

Z Ewą Miodońską-Brookes  
rozmawia Dorota Jarzabek



# nie tylko CZCIEĆ i wzruszać ramionami

**W ostatnim czasie polski teatr coraz częściej sięga do klasyki: oglądaliśmy Sen nocy letniej w reżyserii Mai Kleczewskiej, We-sele i Księdza Marka Michała Zadary, spektakle innych młodych reżyserów pokazane w ramach re\_wizji romantycznych. Poza Krakowem można by wskazać na inscenizacje Anny Augustynowicz (Wyzwolenie, Sędziowie). To sprawa indywidualnych wyborów i poszukiwań repertuarowych, czy – być może – jakaś głębsza tendencja?**

Nie wszystkie te przedstawienia i inicjatywy reżyserów można traktować na tym samym poziomie. Anna Augustynowicz reprezentuje inne pokolenie niż pozostali młodzi reżyserzy, którzy sięgnęli do dramaturgii klasycznej. Dla Augustynowicz tekst klasyczny, czy konkretnie: tekst Wyspiańskiego należy do klasy arcydzieł, do czegoś, co nazywamy klasyką, a co stanowi w kulturze zapis doświadczeń, trwałe nurt zjawisk, od momentu powstania wciąż powracających jako przedmiot obcowania pokoleń. Ale myślę, że reżyserka osobiście ceni Wyspiańskiego jako autora niezdominowanego przez wąsko określony kontekst historyczno-polityczny idei narodowych, programów, kształtowania się środowisk i poglądów, nazwijmy to potocznie, „partyjnych”. Augustynowicz interesuje, jak mogą sędzić, Wyspiański – dramaturg doświadczenia egzystencjalnego człowieka oraz artysta, który niesłychanie wnikliwie i dotkliwie potrafi odsonić skomplikowane warunki kształtujące konkretną ludzką osobowość pojmowaną jako wartość. Jego człowiek w każdym momencie swego życia musi walczyć o tę pozycję wartości, także o jakiś rodzaj tożsamości, który chroniłby przed całkowitym rozbięciem, rozmyciem granic osobowych. Problem wolności jako doświadczenia ludzkiego jest przez Augusty-

nowicz osadzony przede wszystkim w perspektywie egzystencjalnej, a nie wyłącznie polityczno-historycznej. Jej Wyzwolenie eksponuje także bardzo mocno sprawę potencjału twórczego człowieka w najszerszym tego słowa znaczeniu; nie tylko twórczości artystycznej czy artystowskiej. Chodzi w nim nie o stylizowaną kompozycję życia, ale raczej o potencjał w kształtowaniu wartości życiowych, takich, które są trwałe i stanowią propozycję, wyzwanie dla innych ludzi. Augustynowicz zobaczyła w Wyzwoleniu i w osobie Konrada problem, który dla Wyspiańskiego był niesłychanie ważny: doświadczenia człowieka młodego, który zjawia się w świecie z mocnym ładunkiem nadziei; jeszcze nieświadomych, nieodkrytych w sobie możliwości, które pragnie wyzwolić, chce dać im ujście, i człowieka, który rozpoczyna w ten sposób bardzo skomplikowany proces samopoznania. Takie podejście, jak myślę, może dzisiejszego widza zafrapować, pokazując mu, że żaden język artystyczny, żaden kształt wyobraźni, która wydaje się odległa, obca, dziwna, trudna, podejrzana – nie stanowi przeszkody. Konieczność przedzierania się przez trudności języka artystycznego, odmiennego od naszego współczesnego doświadczenia, może stanowić dodatkowy atut, pod warunkiem, że widz teatralny zechce podjąć wysiłek.

**Czy dlatego zetknięcie z klasyką bywa takie trudne? Z powodu innego funkcjonowania słowa?**

Sprawa języka tekstów klasycznych, w szerokim tego słowa znaczeniu, bo nie chodzi tu tylko o mowę, słowa, zdania, ale o język w jego istotowych warstwach, wydaje się stanowić pewną przeszkodę. My wciąż doświadczamy (a jednocześnie jest to już utrwalony

bardzo głęboko proces), że nasz język się kurczy. Kurczy się i upraszcza, staje się językiem prostych sygnałów, doraźnych, momentalnych funkcji, często niezdolnym sprostać zadaniom refleksyjności. Najprostsze sygnały obsługują w tej mowie niesłuchanie szerokie pole doświadczeń, co powoduje, że komunikujące się osoby mają niewielkie szanse, żeby się rozumieć, a za to znaczne szanse, żeby się raczej rozmiącać. Język tekstów klasycznych jest zbudowany na tym, czego we współczesnym języku tak dotkliwie brakuje. Bardzo często przypieczymy klasyce etykietkę: to jest wielosłowie! Natomiast nie podejmujemy wysiłku, żeby zrozumieć inność tego języka. Straciliśmy też chyba poczucie, że język jest zjawiskiem żywym, mającym własną historię, własną „biografię”, i że jest to proces otwarty: nasz współczesny język jest tylko pewnym momentem, etapem tej biografii języka. Odcięty od swoich korzeni, odcina się też od swoich perspektyw rozwojowych.

Teksty klasyczne proponują język, generalnie rzecz biorąc, bardzo odmienny od naszego współczesnego użytkowania słowa. Jednocześnie to nie jeden język, lecz j ę z y k i, bogactwo i różnorodność światów językowych. Jeżeli ludzie teatru rozumieją, a często rozumieją, że dokonuje się w ten sposób otwieranie światów i doświadczenia innych niż nasze, to – w moim odczuciu – jest to jedno z najważniejszych zadań sztuki.

Pewnym ogólnym znamieniem w traktowaniu języka tekstu dramatycznego, rozumianego jako tekst klasyczny, dawny, niewspółczesny, pozostaje jednak niebezpieczna tendencja, która dotyczy języka i struktury rzeczywistości fundowanej przez ten język: wymienia się go na dowolne kwestie. I nikt mi nie udowodni, że ta wymiennosc jest, po pierwsze, konieczna, a po drugie, że tworzy nową wartość, lepszą niż to, co nam zaproponowano w gotowym tekście dramatycznym. Myślę w tej chwili o zjawisku depoetyzacji świata przedstawionego, a takich przykładów jest sporo w praktyce współczesnych reżyserów.

**Czy któremuś z reżyserów udało się wyrazić, być może kosztem poważnych operacji na dramacie, nie tylko doświadczenie swoje i swojego pokolenia, ale również integralne znaczenia tekstu, dotrzeć do jego wnętrza?**

Dobrym przykładem jest praca reżyserska Michała Zadary. Oba jego przedstawienia: *Ksiądz Marek* i *Wesele*, przynoszą odmienne rezultaty i odmienne wnioski. Niezwykle rozbudowany, „elokwentny” tekst poetycki, jakim jest *Ksiądz Marek*, został przez niego potraktowany z dobrą wiarą, to znaczy z chęcią podjęcia dialogu. Rozumiał, że ten dramat, jako pewna całość, nie może być w żaden sposób pseudonimowany czy zastępowany różnego rodzaju erzacami, improwizacyjnymi skrótami, proponowanymi przez aktorów czy przez reżysera. I wyszedł na tym dobrze. Okazało się, że ten język jest zdolny wypowiadać w sposób inny niż nasze codzienne doświadczenie, ale wypowiadać to, co jest dla nas naprawdę istotne, drażące, dotkliwe, nierozwiązywalne.

#### **Wesele już mniej się udało?**

Odniosłam wrażenie, że reżyser ostatecznie sobie nie poradził. Jednym z powodów jest pozbawienie poszczególnych postaci pewnego stopnia konkretyzacji: nie wiadomo, skąd przychodzą, kim są, stanowią raczej zestandaryzowaną miązgę niż jednostki. Wtłoczony w ich usta język Wyspiańskiego, w którym obok stylów literackich pojawiają się konteksty gwary z najbardziej wyeksponowanym w przedstawieniu stereotypem mazurzenia włącznie, ten język stał się nagle czymś całkowicie niezrozumiałym, czystym dziwactwem, które wywołuje śmiech widowni. W jakimś stopniu najbardziej wiarygodna była wy-

konawczyni roli Panny Młodej, Barbara Wysocka, ale i ona nie umiała tego przeprowadzić do końca przedstawienia. Szukanie przyległości pomiędzy językiem a budowaną przez aktora osobowością okazało się tutaj zadaniem niewykonalnym.

Inne rozwiązanie znalazł Michał Borczuch, reżyserując późną komedię Fredry *Wielki człowiek do małych interesów*. Oderwał język od „mięsa życiowego”, ustawiając go na poziomie dziwacznej, choć koniecznej i jedynie możliwej dla bohaterów gry, w której uczestniczą zarówno słowa, jak i gesty, tonacje, wygląd, zachowanie. Język nabrał dynamiki i prawdy w strukturze całości przedstawienia. Uczestniczył równocześnie w budowaniu efektów gry, zabawy, humoru, śmieszności, niuansowania dystansu lub braku dystansu aktora w stosunku do postaci, ale także widza w stosunku do świata przedstawionego. Nie twierdzą, że to przedstawienie we wszystkich elementach mi się podobało, ani że było w pełni udane, ale jeśli mówimy o sprawie języka, to chyba się powiodło. W przeciwieństwie do *Wesela*, w którym język dramatu stał się w wielu momentach niewygodnym gorsetem, tak mocno obnażonym rolami Pana Młodego i Gospodarza.

W *Weselu* brakło też naprawdę dobrej gry aktorskiej. Reżyser i aktorzy nie umieli natchnąć życiem tego specyficznego obrazu świata, który ma realne „mięso życia”, a równocześnie jest na swój sposób odrealnioną wizją świata, jest obrazem od początku do końca skomponowanym i sztucznym.

**Czy zmaganiom z językiem nie towarzyszy przy tym inny problem: znalezienia odpowiedniej przestrzeni i jej uwiarygodnienia? Trzeba zdecydować, na przykład, jaki kształt przyjmie na scenie chata bronowicka albo obóz konfederatów w Barze.**

Tak, oczywiście. I znów odwołam się do przedstawień Michała Zadary. Oglądałam *Księża Marka* w trakcie pokazów re\_wizji romantycznych, w surowej, nie w pełni ukształtowanej, lekko jakby naszkicowanej tylko przestrzeni Sali Modrzejewskiej. Rozmiary tej sali, odległości, sfery światła i cienia, półmroku czy mroku, skupienia czy rozrzedzenia przestrzeni, były ważniejsze niż jej pełna konkretyzacja. Dla mnie było to rozwiązanie skuteczne i dobre. Odarcie przestrzeni z wszelkiego pozoru „ładności” czy estetyzacji stworzyło interesujący układ odniesienia dla poetyckiego języka, który w konsekwencji był osadzony przede wszystkim w ludziach. Pozwalał wygrać to, co niesie ludzkie przeżycie, ludzka reakcja, zachowanie. Nawet jeżeli pojawiały się pomysły, powiedziałabym, prawie publicystyczne, to nie drażniły mnie, ponieważ były uproszczeniami związanymi ze świadomością, że cały ten świat jest budowany przez doświadczenie ludzi młodych. Widzę w tym dodatkową wartość przedstawień, zarówno w planie reżyserii, jak i wykonawczym: jakaś nieporadność, nieoczywistość, niepewność wykonawcy, który jest młodym aktorem i jednocześnie młodym człowiekiem, którego realne doświadczenie życiowe i intelektualne bardzo często nie jest w stanie sprostać temu, co niesie ze sobą tekst. To budzi wzruszenie jako konfrontacja nieprzystawalnych, nieproporcjonalnych sił aktora wobec tekstu. Jako widz teatralny chciałabym, że się tak wyrażę, „współdziałać” z aktorem, pokonując problemy i trudności, które niesie ze sobą tekst dramatyczny. Natomiast odrzucam wszystko to, co płynie z arogancji, z pewności, że tylko aktualne doświadczenie i styl myślenia mają wagę.

Pamiętam pewne szkolne przedstawienie, przygotowane jako spektakl dyplomowy przez wytrawną aktorkę i profesjonalną reżyserkę, panią Annę Polony. To było przedstawienie *Kłątwy i Sędziów*. *Kłątwa* mnie w gruncie rzeczy nie poruszyła, została zinterpretowana w stylu „psychologicznych bebeczków”, a młodzi aktorzy byli w tej poetyce sztuczni, nieprawdziwi, nieporadni w złym tego słowa znaczeniu. Na-

tomiast Sędziowie byli rozegrani zupełnie inaczej. To jest dramat tak mocno spoetyzowany, że nie pozwala na operowanie wyłącznie „psychologicznymi bebechami”. I młodzi aktorzy, być może w poczuciu trudności obcowania z tym tekstem, nadali przedstawieniu zawrotne tempo: lawina zdarzeń przytłaczająca bohaterów dramatycznych, przytłaczająca widza teatralnego, stała się niezwykle płodną energią w odkrywaniu jakości tego świata – świata zdruzgotanego, w którym człowiek jest „mielony” przez siły wielokrotnie go przerastające. Tekst, który był wyznaniem, apelem, skargą, lamentem, ujściem niezrozumiałych dla mówiącej osoby doznań, myśli i emocji – stawał się przejmujący właśnie dlatego, że był wyrazem zarówno bezradności, jak i strasznej odpowiedzialności, która tkwi w ludziach, nawet jeśli nie zdają sobie w pełni sprawy, że są odpowiedzialni za swój świat i za swoją w nim obecność.

Przedstawienie *Sędziów* było z ducha Wyspiańskiego, bo dla Wyspiańskiego problem łamania się z przeciwnościami świata, z takim, a nie innym kształtem świata, który jest człowiekowi dany, trudności, które dotyczą młodego człowieka, stojącego jakby u progu swoich możliwości i dokonań – jest tematem właściwie wszechobecnym w jego tekstach dramatycznych; to jest także jego osobisty temat.

**Skąd wobec tego biorą się głosy oburzenia i wręcz ataki krytyków na tych młodych reżyserów, oskarżanych o to, że ich zwrot ku klasycie jest jedynie sztubackim dowcipem, że rozmija się z „prawdziwie głęboką i słuszną” lekturą arcydzieł, że jest żerowaniem na literaturze...**

To też nie jest prosta kwestia. Jeśli chodzi o krytykę teatralną, w moim pojęciu jest ona w stanie totalnego kryzysu. Rzadko kiedy i tylko niektórzy krytycy są naprawdę rzetelnymi i lojalnymi partnerami w stosunku do teatru; to znaczy rzeczywiście podejmują rozmowę. Krytyką teatralną rządzi, tak jak wieloma dziedzinami życia współczesnego, pragnienie sukcesu, autoprezentacji i uczynienia z siebie gwiazdy, która ma być głównym przedmiotem zainteresowania odbiorcy. Natomiast przedstawienie teatralne stanowi często tylko pretekst. Przykładów jest bardzo wiele, także przykłady na granicy nieprzyzwoitości pisarskiej – znamy to na gruncie krakowskim, nie chcę wymieniać nazwisk, bo nie one są najważniejsze.

Z jednej strony mamy więc totalne skrzywienie funkcji krytyki teatralnej. Z drugiej strony jest również niechęć do podejmowania wysiłku, ułatwianie sobie zadania, to znaczy podejście do tego, co nazywamy wielką literaturą dramatyczną, klasyką czy arcydziełami, w sposób uproszczony. Wszystko w nich jest wielkie, wszystko w nich jest wspaniałe i wszystko bardzo serio – więc tylko czczyć lub wzruszać ramionami. Tymczasem to nieprawda. Po pierwsze, rzadko kiedy zdarzają się arcydzieła doskonałe, a nawet, można by powiedzieć, doskonałość czyni je podejrzanymi. Arcydzieła, w których pojawiają się momenty słabsze, nieudane, irytujące nawet, to zjawisko normalne i trzeba umieć je zrozumieć. Sam status arcydzieła nie obliguje przecież do konieczności pozostawania wobec niego na kłęczkach. Bo cóż to za arcydzieło, jeżeli zdobędę się wobec niego wyłącznie na ogólnikowe uwielbienie? Jeżeli to jest arcydzieło, to ja

chcę się w nie wgrzyźć, chcę w nim zaistnieć, a równocześnie chcę, żeby ono zaistniało we mnie. I to jest prawo, z którego teatr może korzystać.

Problem tak krytycznego spojrzenia „doświadczonych, starszych, mądrzejszych” na próby podejmowane przez młodych jest pewnym nieporozumieniem. Dowodzi braku czysto historycznej znajomości kultury teatralnej; tego, kim byli twórcy arcydzieł, jakie było ich podejście do świata, z którego sami wyrastali. Po drugie, nie należy mieszać chęci manifestowania, może czasem nad miarę, poczucia swobody wobec arcydzieła – z nonszalancją. Wprost przeciwnie: fakt, że w ostatnich latach, zwłaszcza młodzi reżyserzy, między innymi ci

Stary Teatr w Krakowie *Sen nocy letniej*; fot. Bartłomiej Sowa



wychodzący z krakowskiej szkoły teatralnej, sięgają do tekstów klasycznych, dowodzi, że te teksty zaczynają ich obchodzić, że chcą mieć do nich stosunek osobisty – a to jest jak najlepszy punkt wyjścia. Inna sprawa, co możemy myśleć o ostatecznych rozwiązaniach artystycznych. Te mogą być przedmiotem dyskusji, ale niechże to będzie dyskusja uargumentowana i otwarta, oparta na próbie zrozumienia, jaką podejmuje krytyk mówiący o przedstawieniu.

**Czy zdarzyło się Pani nie zgadzać na pewne propozycje płynące ze sceny?**

O tak! Nie chcę przedstawiać swego stosunku do tej kwestii jako modelowego... Na pewno jestem pełna uprzedzeń, utrwalonych przyzwyczajęń, także pewnego skostnienia estetycznego. Przedstawieniem, które budzi nie tyle mój opór, ile chęć ukrycia się przed proponowanym światem, był *Sen nocy letniej* Mai Kleczewskiej. Myślę zarówno o intensywnym ładunku agresji w tym przedstawieniu, jak strasznie reducyjnym myśleniu o człowieku jako istocie żywej sprowadzonej do poziomu potrzeb wyrażających się przede wszystkim w sferze seksualnej. Nie chcę powiedzieć, że to są potrzeby wyłącznie seksualne, ale wyrażają się w języku seksualności ludzkiej. Można twierdzić, jak twierdził Jan Kott, na którego powołuje się reżyserka, że to jest jedna z najbardziej podszytych seksem sztuk Szekspira. To może być prawdą, ale tak jak w końcu wielki mechanizm polityczny świata, który był odkryciem możliwości spojrzenia na teksty Szekspira w określonym momencie, stał się w końcu sztampą, czymś upraszczającym, reducyjnym w stosunku do bogactwa świata Szekspirowskiego, tak samo wszechobecny we współczesnej sztuce wizerunek człowieka i ludzkich

zachowań w języku seksu i czystej cielesności jest dla mnie językiem redukcijnym.

Były jednak momenty, które do mnie przemówiły, na przykład wątek Tytania i Oberona – Hipolity i Tezeusza, oparty na koncepcie nałożenia tych postaci na siebie, a po drugie, na prowadzeniu tych postaci poprzez wyciszenie, milczenie, bezwład, zapadanie się w siebie. I to było przejmujące.

**Co Pani sądzi o wątku komicznym – rzemieślników, domorosłych aktorów zauroczonych możliwością kariery w telewizji, na dworze? Wydarzyło się w tym nurcie spektaklu coś niespodziewanego...**

To mnie z tym przedstawieniem godziło. Pomysł przekształcenia rzemieślników ateńskich Szekspira w tego rodzaju postaci, równie sprymitywizowane, ale jednocześnie pełne autentycznej żarliwości, która może być podszyta intencjami bardzo podejrzany: robieniem reklamy, szukaniem zarobku, zabawy, próbą uczipienia się jakiegoś zajęcia, żeby móc przeżyć czy zaistnieć. Stopniowo w tym komicznym, groteskowym materiale odkrywa się rzeczywistego człowieka, właśnie niezredukowanego. Przebijanie się, jeśli nie autentycznej tragiczności, to autentycznego serio, przejęcia, wzruszenia, które w tych postaciach powstawało i które przekazywano widzowi, to była propozycja ciekawa, twórcza i przekonująca.

**A czy Puk Panią przekonał?**

Nie. Zbudowanie postaci Puka jako osoby o nieuchwytej tożsamości wyłącznie na języku seksu, płci i różnych transgresji cielesnych, jest też widzeniem redukcijnym, dla mnie pozbawiającym tę postać wymiaru poetyckiego. Realizację tej roli odbierałam jako rozwijanie przewidywalnego mechanizmu, podczas gdy u Szekspira Puk jest istotą, zjawiskiem nieprzewidywalnym. Stoi na pograniczu wszystkich realiów świata, natury roślinnej, zwierzęcej, ludzkiej, fantasmagorii. W momencie, gdy zobaczyłam pierwsze działania Puka na scenie, nie mogłam wprawdzie przewidzieć takiej a nie innej kolejności jego transformacji, ale wiedziałam, jakie one będą, jakie efekty uruchomią. Puk dla mnie w ogóle nie był zagadką.

Zirykowały mnie też momenty stawiania kropki nad „i”, tautologie sceniczne. Na przykład nie rozumiem, po co na głowy młodych Ateńczyków: Heleny, Demetriusza, Lizandra, wkładać głowy zwierzęce. Do czego to było potrzebne? Czy widz jest idiotą, który nie jest w stanie odczytać tak agresywnie budowanego wizerunku tych postaci. Jeżeli to miała być tylko czysto teatralna gra, to była dla mnie pusta i nieudana. A jednak wszystkie te plany przedstawienia Mai Kleczewskiej łączy niepodważalna zaleta precyzji konceptualnej, sprawnego, a może nawet świetnego wykonania, doskonałego utrzymania rytmu obrazów i wątków spektaklu. Mocna, może nawet twarda i tyrańska ręka reżyserki pilnująca realizacji zamysłu była niemal fizycznie wyczuwalną „batutą” prowadzącą melodie i dynamikę stworzonego przez nią świata. To manifestacja świadomego i bardzo profesjonalnego warsztatu reżyserskiego. Tyle że, w moim odbiorze, tym mocniej uwydatniającego punkty niezgody na taką bezwzględną wiwisekcję człowieka i bezwzględne roztrzaskanie poetyckiego tekstu Szekspira.

**Postacią sporną w wykonaniu, na innej zasadzie kontrowersyjną, jest Książd Marek w przedstawieniu Michała Zadary.**

Byłam w znacznym stopniu bezradna w stosunku do tej postaci w spektaklu, ale zdaje mi się, że ta bezradność udzieliła się z wnętrza świata przedstawionego, sam reżyser był bezradny wobec Słowackiego, a jeszcze bardziej aktor, który nie do końca rozstrzygnął, ku czemu

prowadzić swego bohatera. Może jednak postać niespójna, pokazana tak, jakby to, co objawia, nie było rozumiane ani istotnie przeżywane przez nią samą, miała taka być. Może to klucz do zagadki Księźda Marka; żeby zaciekawić tym widza, trzeba by jednak aktorstwa bardziej doświadczonego i bogatszego.

**Nie ma natomiast takich wątpliwości w odniesieniu do roli Judyty.**

Judyta wydała mi się udaną kreacją aktorską. Oczywiście w rezultacie inaczej rozłożyły się punkty ciężkości przedstawienia. Opowieść o wszystkich sprawach, które się toczą w *Księżdu Marku*, widziana z perspektywy tej młodej dziewczyny, wydaje mi się zabiegiem uprawnionym. W tym samym spektaklu przejmująco zostały też zagrane postaci dalszego planu, epizodyczne, które wspierały perspektywę Judyty i spadającego na nią ciężaru: świata, ludzi, historii, także jej tożsamości. I właśnie „śmierci epizodyczne” były w *Księżdu Marku* Zadary przejmujące.

**Na przykład moment śmierci Starościca, którego „dusza z ciała wyleciała, na zielonej łące stała...”**

Zacytowany tu tekst, to właśnie klasyk literacki, dostatecznie utrwalony w pamięci kulturowej i indywidualnej. Jest echem wewnętrznym, wciąż się w człowieku odzywa, nawet w takim kształcie językowym i poetyckim. Echo, które jest w człowieku, w jego oswojeniu z tym polskim szlazierem eschatologicznym, zaczyna współbrzmieć z bardzo wieloma tekstami zupełnie innych autorów, innych epok, innych czasów, doświadczeń. Oczywiście, najłatwiej je uruchomić, gdy w intencji artystycznej takie odniesienia, choć nie wprost, są założone. Myślę tu, na przykład, o *Nocy Stasiuka*. To są echa, które polskiemu widzowi teatralnemu pozwalają wzbudzić w sobie przeżycia związane z trwającą „melodią” tekstu *Dusza z ciała wyleciała*, z tekstami Białoszewskiego, z pewnymi tekstami staropolskimi: Kochanowskiego czy Sępa Szarzyńskiego, ale także z tekstami literatury – zwłaszcza poezji – współczesnej. Nie ma tutaj żadnych granic gatunkowych. Właśnie to stanowi wielki walor świata poetyckiego: otwierać wszystkie granice form artystycznych, przenikać je i skupiać, przywracać jedność doświadczeń w kontakcie z dziełami sztuki najróżniejszego autoramentu.

**Co sądzi o tym, że w *Księżdu Marku* odezwał się ton – też ostatnio rzadki w teatrze – namysłu nad polską historią? My się bardzo boimy tego „bogoojczyźnianego”, patriotycznego tonu, Michał Zadara się go nie boi.**

Ale jego *Książd Marek* nie był bogoojczyźniany, bo taki nie jest *Książd Marek* Słowackiego. „Bogoojczyźniany” wizerunek polskiej klasyki to wynik utrwalenia się stereotypu czytelniczego, odbiorczego, a także pewnych przeświadczeń naukowych, badawczych, artystycznych, powtarzanych, a nie przemyślanych. Myślę na przykład o linii tematyki dziejów narodowych w tradycji romantycznej i modernistycznej, w pewnym zakresie także XX-wiecznej. Jak bardzo pomylił się niegdyś Kazimierz Dejmek, inscenizując *Akropolis* na początku lat sześćdziesiątych, kiedy założył, że świat widziany w kategoriach wyobraźni i wartości romantycznych jest światem dla człowieka współczesnego przekreślonym, pustym, wyśmianym. Na tym założeniu próbował zbudować napięcia znaczeniowe swojego przedstawienia. Okazało się, że widzowie nie zrozumieli, odebrali spektakl wbrew intencji reżysera. Zdaje mi się, że w tej chwili teatr młodych podejmuje próbę zaprzeczenia tezie Marii Janion, że paradygmat romantyczny całkowicie się wyczerpał. Sądzę, że wyczerpała się pewna jego lekcja.

natomiast sam paradygmat jest nadal otwarty, atrakcyjny, głęboki i nadal angażujący kolejne pokolenia. Tylko trzeba sprawić, by mogły się wyzwolić z pewnych schematów, które zamykały ten paradygmat. Przypadek *Zadary* jest przypadkiem szczególnym – to człowiek, który dojrzewał poza granicami Polski, nie w polskiej szkole, nie w ścisłym polskim środowisku. Mogłam to zaobserwować, ucząc go w szkole teatralnej od pierwszego roku studiów, kiedy czytaliśmy właśnie teksty romantyczne. Jak odmienny był rodzaj jego ciekawości w stosunku do tych tekstów, inny rodzaj pytań, które zadawał, inny rodzaj problematyki, inne obszary niewiedzy czy też puste pola, które trzeba było zagospodarować. Ale też miał swobodny, nieuprzedzony stosunek do tych tekstów.

Ci młodzi ludzie, którzy teraz próbują swoich sił jako reżyserzy, są otwarci na prowadzenie lektury wnikliwej, mogą ją wprawdzie odrzucić, mogą od niej abstrahować, ale z góry z niej nie rezygnują. To nie jest lektura powierzchowna, to lektura, która drażni tekst jako tekst znaczący. Mogę być rozczarowana takim czy innym spektaklem jako całością, ale chodzenie do teatru polega także na tym, żeby umieć odnaleźć moment, który zaciekawi, zachwyci, wzruszy, porwie, zastanowi – to nie musi być arcydziełna całość.

#### Czy był taki moment w *Weselu*?

Tak, i to właśnie był drugi akt, kiedy pojawiają się tak zwane zjawy. Ponieważ postacie realnych ludzi są tu pozbawione „mięsa życiowego”, te zjawy nie były czymś sztucznym, dziwnym, z czego się możemy dzisiaj podśmiewać jak z jakiejś teorii psychoanalitycznej czy metafizycznej albo z czystego fantazjuszostwa. Były to rzeczywiste starcia konkretnych podmiotowych racji, sposobów myślenia, mówienia, chęci działania na kogoś. I było to interesujące. Natomiast pomysł przełożenia ascetycznej w gruncie rzeczy struktury dramatycznej i scenicznej *Wesela* na konkret współczesnej łazienki, toalety, jest z jednej strony bardzo nachalny, a z drugiej – mało zróżnicowany w poszczególnych momentach przedstawienia; stał się mechanicznym obciążeniem, kłatką, w której reżyser zamknął aktorów, zmuszając ich do ostentacyjnego, podszytego fałszem i przesadą zużywania konceptu.

#### W tym *Weselu* pod znakiem zapytania stanął też mit zwiastuna narodowej sprawy – Wernyhory. W jakiej postaci jawi się dziś Wernyhora?

Rozwiązanie, które zaproponował Zadara, było interesujące, chociaż i niebezpieczne. Rodzajowa wyrazistość tego wysłannika, emisariusza i „brata zza wschodniej granicy” była na tyle aktywna wobec widza, że budziła przede wszystkim rozbawienie. A w zaproponowanej osobie kryło się wcale dojmujące pytanie. Trzeba się było mocno trzymać na wodzy, żeby nie dać się ponieść rozbawieniu i żeby zrozumieć, że współcześnie mityzującej obróbce podlega coś takiego, ktoś taki – i pytanie, co to znaczy.

**Teatr, o którym mówimy, ma swoich krytyków, ale i wiernych widzów, reagujących nieraz żywiołowo, radośnie, a także refleksyjnie. Inscenizacje klasyki otwierają perspektywę szczególnego kontaktu między sceną a widownią.**

Może bardziej intuicyjnie niż w sposób zracjonalizowany odczuwam, że tutaj też zachodzi pewna istotna zmiana. Świat tworzony przez tych młodych reżyserów jest bardzo swoisty, ich własny, ale równocześnie wskazuje, iż ich praca kieruje się ku widzowi. Nawet agresja, atak są świadectwem, że to widz jest partnerem. Podczas gdy w ostatnich latach bardzo często wybitne nawet przedstawienia sprawiały na mnie wrażenie zjawisk „wsobnych”, w których obecność widza i jego prawa były w jakimś stopniu ignorowane, zaś najważniejsze było to, co dzieje się w samym teatrze, między ludźmi tworzącymi teatr i w każdorazowym zdarzeniu dla nich samych.

Krakowski Teatr Scena STU *Wesele*; fot. Paweł Nowosławski



Widownia *Wesela* czy tych przedstawień romantycznych to wcale nie wyłącznie młoda widownia. A z kolei starsi widzowie nie przychodzą do tego teatru tylko dlatego, że nie mają szans obejrzeć innych przedstawień klasycznych. Myślę, że zaciekawia ich właśnie żywa obecność propozycji budowania dialogu z klasyką. Może w ten sposób wykształci się krąg widowni wielopokoleniowej. Nawet jeżeli stosunek sceny i widowni chwilowo przybiera postać manifestowanej dezaprobaty, jeżeli jest to dezaprobatą uzasadniona i ma cechy poważnej dyskusji, to także jest dobre. Pomijam oczywiście bardzo napięte i niejednoznaczne pytanie, czy reżyser rzeczywiście musi być głównym bohaterem teatru i w jakim stopniu jego ekspansja przeczy idei zbiorowego aktu twórczego, równie silnie jak niegdyś dominacja dramaturga.

#### Czy jest taki tekst, z polskiej lub obcej klasyki, o którym z jakichś powodów zapomniano, a który – w *Pani przekonaniu* – zasługuje na zainteresowanie teatru?

Nie umiem wskazać jednego tekstu. Dla mnie istota teatru wiąże się z propozycją wielości światów, z którymi się mogą konfrontować.

Jeśli czegoś brakuje mi we współczesnym teatrze, to zarówno tekstów, jak i przedstawień, które niostyby doświadczenie dyskrekcji, powściągliwości, łagodności, otwarcia i pozwolenia na refleksję, która nie byłaby rezultatem ataków i opresji, nie miałaby charakteru spazmatycznego i obronnego. Która byłaby – nie umiem znaleźć lepszego określenia – łagodną smugą światła prowadzącą w inny świat i możliwość kontaktu z nim. Świat pozbawiony ciszy, pauzy, milczenia, łagodności i dyskrekcji jest światem kalekim.