendę. Wyjaśniliśmy to sobie potem. Prawda jest taka, że ja po prostu postanowiłem sobie, że nie będę odtwarzał postaci, próbując zatrzeć dystans między sobą a nią, lecz postawię sobie pytanie: co by było, gdybym był tym kimś? Jakie to zrodziło konsekwencje? Nie zajmowałem się obserwacją na przykład tłustego człowieka, jak się zachowuje i porusza, żeby móc potem zagrać Tobiasza Czkwę w *Wieczorze trzech króli* Szekspira. W ogóle nie zastanawiałem się nad takimi procesami. Ta metoda, która nie jest moim odkryciem i jest kultywowana prawdopodobnie od zarania teatru, polegała na tym, że za każdym razem starałem się odpowiedzieć na pytanie: co by było, gdybym to ja był: Gustawem Konradem, Hamletem, Kordianem, Guciem w *Ślubach panińskich*, wszystko jedno kim. Ale ciągle ja, obciążony tą sama ułomnością fizyczną, psychiczną, ale dającą szansę przetworzenia, poprawy swojego jestestwa, wzbogacenia go o cechy, których nie posiadam. I w ten sposób ani się spostrzegłem, kiedy zacząłem być podobny do siebie samego w wielu rolach. Wprawdzie za każdym razem łaskawa krytyka obdarzała mnie taką dozą sympatii, że szukała inności, ale nie sądzię, żeby to było prawdziwe. Ciągle odwoływałem się do siebie samego i ta próba przetwarzania siebie, swojej własnej istoty na podaną przez autora postać była dla mnie najbardziej fascynującym powodem uprawiania aktorstwa.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: W jakim stopniu ten proces jest twórczością? Czy i jak działa tu natchnienie, o którym Pan dziś wspominał przy okazji debiutu w *Weselu*?

Gustaw Holoubek: Dotykamy zjawisk niedających się przewidzieć ani zdefiniować. Skąd się bierze u aktora natchnienie? Czasem z całkowicie zaskakujących, marginalnych powodów. Odwołam się do przykładu. Grałem Lira. Scena obłąkania nie bardzo mi wychodziła. Byłem w niej abstrakcyjny, nerwowy, nieskoordynowany, ale czułem w tym fałszywy ton. Podczas któregoś z kolei przedstawienia, w scenie obłądzenia, kiedy stanąłem na szczycie podium, po którym miałem zejść, spojrziałem na Marka Walczewskiego grającego Edga-

ra. Stał na dole. Zobaczyłem, że mnie oczekuje. Trzęsę się z zimna i oczekuje mnie jak raptunku. Nagle spadła ze mnie cała sztuczność, zapomniałem, że jestem na scenie, że gram obłąkanego Lira i zacząłem z Markiem Walczewskim rozmawiać jak normalny, rozumny człowiek. Oczywiście tekst Szekspira jest absurdalny, to opowieść wariata, która nie może być logiczna, ale ja robiłem wszystko, żeby ją uprościć i przede wszystkim za jej pomocą porozumieć się. Powołałem do tego cały obszar życzliwości, jaki mam w sobie, i to życzliwości prywatnej. Potem całą rolę zagrałem już w takim wymiarze, który mnie zadowolił. Skąd więc się to bierze, że człowiek przypadkiem znajduje nagle inny ton, wchodzi nową, zaskakującą koleinę? Nie da się tego wywołać sztucznie.

Grałem kiedyś żebraka w *Elektrze* Giraudoux w reżyserii Kazimierza Dejmka. Efektowna rola, jeden wielki monolog, na premierze dość mi się z nim powiodło. Po kilkunastu przedstawieniach przychodzi za kulisy Dejmek i mówi: – Panie Holoubek, tak jak pan teraz gra tego żebraka, to może sobie pan grać w domu. Te wszystkie gesty, miny, przeciąganie samogłosek, jest sztuczne. Niech Pan wróci do tego, co było na premierze. – A co było na premierze? – pytam. – Nie wiem – mówi Dejmek – ale był błysk w pańskim oku, coś takiego, co przenosiło mnie w całkowicie inny świat. Nie wiedziałem, skąd się to bierze, ale czułem, że jest pan prorokiem, a teraz nic z tego nie zostało. Dlaczego o tym mówię? Żeby uocznąć, do jakiego stopnia skazani jesteśmy na przypadki. Przy najlepszym aktorskim sprawowaniu.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Skoro wspominał Pan Kazimierza Dejmka, to nie sposób nie przypomnieć inscenizacji *Dziadów* z 1967 roku, w której był Pan Konradem. Zbigniew Majchrowski w *Celi Konrada* napisał, że te dziesięć przedstawień, które odbyło się zanim *Dziady* zdjęto z afisza, wstrząsnęło Polską. W rozdziale zatytułowanym *Improwizacja nad improwizację* przeczytałam, że musiało upłynąć sto trzydzieści pięć lat od drezdeńskiej nocy, nim Holoubek dowiódł, że rzekomo tę niesceniczną tyradę można na scenie przedstawić aktorsko i to bez skrótów, a nie jedynie wydeklamować. Jaka droga prowadzi do takiej pełni wyrazu? Jaki klucz znalazł Pan do Mickiewicza?

Gustaw Holoubek: Nie ma w tym żadnej tajemnicy. Starałem się powiedzieć ten tekst, tak jak został napisany. Na Boga Świętego, w tradycji mówienia tego typu tekstów, a zwłaszcza w naszym repertuarze romantycznym jest deklamacja. Aktorzy wychodzą na scenę udrapowani w płaszczach, upozowani, a w ich interpretację wkrada się patetyczny ton. Ja po prostu, po przeczytaniu *Improwizacji* (a czytałem ją od zawsze, kiedy będąc jeszcze chłopcem, w czasie okupacji chciałem być aktorem) postanowiłem trzymać się konsekwentnie jej sensu, który jest jasny i prosty. Bo o czym Mickiewicz nam mówi? Zaczyna od opisu trudności dotarcia ze słowem do ludzi, że nie ma ludzi, którzy w sposób dostateczny zrozumieliby to, co chce powiedzieć. Dalej brnie w tym temacie, przechodzi w ozdobnictwo tego wątku i powiada, że wszystko to, co mówi i robi, wynosi się ponad rzeczywistość, błądzi gdzieś pod niebem. Zapewnia, że dysponuje ruchem gwiazd, że jego słowa, które znajduje w najtajniejszych zakamarkach swego jestestwa, zdolne są wprowadzić w ruch kosmos. I potem mimo woli, czy tego chce czy nie chce natrafia na konieczność porównania się ze stwórcą świata. W akcie megalomanii rozpoczyna spór z Bogiem, z jestestwem, do którego nie ma dostępu. W miarę dywagacji i mnożenia zarzutów wobec stwórcy popada

wę wściekłość. Ta niemożność zrozumienia, dlaczego Bóg jest nieobecny, doprowadza Konrada do granic hysterii. I tym się kończy improwizacja, wielką erupcją niemocy. To wszystko.

Wtedy na premierze *Dziadów* wydarzyło się coś takiego, że czuliśmy się częścią widowni. Wychodząc na scenę, myśmy przestali w ogóle grać. Czuliśmy niemal dotykalnie, że oczekują od nas słów prawdy. No więc kiedy uczepliłem się tego, to już brnąłem na całego. Trzeba było przeklinać Związek Radziecki i wszystko, co się wtedy działo. Słuszność miał niejaki Kliszko, że to było przedstawienie antyradzieckie, bo było antyrosyjskie. Mickiewicz tak to napisał, z nienawiścią i z brakiem jakichkolwiek skrupułów wobec Rosji. I po prostu te prawdziwe emocje wy płynęły w teatrze z całą mocą. Opowiadam, że to wszystko było proste, tylko że ja półprzypadkiem schodziłem ze sceny. Mówiłem bez przerwy 22 minuty, mniej więcej od połowy na ogromnych emocjach. Ale cały czas dbałem o sens słów, i to prawdopodobnie zadecydowało o opinii, że była to po raz pierwszy Improwizacja z rozumiała. Połączenie bicia serca z intelektem.

Małgorzata Terlecka-Reksnis: Musimy kończyć spotkanie, bo naszego Gościa czeka jeszcze wieczorna próba, przed premierą *Cyrulika Sewilskiego*, którego reżyseruje w teatrze Ateneum. Przejdźmy więc od sztuki scenicznej do sztuki życia i ról, które odgrywamy w codzienności. Jak być w nich mistrzem? Co Pana zdaniem decyduje o sztuce życia?

Gustaw Holoubek: Mnie się wydaje, że jak w większości przypadków, nie zdajemy sobie sprawy ze sztuki życia. Ten, kto reżyseruje własne życie, planuje karierę według z góry ustalonych założeń, nie ma nic z tym wspólnego. Bo sztuka życia jest umiejętnością reagowania na każdą chwilę, którą przynosi codzienność. Polega też na smakowaniu, a więc zwalnianiu i oczekiwaniu. Najogólniej rzecz ujmując, chodzi o poczucie wartości. Każdy z nas ma wartości, w które wierzy – trzeba je kultywować. W Polsce dziś mamy trudności z odkrywaniem prawdziwej tajemnicy drugiego człowieka. Ale to już zupełnie inny temat.

opracowała: Małgorzata Terlecka-Reksnis

* Spotkanie z Gustawem Holoubkiem odbyło się 1 marca 2006, w Sali Balowej Pałacu Tyszkiewiczów-Potockich. Organizatorem był Zakład Edukacji Literackiej Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Gościa powitali: dziekan Wydziału Polonistyki – prof. dr hab. Stanisław Dubisz, prodziekan – dr Tomasz Wroczyński oraz prof. dr hab. Zbigniew Osiński. Spotkanie prowadziła Małgorzata Terlecka-Reksnis – doktorantka Wydziału Polonistyki, autorka czteroodcinkowego filmu dokumentalnego o Gustawie Holoubku.