

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Polskie Towarzystwo Historyków Teatru

Wojciech Bogusławski i jego późne prawnuki

Materiały z sesji naukowej zorganizowanej
w 250. rocznicę urodzin Wojciecha Bogusławskiego
16 kwietnia 2007 roku w Starej Pomarańczarni
w Łazienkach Królewskich w Warszawie

Warszawa 2007

Dyskusja panelowa z udziałem:

KRISZTINY BÁBY, PIOTRA CIEPLAKA,
TOMASZA KACZMARKA, ANDRZEJA ŁAPICKIEGO,
TADEUSZA SŁOBODZIANKA I MICHAŁA ZADARY

PROWADZENIE DARIUSZ KOSIŃSKI

DARIUSZ KOSIŃSKI: Witam Państwa na ostatnim akcie tego dzisiejszego święta Wojciecha Bogusławskiego. Jak Państwo doskonale wiecie, ten ostatni akt wypełni dyskusja panelowa, więc pozwólcie Państwo, że najpierw przywitam jej uczestników: panią Krisztinę Bábę, pana profesora Andrzeja Łapickiego, pana Piotra Cieplaka, pana Michała Zadarę i pana Tomasza Kaczmarka. Niestety, nie wiemy, dlaczego nie ma z nami pana Tadeusza Słobodzianka. Wiemy natomiast, dlaczego nie ma z nami pana Mikołaja Grabowskiego, który niestety z racji swoich obowiązków dyrektorskich nie mógł dzisiaj do Warszawy przyjechać. Temat tej dyskusji, jak i całego dzisiejszego spotkania, brzmi: „Wojciech Bogusławski i jego późne prawnuki”, więc ta rozmowa będzie rozmową niejako dwukierunkową. Jednym z jej tematów będzie Wojciech Bogusławski, drugim owi późni prawnukowie, czyli my. O Wojciechu Bogusławskim była dzisiaj mowa i wszyscy Państwo doskonale wiecie, jakie są jego zasługi dla rozwoju teatru polskiego, kim on w historii teatru polskiego jest. Ale można przypomnieć, czy też zaryzykować twierdzenie, że wśród tych rozlicznych zasług Bogusławskiego – który był przecież i dyrektorem, i aktorem, i reżyserem, i dramaturgiem, i dramaturgiem, a także historykiem sceny polskiej – jedną z tych zasług najważniejszych jest to, że Bogusławski zaproponował pewien model teatru, który z jednej strony był teatrem bardzo mocno i bardzo odważnie wchodzącym w najbardziej aktualne problemy jego czasów; do tego stopnia, że momentami był to teatr wręcz agitacyjny czy propagandowy. A z drugiej strony był to teatr, który pozwalał sobie nazwać teatrem „słuchacza darującego

głos”. Mianowicie, Bogusławski miał taki niezwykle dar wsłuchiwania się w opinię publiczną i dawania tej opinii głosu, którego ona być może sama nawet nie była w stanie z siebie wydobyć, dawania tej opinii słów, dawania jej środków wyrazu, co powodowało, że w teatrze przez niego prowadzonym wspólnota, tworząca się przecież ciągle wspólnota narodowa, słyszała głos własny, ten głos, który grał jej w duszy, a którego być może nie potrafiła do końca wyartykułować. Wobec takiego modelu sceny narodowej, jaki Bogusławski proponował, tworzył i jaki realizował, mimo bardzo ciężkich warunków, przez kilkadziesiąt lat, tym bardziej dramatyczne jest pytanie o to, kim wobec niego jesteśmy my, późni prawnukowie. Ja muszę powiedzieć, że to sformułowanie tytułowe bardzo mi odpowiada. Dlatego, że jeżeli wziąć je poważnie – zwłaszcza tę część „późni prawnukowie” – to w sposób dość wyrazisty zmienia się umiejscowienie Wojciecha Bogusławskiego. Myśmy się przyzwyczaili nazywać go „ojcem sceny narodowej”, ale skoro my jesteśmy jego późnymi prawnukami, to on już nie ojciec nasz, ale pradziadek. A to jest dość fundamentalna różnica, ponieważ ojciec to jest ktoś, kto przynajmniej stara się być wymagający, kto stara się narzucać swoje zasady, kto stara się wymuszać przestrzeganie pewnych reguł, kto wychowuje. Dziadek, a tym bardziej pradziadek to jest ktoś, kto już w swojej mądrości wie, że nie tak prosto wychowywać, że narzucanie zasad niewiele daje. To jest ktoś, kto służy radą i opowiada różne mądre historie, kogo warto słuchać, ale kogo niekoniecznie trzeba słuchać się, więc o wiele lepiej, o wiele łatwiej nawiązać kontakt z pradziadkiem, z dziadkiem niż z ojcem. Co więcej, z dziadkiem czy pradziadkiem nie ma już powodu walczyć, z ojcem zawsze dzieci walczą, po to, żeby wywalczyć swoją samoistność, swoją samodzielność, swój kawałek własnego życia, swój własny kształt życia. Jeżeli byłoby prawdą takie twierdzenie, że ojcami polskiej sceny współczesnej, współczesnego polskiego teatru są romantycy, że tym ojcem jest tradycja romantyczna, to oczywiście z tradycją romantyczną w tej chwili w teatrze prowadzi się bardzo ostrą walkę, natomiast z tradycją oświeceniową, zwłaszcza z tą jej częścią, którą reprezentuje Bogusławski, można rozmawiać, tak jak się rozmawia z dziadkiem, z kimś, kogo się szanuje za jego mądrość i doświadczenie, ale kogo się nie traktuje jak osoby posiadającej władzę. Więc taką rozmowę chciałbym dzisiaj Państwu wraz z zaproszonymi gośćmi proponować. Miałaby ona dwa tematy. Temat pierwszy – kim jest, czy kim może być dla nas Bogusławski, jakim go

widzimy dzisiaj, z perspektywy naszych doświadczeń; temat drugi – czego możemy się od niego nauczyć, czy też co możemy zrobić z tym dziedzictwem, które on nam zostawił, jakie lekcje możemy z tego dziedzictwa wyciągnąć, na ile to, co jest spuścizną Bogusławskiego, może być jeszcze w polskim teatrze żywe i na ile może nam pomóc w tej walce, którą z różnymi ojcami polskiej sceny współczesnej toczy, czy też toczyć jeszcze będziemy. Jeżeli Państwo pozwolicie, to na początek chciałem oddać głos panu profesorowi Andrzejowi Łapickiemu.

ANDRZEJ ŁAPICKI: Ja jestem tu chyba przez pomyłkę, bo pani profesor Kuligowska, zapraszając mnie, była przekonana, że grałem z Bogusławskim. Wyprowadziłem ją z błędu, ale nie całkiem, ponieważ byłem świadkiem odsłonięcia pomnika Bogusławskiego [dłuta] Szczepkowskiego przed Teatrem Narodowym w 1936 roku, a potem odbyła się premiera sztuki Wincentego Rapackiego *Bogusławski i jego scena*. Reżyserował Leon Schiller, Bogusławskiego grał sam Józef Węgrzyn i było to najgorsze nudziarstwo, jakie w życiu widziałem! To nie do wiary! To była taka dydaktyka szkolna. Ale ponieważ byłem uczniem, więc z pokorą wysłuchałem tego wszystkiego, co padało ze sceny. I kiedy się tak broniłem przed Panią Profesor, że ja nic nie mam do powiedzenia o Bogusławskim, wtrącił się profesor Andrzej Kruczyński, bo rzecz się działa w bufecie Akademii Teatralnej, i powiedział: „Ależ może pan zawsze o szkole opowiedzieć, bo chyba niewiele się zmieniło”. To mi dało asumpt do tego, aby skonstatować, że właściwie nic się nie zmieniło. Że nauczanie to, które jest wielką zasługą Bogusławskiego, bo on właściwie pierwszy taką zawodową szkołę zaprowadził, jak wiemy, w 1811 roku, nie różni się wiele od tego, czym my staramy się młodych adeptów sztuki aktorskiej przysposobić i w jaki sposób to robimy. I to jest i ciekawe, i nieciekawe, jak mi się wydaje. Ale ponieważ zwierzyłem się mojemu przyjacielowi Konwickiemu z tego, że będę dzisiaj wygłaszał takie nauki, usłyszałem: „Masz rację, bo malarstwo od czasów Leonarda da Vinci też się nie zmieniło. Kreska jest taka sama, wszystko jest tak samo”. Czuje się więc uprawniony do tego, aby to moje wystąpienie poświęcić zbieżnościom szkolenia w 1811 roku i w dwa tysiące niemal jedenastym, czyli prawie dwieście lat od tamtych czasów. To jest zawarte w tym, co ocalało z dorobku, z piśmiennictwa Bogusławskiego, w czym wielkie zasługi poniósł profesor Bohdan Korzeniewski, ratując co się dało z Biblioteki Uniwersyteckiej w czasie powstania, a reszta jak wszyst-

ko – spaliła się. O tej reszcie mamy mętne pojęcie, choć praprawnuczka Bogusławskiego [Hanna Małkowska] opowiadała, że podobno on uważał to i tamto. Mimo wszystko, będę się starał przybliżyć to Państwu, cytując nawet niektóre fragmenty z jego przepisów. Jak sobie wyobrażał kandydatów do szkoły? Skracam część materialną, tzn. że rodzice lub krewni utrzymywali tego delikwenta, a nie państwo ani inne instytucje. Natomiast wymogi były następujące: „Nikt do Szkoły Dramatycznej przyjętym nie będzie, kto nie posiada następujących, a koniecznie do tej sztuki potrzebnych stosunków i przymiotów, jako to: a) panienka ma być nie młodsza jak lat czternaście, nie starsza nad siedemnaście; młodzieniec zaś nie młodszy jak lat szesnaście, nie starszy nad dziewiętnaście; b) powinni wszyscy umieć początki obcych jakowych języków, a przynajmniej doskonale pisać i czytać po polsku; c) mieć piękny wzrost i prosty bez żadnych wad skład ciała; d) czerstwość zdrowia, przyjemność twarzy, moc piersi, czystość wymowy nieuchronnie potrzebnymi każdego ucznia są zalecaniami; e) ponieważ połowa tych uczniów do opery przeznaczoną zostanie, ci więc, którzy do śpiewania się poświęcą, mają mieć głos czysty, mocny, brzmiący i zdalny do wydania wszelakich tonów melodii; f) pamięć dobra i pojętność w naukach bardzo ceniona będzie, gdyby się zaś po wyjściu trzech miesięcy od czasu zaczęcia nauk pokazało, że któryś z uczniów nie mający pamięci i zdatności do nauk nie dawałby nadziei ukształcenia się w sztuce dramatycznej, tedy takowy za uznaniem Dyrekcji Rządowej oddalony i inny natychmiast na jego miejsce przyjętym zostanie”. Czyli rok selekcyjny, pierwszy, był również i u Bogusławskiego, tylko ograniczony do trzech miesięcy, i pewno słusznie, bo właściwie, to w pięć minut już wiadomo, czy ktoś się nadaje czy nie, moim zdaniem oczywiście. Co jest ciekawe: program szkoły. Pierwszy rok składał się właściwie z przystosowania do teorii. I to również dalej nas obowiązuje: że przychodzą młodzi ludzie do szkoły absolutnie nieprzygotowani intelektualnie i dlatego tyle jest przedmiotów teoretycznych na pierwszym roku, i słusznie. I to już wiedział Bogusławski i też obciążał w sposób niepomiarowy w stosunku do praktyki umysły tych młodych ludzi takimi przedmiotami – nie będę cytował wszystkich – jak: religia, moralność, historia święta, język, historia, arytmetyka, literatura itd. Zaangażowanych było sześciu profesorów na dwunastu uczniów (sześć pańienek i sześciu chłopców). Natomiast z praktyki był tylko taniec i śpiew. Co by się dało przetłumaczyć na dzisiejszą wyrazistość mowy i wszystkie te

ćwiczenia dykcyjne. Na pierwszym roku obecnej szkoły tego jest pełno, co powoduje, że na ostatnim już nikt dobrze nie mówi. Gdy idzie o teorię, to profesor Barbara Osterloff mogłaby coś na ten temat powiedzieć, czy z tych wysiłków są jakieś potem rezultaty w pracach magisterskich. Co ciekawe, praktyka naprawdę, tzn. „robienie min”, granie tzw. „uczuciów”, wszystko to Bogusławski wprowadzał dopiero na roku drugim. I właściwie dzisiaj jest tak samo, bo trudno nazwać te nasze bardziej lub mniej udane etiudy na roku pierwszym za w pełni przydatne do aktorstwa. Takie jest moje zdanie, mówię tylko subiektywnie to, co myślę. Można by było śmiało program Bogusławskiego realizować, kazać im czytać książki, uczyć języków i dopiero na drugim roku zacząć uczyć aktorstwa. Co jest charakterystyczne, aktorstwem zajmował się sam mistrz, nikogo nie dopuszczał innego, był tylko on i koniec. I to mi przypomina bardziej może niż naszą szkołę PIST przedwojenny, gdzie właściwie to, czego uczył Zelwerowicz, te wszystkie ćwiczenia, które on robił, zostały w pamięci wszystkich studentów i wszyscy uważają się za uczniów Zelwerowicza. Oczywiście, byli inni nauczyciele. Był Jaracz, który przewinął się krótko, i byli inni wybitni aktorzy-pedagodzy, ale niewiele z tego w pamięci tych uczniów zostało. Węgrzyn był czterdzieści minut tylko i po deklamacji, którą zamówił u jednego z uczniów, spojrzał w okno i podobno patrzył tak pół godziny, po czym powiedział „dziękuję” i wyszedł, aby się już więcej nie pokazać. Tak więc PIST to był Zelwerowicz, a Szkoła Dramatyczna to był Bogusławski. Po Bogusławskim została, na szczęście nie spaliła się, *Mimika*, która jest dzisiaj przedmiotem różnych prześmiewczych często przedstawień, parodii itd., ale to jest po prostu podręcznik, jak wyrażać uczucia. Jeżeli chodzi o upodobania Bogusławskiego, jak grać na scenie, o jego upodobania co do stylu, to jest ważne, że rozróżna dwa rodzaje widowisk: „Pierwsze z nich to takie, w których moc ciała, zręczność i zwinność członków jego więcej się okazywały. Drugie wystawą różnych cnót lub namiętności wznosiły umysł i poruszały serce”.

I myślę, że tak jest dalej, że ten podział w teatrze nadal istnieje. Kilka miesięcy temu, na zaproszenie wnuczki, która mieszka w Nowym Jorku, oglądałem po raz pierwszy teatr Piny Bausch. Słyszałem, że to jest coś wspaniałego i rzeczywiście zwinność członków była wspaniała. Wytrzymałem tę zwinność do przerwy, a potem ze względu na podeszły wiek opuściłem widownię, choć bilet był dość drogi. Ciekawsze jest, co Bogusławski mówił o tym, jak trzeba grać, jak ak-

tor winien przekazywać emocje, konflikty itd. Właśnie ten drugi rodzaj preferował. „Chęć pokazania się tym lub owym na scenie nie dopuszcza działającemu żadnych prawdziwych uczuć, człowiek bowiem, który się gniewa, dlatego ażeby się zagniewanym wydawał, ma tylko wyobrażenie gniewu, a zatem każda namietność, kiedy tylko służy za widowisko, musi być koniecznie udaną, zmyśloną lub naśladowaną, a ponieważ działanie rozumu jest ściśle połączone z działaniem serca, w takim przypadku gniew aktora jest zmyślony i sztucznie udany. W tych widowiskach wszystko jest kłamstwem, które aktor chce udać za prawdę”.

To jest jakby *Paradoks o aktorze*, chociaż Bogusławski tego nie znał, bo znać nie mógł, gdyż dopiero trzydzieści lat później dzieło Diderota zostało wydane. Co ciekawe, Bogusławski był zwolennikiem gry udawanej, tej sztuczności pewnej, konwencji pewnej, co potem również w zapisie *Mimiki* ma swoje odzwierciedlenie. Ciekawe również jest, że popisy coroczne odbywały się publicznie. Myśmy także kiedyś robili coś takiego, i to z ogromnym powodzeniem, gdyż był to nie tylko egzamin, a właśnie popis publiczny po każdym roku nauki. Ludzie na to przychodzili, a my chcieliśmy pokazać, co się robi w szkole. To było gdzieś w głębokim PRL-u, ale miało niewątpliwie swój skutek dodatni, propagandowy, że ta szkoła do czegoś jest potrzebna. Te pokazy odbywały się w Teatrze Narodowym. Wracając do Szkoły Dramatycznej, po trzech latach, kiedy już ten cały program został zrealizowany, czyli w 1814, okazało się, że ten kurs skończyło 13 osób, czyli jedna gdzieś się tam jeszcze dołączyła. Wtedy Bogusławski powiedział, że już powinien się udać na zasłużony spoczynek, co jest też zrozumiałe, bo już był w wieku podeszłym. Miał wtedy prawie 60 lat. Tak więc był to ostatni popis jego uczniów. Przyszły również władze, czyli się nic nie zmieniło. Przyszedł minister, ale ponieważ nie było ministerstwa kultury, więc przyszedł minister spraw wewnętrznych. To jest interesujące, że teatr był jednak w domenę, czy pod opieką również policji. I niestety to wszystko, co możemy powiedzieć o sposobie grania i nauczania, gdyż *Dramaturgia*, jak wiemy, nie ocalała. Możemy się tylko domyślać, jak to wszystko było. Te trzynastcie osób skończyło szkołę. Co lepsi dostali medale pamiątkowe. Również był warunek, aby po studiach – odwrotnie niż w PRL-u, gdzie wysyłano na prowincję – odrobić kilka lat w Teatrze Narodowym, służyć scenie narodowej. Niestety, co jest nam znane, z tych trzynastu osób żadna nie zrobiła kariery, i w ogóle ślad po nich zaginął. Jedną

tylko panią Bzowską autor monografii o szkolnictwie teatralnym [Zbigniew Wilecki] wyróżnił, a z tych strzępów, które udało się mu zebrać, udowodnił, że nawet była przez kilka lat drugą amantką w Teatrze Narodowym. Bo to była taka gradacja. Pierwszy amant to był pierwszy amant, a drugi to ten następny. Każe mi to powrócić do swojej historii, do historii podziemnego PIST-u, którym dyrygowała, pod nieobecność Zelwerowicza, ciocia Jadzia Turowicz. Była to szkolna ochmistrzyni, która czuwała nad moralnością panienek. Interesujące, że to tak idzie z pokolenia na pokolenie. Kiedy się skarżyłem po paru miesiącach w 1945 roku, że jakoś kariera moja nie przebiega zgodnie z moimi oczekiwaniami, ciocia Jadzia powiedziała: „Co ty chcesz, jesteś drugim amantem”. Do dziś dnia to pamiętam i tak myślę, co to miało znaczyć. Było to pewne pocieszenie, czyli że są lepsi od ciebie, ale czasem sobie wejdiesz na scenę, może niepotrzebnie. Ale tak to było. Gdy mówimy o ochmistrzyni, to należy również przywołać naszą nieodżałowaną Renę Tomaszewską. To bardzo ciekawa funkcja i ładnie nazwana: honorowa ochmistrzyni...

Na tym, jak powiedziałem, rozdaniu dyplomów w roku 1814 przemówił Minister Spraw Wewnętrznych Księstwa Warszawskiego – Jan Paweł Łuszczewski, a potem, no cóż, potem było jak zwykle, tzn. weszli ruskie i trzeba było zaczynać od początku.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Dziękuję bardzo. Pan profesor Łapicki próbował sugerować, że nic się nie zmieniło. Spróbujmy tym tropem pójść dalej. Czy rzeczywiście między czasami Bogusławskiego a naszymi czasami nic się nie zmieniło? Co trwa, a co jest zmienne? Jakie byście Państwo dostrzegali różnice? Jakie byście Państwo dostrzegali możliwe kontynuacje? Przy okazji witam pana Tadeusza Słobodzianka wśród nas. Bardzo się cieszę, że pan dotarł. Bardzo proszę, czy ktoś z Państwa miałby ochotę pociągnąć tę dyskusję dalej. (*pauza*) Chętnych jak zwykle nie ma, więc w tej sytuacji poproszę panią Krisztinę o zabranie głosu.

KRISZTINA BÁBA: Ja to raczej chciałabym rozmawiać o tym, dlaczego György Spiró napisał książkę o Iksach. Przedtem, zanim się ukazała ta książka o Bogusławskim, u nas nikt nie wiedział, kto to jest Bogusławski – poza polonistami i teatrologami. Tymczasem, kiedy wydrukowano tę książkę, to była naprawdę wielka sensacja na Węgrzech, była aż cztery razy wznawiana. Osoby, które zajmują się wydawaniem książek, to wiedzą, co to znaczy dzisiaj. W latach 80. ta książka miała wielki sukces i później w teatrze, jak już była o tym

mowa, również. Wiedząc, że przyjadę tutaj, na nowo przeczytałam wszystkie recenzje i krytyki. Było to bardzo interesujące, że w każdej recenzji dramatu pisano o powieści. No bo sztuka *Szalbierz* i powieść *Iksowie* to dwie różne rzeczy. I wszędzie, jak to powiedzieć, jak stały epitet, wszędzie pisano o tym, że książka była wielkim sukcesem, tak jak białoramienna Hera albo coś takiego. Książka miała sukces z dwóch powodów. Jeden, że ukazała się w czasach narodzin Solidarności i wiele osób myślało, że z tej książki więcej się dowie o tym, co się dzieje w Polsce. A druga rzecz, pokazywane w *Szalbierzu* i *Iksach* życie teatralne na Węgrzech było takie samo. Takie same stosunki! Przywiozłam ze sobą zdjęcie tego aktora, Tamása Majora, na którego prośbę Spiró napisał tę sztukę. Tak on wygląda. Dużo osób twierdzi, że on jest podobny do Bogusławskiego. I on, tak jak pan Spiró powiedział, był nie tylko aktorem, reżyserem, dyrektorem Teatru Narodowego, również pisał książki. Tu jest okładka jego książki o tym, jak trzeba czytać, jak grać Shakespeare'a. I tu widać jego postać. Naprawdę bardzo podobny! I w tej chwili ciągle jest wzorem. Jeśli na Węgrzech dyrektor teatru jakimś starszemu aktorowi chce zrobić piękny benefis, to daje mu rolę Bogusławskiego. Prapremiera była w roku 1983. Tamás Major grał właśnie Bogusławskiego. Aktor László Sinkó, który wtedy grał dyrektora Każyńskiego, później, za parę lat, w Sopron, grał Bogusławskiego. I to jest interesujące, że on był całkiem innym Bogusławskim. Jest za mało czasu, aby o tym opowiedzieć. Jeszcze w Veszprém było przedstawienie, i w Pécs. Ostatnie grano w roku 2002. I jeszcze jedna ciekawostka. Był taki aktor Sándor Szoboszlay, który także grał tę rolę, i od tego czasu wszyscy mówią na niego nie Szoboszlay Sándor tylko Sobosławski.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Bardzo dziękuję. Wątek węgierski jest o tyle ciekawy, że rodzi się pytanie, dlaczego sztuka o Bogusławskim, taka jak *Szalbierz*, powstała właśnie na Węgrzech? Dlaczego podobna sztuka nie powstała w Polsce, dlaczego ten dramat o uwikłaniu Bogusławskiego w relacje z władzami zaborczymi, powstał właśnie na Węgrzech? Czy jest szansa na to, że doczekamy się polskiego odpowiednika *Szalbierza* albo na przykład przepisania którejś ze sztuk Bogusławskiego? Patrząc na pana Tadeusza Słobodzianka i do niego z tym pytaniem pozwolę się zwrócić.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: No nie wiem, oczywiście, czy doczekamy się polskiego *Szalbierza*. Należy się nie zwracać może do mnie, tylko jakiś konkurs ogłosić, wtedy wpłyną sztuki. Ostatnio ogłoszono konkurs na temat papieża i napisano kilkanaście sztuk. Nie

wiem, czy Bogusławski robi jeszcze takie wrażenie jak papież, ale może jest pewna szansa. Niewątpliwie, jest to po prostu ten rodzaj sztuki, którą napisał Spiró, ja to widziałem, i widziałem na Węgrzech, oczywiście znam też polskie wersje, które powstały, ale prawdopodobnie to tylko Węgier mógł napisać w ogóle coś takiego, bo sprawdza się jego dystans do „polskiego patriotyzmu”, który przecież u nas wywołał pewne kląskania, powiedziałbym, nie zachwyty, ten dystans do sprawy martyrologii, sprawy Rosji w ogóle, a w tym wszystkim mieści się jednocześnie sprawa aktora, który jest wielkim manipulatorem w swojej pracy... Jednocześnie ten efekt, który osiąga, wszystkich satysfakcjonuje w końcu, oczywiście myślę o Polsce, a zwłaszcza o Warszawie... Sytuacja historyczna w Polsce była jednak trochę bardziej skomplikowana niż ukazał to węgierski autor. Bo często pewnie tak się zdarza, że można napisać sztukę, która dzieje się w innym kraju, nawet jeżeli są to Czechy leżące nad morzem, która po prostu chwyta jakiś istotny problem. Natomiast właśnie ta siła obciążenia, którą mamy u nas, jest niekiedy paraliżująca. Natomiast niewątpliwie jestem wielkim zwolennikiem Bogusławskiego, zarówno jako przepisywacza sztuk, czyli swobodnego tłumaczenia, które on dokonuje, to znaczy tłumaczenia, które właściwie przekracza granice przekładu, tylko staje się rodzajem odpowiedzialnej, autorskiej wersji, jak też naturalnie człowieka, który ma głęboką świadomość, że postęp teatru zawsze wyznacza dramaturgia. Że postęp w teatrze to są nowe teksty, nowe słowa, nowe myśli, nawet jeżeli są tylko przekonstrowaniem starych rzeczy. Oczywiście, te wszystkie wielkie epoki teatru były możliwe także dlatego, że nie obowiązywały przecież w takim stopniu, jak dzisiaj w ogóle, prawa autorskie i wynikające z ich naruszenia konsekwencje, że właściwie za pięć zdań ukradzionych można dziś pójść do więzienia, jak się trafi na dobrego adwokata... Ale w końcu ten proces szlifowania po prostu kolejnych wersji, których dokonywali Shakespeare, Molière, Calderón czy też inni dramaturdzy, którzy nie tak mocno wryli się w historię teatru, polega na tym, że tworzy się jednak jakiś wspólny rodzaj tradycji, z której wynikają w konkretnych epokach konkretne teksty. Jednocześnie ten proces, jeżeli go traktować poważnie, napędza oczywiście teatr, napędza to, co jest widowiskiem. Oczywiście żyjemy w czasach, kiedy teatr jest marginalny z natury swojej, pierwsze skrzypce gra dziś w ogóle telewizja, drugie kino i inne media masowego rażenia, natomiast

teatr jest czymś, co jest już coraz bardziej, no może nie skansenem, ale w najlepszym w ogóle wypadku rodzajem getta dla ludzi, którzy jeszcze potrzebują czasami wyższych wartości. Bogusławski, gdyby dzisiaj działał, to pisałby seriale telewizyjne, bo po pierwsze dawałoby mu to masę sławy, masę pieniędzy, jak wiemy był bardzo czuły na tym punkcie, a poza tym uprawiając w swoim czasie nawet jakąś mydlaną operę, mógł w końcu ten naród po prostu edukować, uczyć, ponieważ trafiał wtedy pewnie dużo dalej niż to, co może robić dzisiejszy teatr. Niemniej, ciągle wierzę w to, że teatr jest jakimś rodzajem awangardy, która może napędzać pewien rodzaj twórczego myślenia i rozszyfrowywania tego, czym jest czas, w którym żyjemy. I oczywiście, z mojego punktu widzenia, nie chcę tu po prostu, broń Boże, w jakikolwiek sposób deprecjonować innych ludzi, którzy spełniają swoje istotne role w teatrze, uważam, że ten nurt Bogusławskiego, czyli kogoś, kto słowu i nowej dramaturgii wyznaczył rolę, że użyję słowa powszechnie używanego, wiodącą, jest dzisiaj warte zastanowienia.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Bardzo dziękuję, bo poruszył pan ważny wątek różnicy w sytuacji teatru między czasami Bogusławskiego a czasami naszymi. Dla Bogusławskiego teatr był rzeczywiście tym medium najbardziej masowym, tym środkiem...

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: Bo wtedy był po prostu.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Bo taka była jego sytuacja. Natomiast od razu rodzi się pytanie, czy w sytuacji, w której teatr, jak pan mówi, jest rodzajem enklawy, czy też takiej właśnie awangardy dla tych nielicznych, którzy jeszcze odczuwają wyższe potrzeby, czy istnieje możliwość, żeby teatr powrócił do tej samej funkcji, którą nadawał mu Bogusławski, czyli czy istnieje możliwość realizacji projektu teatru narodowego, a dokładnie – teatru wspólnoty, jednoczącego ją i dającego jej wskazówki?

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: Wie pan, nie wiem niestety, o czym mówili tutaj moi szanowni koledzy przed południem. Oczywiście, istnieje ciągle wielka potrzeba zdefiniowania słowa „narodowy”, co to znaczy? Czy używamy tego słowa w endeckim rozumieniu, które niestety – jak pokazała współczesna historia – znalazło swój najbardziej dramatyczny wyraz w stodole w Jedwabnem? Czy też jest to myślenie o narodzie, który – jak to głosiła polska inteligencja czy też polscy intelektualiści dziewiętnastowieczni, dwudziestowieczni – ma naturalnie proveniencję w tradycji jagiellońskiej, czyli

narodzie jako pewnym miejscu, w którym się spotykają rozmaite narody, rozmaite kultury, rozmaite religie, czy rozmaite języki. W tym sensie teatr narodowy, jeśli przyznamy mu taką funkcję, oczywiście istnieje i – powiedziałbym – jest niezbędny. Niezbędny w tym sensie, że nie ma oczywiście bawić i po prostu być rozrywką dla zadowolonego już bardzo z siebie mieszczaństwa czy średniej klasy, która przychodzi w sobotę do teatru, żeby podziwiać te złote sedesy, które tam są, tylko chodzi o to, czy możemy rzeczywiście wdać się jeszcze w jakiś istotny spór. Jak wiemy przecież, teatr Bogusławskiego był teatrem, który się odwoływał do narodu (w sensie ludu), do ludzi prostych, do studentów, był teatrem antyelitarnym, był teatrem, który potrafił wyrazić ducha tamtej epoki, którą wyznaczyła z jednej strony Konstytucja 3 Maja, a z drugiej strony Targowica. Więc w tym sensie teatr winien prowadzić rozmowę z narodem o nim samym, o jego historii, czyli krótko mówiąc o tym kuferku babuni, który ze sobą niesie, i o tym, co w tym spadku, który dostaliśmy, jest jeszcze dzisiaj ważne, potrzebne, a co należy w końcu wyrzucić na śmietnik i nie zawracać sobie tym głowy, jak na przykład, tym nieszczęsnym polskim mesjanizmem, który w tej chwili jest najgorzej wykorzystywany i staje się siłą napędową właściwie tego wszystkiego, co się z tą tradycją najgorzej kojarzy. Więc myślę, że w tym sensie teatr narodowy, jakoś tam zainspirowany przez Bogusławskiego, na pewno jest interesujący dla nas dzisiaj.

MICHAŁ ZADARA: Ja nic nie wiem o Bogusławskim, ale chciałbym zareagować na kilka rzeczy, które powiedział pan Tadeusz, które mi się wydają ciekawe i o których mogę z własnego doświadczenia coś powiedzieć. To jest kwestia widowni, która mi się wydaje w tym wszystkim, jeśli mówimy o teatrze narodowym, dosyć kluczowa. Bo kiedy na przykład mówimy, że teatr ma dużo słabszą siłę od kina, to tak też nie jest do końca. Ostatnio słyszałem statystyki, że krótkometrażowy polski film, nominowany do Oscara, obejrzało jakieś cztery tysiące osób, nie ma zaś emisji w telewizji. Moje pierwsze przedstawienie *Ksiądz Marek*, które jest grane bardzo rzadko w Starym Teatrze, trzy- cztery razy do roku, widziało, jak już ostatnio obliczyłem, trzy tysiące osób, więc to już są bardzo porównywalne liczby, a gdyby jeszcze przedstawienie było lepsze albo odniosło większy sukces, to oczywiście mówilibyśmy o dużo większych liczbach. Więc tak naprawdę, jeśli chodzi o ambitne dzieła sztuki, to wydaje mi się, że jednak teatr ma dzisiaj łatwiejszą drogę do widza niż ambitny

film. Tak mi się wydaje, więc ja bym od razu tak nie rezygnował z teatru jako medium masowego. Niektóre sztuki produkowane w ostatnich pięciu, sześciu latach to obejrzało dziesięć, dwadzieścia, trzydzieści tysięcy osób, więc to już są poważne liczby. To nie jest oczywiście taka frekwencja, jaką na przykład miała Ariane Mnouchkine, gdy robiła sztukę o Rewolucji Francuskiej, którą to zobaczyło trzysta, czterysta tysięcy osób. Niemniej myślę, że można mówić o teatrze narodowym, że takie możliwości istnieją. I tutaj chciałbym się odwołać do drugiej rzeczy, o której powiedział pan Słobodzianek, mianowicie do pewnej popularności, czy w ogóle modelu teatru popularnego, o którym zapomnieliśmy teraz w Polsce. Inaczej niż w powojennej Francji, gdzie bardzo silnie istniało marzenie, aby stworzyć teatr popularny, który byłby dla szerokiej ludności jakąś alternatywą dla papki, którą daje telewizja. Ale oczywiście, żeby to się stało, trzeba też zmienić język, którym mówimy. Z mojego doświadczenia mogę się podzielić tym, że w Szczecinie zrobiłem w ostatnim roku sztukę, którą sam napisałem, a która jest oparta na fabule filmu *Pół żartem, pół serio*, czyli jest to farsa. Ale w tej farsie oczywiście znaleźliśmy dużo miejsca, żeby opowiadać i o tożsamości seksualnej, i o problemach narodowych, i o emigracji Polaków, i o polityce, czyli jest tam dosyć dużo ważnych tematów, ale poruszanych przez medium farsy i przez medium komedii. Nie zniżając nigdy tonu, nie starając się robić rzeczy tanich, ale zawsze takich, które by nas aktorów i mnie reżysera bawiły, oraz licząc na to, żeby bawiły także widzów. Efekt jest taki, że frekwencja jest nieporównywalna z innymi spektaklami granymi tam w Szczecinie. Nie chcę tego przedstawiać jako mój wielki sukces, ale jako pewną możliwość, która mi się otworzyła ostatnio. To znaczy, że aby teatr bardziej stał się narodowy, czyli mógł dotrzeć do większej liczby osób, to trzeba mocno się zastanowić nad formą, która mogłaby zainteresować widzów, ale nie tylko takich, którzy za potwierdzenie swojego inteligenckiego etosu uznają wizytę w teatrze. Wydaje mi się to bardzo kluczowe. I to jest oczywiście zadanie dla twórców, dla mnie także.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Przed południem pani profesor Korzeniewska przypomniała tekst Leona Schillera poświęcony Bogusławskiemu, gdzie pojawiło się takie sformułowanie – teatr narodowy, w nawiasie ludowy. To oczywiście było formułowane w kontekście określonym politycznie, bo to jest tekst z lat 50., natomiast to zestawienie nie jest tylko politycznie kontekstualne. To jest coś, co dla

tradycji Bogusławskiego wydaje się sensowne. *Krakowiacy i Górale* byli przebojem teatralnym. Przy wszystkich wysokich wartościach tego tekstu i tego przedstawienia, to jest rodzaj bardzo popularnego widowiska, które przez lata było grane, odnawiane, stanowiło taki wehikuł do zabawy widowni. I ma pan rację, że w Polsce tradycji tego typu teatru, który próbuje znaleźć swoją nową widownię, rzeczywiście nie ma. Czy jest szansa taki teatr stworzyć? Czy Bogusławski może nam tutaj w czymś pomóc? Czy też można jeszcze jakieś inne możliwości w jego spuściźnie teatralnej znaleźć? Pozwolę sobie spytać pana Piotra Cieplaka o to, czy Bogusławski może być inspiracją dla współczesnego reżysera?

PIOTR CIEPLAK: Można byliby się wykpić, wykpić albo i nie wykpić, mówiąc, że każde dobre przedstawienie to recepta, to odpowiedź Bogusławskiemu, i widowni, czasom. Dobrze, czyli takie, które zyskuje widzów, które dotyka rzeczywistości, którego widzowie, śmiejąc się bądź zwyczajnie myśląc, rozpoznają siebie, swój świat. To jest takie oczywiste, co mówię, że aż wydaje się wstyd. Ale w sumie, w ostatecznym rachunku do tego się sprowadza. Ilu reżyserów, tyle estetyk, tyle charakterów pisma, tyle odcieni, tyle poczucia humoru. Nie sposób miarą popularności, liczbą widzów rozstrzygać o wartości spektaklu. Coś w maleńkiej sali, niesłychanie gęste, dla jakiejś wąziuteńkiej elity, także ma swój sens i swoje uzasadnienie, jakaś salka Związku Artystów i Plastyków w Rynku w Opolu, gdzie 13 rzędów... Słowem, jakieś maleńkie miejsce, gdzie spektakle odwoływano z braku widzów, a miało – jak wiemy – ogromny wpływ na losy teatru. A po drugiej stronie – ogromne spektakle z lądującymi helikopterami, prawdziwie ludowe, choć daleki jestem – broń Boże – bym się obrażał za podejmowanie takich prób. Chętnie bym także wygłosił przy okazji jakiś pean na temat mieszczaństwa, jako jeszcze jeden odlamek, okrucieństwo tej wielowarstwowej, wielopłaszczyznowej rzeczywistości. Nie znajdziemy jednego sposobu, jednej miary. Teatr narodowy nawet w obrębie samego Bogusławskiego miał masę różnych przedsięwzięć. To nie był jeden sposób. Myślę, że zwłaszcza dzisiaj poszukiwanie tego jednego sposobu jest niedobre, zawężające i dyskusję, i teatr, i krytykę. Więc również dzisiaj – jak sądzę – to słowo mieszczański, mieszczaństwo powinno być rehabilitowane. Bo to jest taka warstewka ludzi, którzy wstają rano, idą do pracy, i starają się być punktualni, posyłają dzieci na języki. Bo to jest inżynier, lekarz, człowiek posiadający jakiś status materialny, który interesuje się, idzie

do teatru, aby tam z własną żoną spędzić wieczór nie na oglądaniu serialu, tylko żeby posłuchać, nad czym inteligentni ludzie przez dwa miesiące pracowali, aby się z nimi podzielić swoim warsztatem albo jakimiś przemyśleniami w sprawie świata. Słowem, chodzenie do teatru to dzisiaj synonim jednak jakiejś otwartości i ciekawości intelektualnej. W każdym wymiarze. Słowem ci mieszczenie, ta warstewka maleńka to są najlepsi sojusznicy teatru, jak sądzę.

MICHAŁ ZADARA: Już ich straciliśmy. To jest fikcja. Ich nie ma w teatrze. Ich jest może dziesięciu, ale więcej już nie ma.

PIOTR CIEPLAK: Dziesięciu mieszczań.

MICHAŁ ZADARA: Najwyżej. To wyobrażenie o takiej rodzinie, w której pan ma pracę, żonę, oczywiście są heteroseksualni, i to on właśnie bierze żonę do teatru, i tak kształci dzieci, i tak mądrze sobie myślą o tym, co widzą na tej pięknej scenie. To jest jakaś dziewiętnastowieczna fikcja. Ich nie ma, tych ludzi.

PIOTR CIEPLAK: Ja mam samochód. Kształcę dzieci. Chodzę czasami z nimi do teatru. Mój syn chodzi. Uczę ich języków. Mam mnóstwo tego typu znajomych. Mieszkam – mam trzy pokoje z kuchnią. Spotykam rodziców kolegów mojego syna na wywiadówkach. Jestem heteroseksualny. Znaczą, chodzi mi o to, że świat umiaru, świat zdrowego rozsądku, świat Unii Europejskiej i oświeconego sarmatyzmu – dzisiaj ten termin tutaj padł – wydaje mi się nadzwyczajnie otwierający. Świat umiaru, takie myślenie o polityce, o Polsce w Unii Europejskiej, to znaczy, że w Unii, ale z tymi zmarłymi, do Unii ze zmarłymi naszymi, co jest specyfiką, ograniczonością być może naszej tradycji – takie myślenie wydaje mi się jest niezwykle wartościowe, bo jest niemedialne. Bo w mediach dobrze jest, żeby zdanie miało swoją kropkę, a najlepiej wykrzyknik, a nie było sądem złożonym, że jest tak, a z drugiej strony inaczej, trochę tak, jednakowoż, aliiści, być może, chyba jest inaczej. Słowem, tego typu zdania, zdania środka, zdania umiaru, nie są synonimem konformizmu.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: Są, powiedzmy szczerze, że są konformizmem i tego się trzymajmy.

PIOTR CIEPLAK: Chciałbym dokończyć myśl – pozwolisz, Tadeuszu – że tego typu myślenie wydaje mi się czymś rzadkim, wymagającym szczególnej troski i pielęgnacji. Wydaje mi się, że jest narażone, te odcienie, te niedokończone zdania, narażone na frontalny atak z obu stron. Tych, którzy mówią: jesteśmy nowocześni i bezkompromisowi, walczymy z tabu, co znaczy przekraczamy tabu, nie

będziemy zajmować jakiś miękkich, niejasnych stanowisk. Trzeba mówić jasno, jak jest i walić na odlew. To jest po jednej stronie. Po drugiej stronie jest rzecz jasna to wszystko, co jest światem komercyjnym w teatrze, płaskim, obliczonym na czysty, szybki zysk, na popularność, a zarazem niesłuchanie silnym w swojej atrakcyjności finansowej. Czasami mam poczucie, kiedy właśnie oglądam telewizję czy czytam gazety, że w Polsce wyłącznie jest tylko ksiądz Rydzyk i jest Jerzy Urban, tzn. wszystkie możliwe ekstrema. Że zdanie wszystko jedno jakie, ale radykalne może liczyć na rozgłos i dobitność. Podobnie jest trochę w teatrze. Zarazem chcę dobitnie stwierdzić, że mówiąc o umiarze czy poszukiwaniu środka, nie chcę przez to powiedzieć, że zwalnia mnie to z odwagi, z poszukiwania nowego języka teatralnego, z podejmowania ryzyka, z rozlamywania klisz i stereotypów. To nie ma nic wspólnego, przynajmniej w moim myśleniu, z konformizmem artystycznym i myślowym. Oczywiście to wszystko jest gadanie. Później się idzie na próbę. Zakłada się trampki. Pali papierosy. I wtedy oczywiście różnie to wychodzi. To, co mówię, nie oznacza jakiegoś projektu czy pomysłu, czy recepty na zrobienie dobrego przedstawienia teatralnego. To są oczywiście dwie różne sprawy. Ale o tym środku chciałbym powiedzieć.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Bardzo dziękuję.

MICHAŁ ZADARA: Ja się absolutnie, w stu procentach zgadzam, że należymy, panie Piotrze, dokładnie do tej samej klasy społecznej. I moja siostra chodzi do liceum na Bednarskiej, i w ogóle wszystko comme il faut. Tylko naprawdę, właśnie jeżeli pójde... Ja się zgadzam, co do tego środka i też jestem za tradycją i za Unią Europejską jednocześnie, tylko jak pójde, na przykład w Berlinie, do teatru, jakiegoś dobrego, czyli takiego, w którym będzie przedstawienie na jakimś pewnym poziomie, to widownia jest tam pełna ludzi, którzy dokładnie się mieszczą w tym, o czym pan mówi. To znaczy są to ludzie, którzy mają gdzieś tam jakiś domek, jeżdżą sobie na nartach i także chodzą do teatru, bo są zainteresowani. W Polsce ich nie widzę na spektaklach. I szczególnie nie widzę młodych ludzi, tzn. tych młodych, którzy są jeszcze licealistami albo studentami, albo po studiach, których jakoś to interesuje. I wydaje mi się, że tę widownię, o której pan mówi, gdzieś straciliśmy. I gdy mówiłem przedtem o teatrze popularnym, to myślałem o tym, że trzeba publiczność odzyskać. Mówiąc o teatrze popularnym, nie chodzi mi o jakąś, nie wiem, klasę robotniczą czy jakąś radykalność, że trzeba tutaj jakąś

wielką politykę robić. Po prostu chodzi mi o to, że gdzieś tam straciliśmy kontakt, robiąc teatr, straciliśmy kontakt z tymi ludźmi, o których pan mówi. Z przyjaciół moich rodziców nikt nie chodzi do teatru, tylko ci, których moi rodzice zawloką na moje przedstawienia.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: Podejrzewam, że z Piotrem jest podobnie. Że ta widownia, o której mówi, to są jego przyjaciele, którzy chodzą na jego przedstawienia. Ja myślę, że jeżeli mówimy o Bogusławskim, to odwołajmy się jednak do tych radykalizmów, sprzeczności po prostu. Bo to było siłą napędową, myślę, teatru Bogusławskiego, czyli sprzeczności, pewne skrajności, pewna widownia, która obrzucała się, nie wiem czym, w każdym razie – są przecież dowody – dyskutowała na temat tego, co widziała w sposób zażarty i pasjonujący, a nie po prostu właśnie taki bezpieczny, jak spokojny jest zawsze teatr środka, konformistyczny tak naprawdę, służący po prostu temu samemu, do czego służy restauracja, do czego służy fryzjer, do czego manicurzystka, czyli po prostu jeszcze jednej funkcji pozwalającej człowiekowi, który chce przyjemnie i wygodnie żyć, za pieniądze tę funkcję wykonać. Myślę, że jeżeli rozmawiamy o Bogusławskim, to musimy szukać tej inspiracji, która w jakiś sposób drażni, irytuje, nawet po prostu, ale na pewno wywołuje jakieś istotne dyskusje. A nie usypia. To ad vocem.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Z tego, co pan mówi, wynikałoby, że Bogusławski mógłby być patronem takiego teatru wchodzącego bardzo mocno w życie społeczne, problemy współczesne, teatru aktualnego.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: No nie przypadkiem przecież Maciej Nowak zorganizował tę sesję dotyczącą Bogusławskiego, jak sądzę.

PIOTR CIEPLAK: Myślę, że trzeba się pilnować, żebyśmy tutaj pod pretekstem rozmowy o Bogusławskim nie mówili o swoim teatrze. O swoim myśleniu. Trzeba próbować spojrzeć na to szerzej, tzn. sądzę, że w Bogusławskim mieści się i radykalizm i po prostu doraźna publicystyka polityczna, to jest oczywiste, ale są też widowiska ku uciesze, podniesieniu serc, akademie i rocznice, i obchody. I przedstawienia dla kasy, zwyczajnie, dla ratowania interesu. Cały ten żywioł teatru się tam mieści. Nie będę się tłumaczył z tego, że mówiąc o myśleniu środkowym nie łączę tego z konformizmem. Nie będę się z tego tłumaczył. Chcę tylko powiedzieć, że nie ma jednego sposobu, sądzę, dzisiaj na wypełnienie idei takiej wielorakości teatru.

Wtedy był jeden taki teatr i w związku z tym pełnił on te wszystkie możliwe funkcje. Myślę, że dzisiaj może popełniamy błąd. Te takie spory: młodzi ze starymi, teatr awangardowy i nieawangardowy, one są w sumie jałowe, nie popychają sprawy, one są trochę zastępcze, tak sądzę. To jest tak mała łódeczka ten teatr dzisiaj. Wydaje mi się, że te spory rozstrzygają tylko o jakichś pseudospawach czy znamionują ambicje poszczególnych reżyserów. Przecież umówienie się z ludźmi na dziewiętnastą w teatrze jest na tyle wartościowym przedsięwzięciem, że szukałbym dzisiaj, w tej rozmowie tutaj, takiego myślenia o teatrze w Polsce teraz, które uwzględniałoby i to, co radykalne, i to, co komercyjne. Szukałbym jakiejś takiej płaszczyzny myślenia o nim wspólnie, które byłoby odpowiedzią wobec tego wyzwania, które stawał Bogusławski.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Pytanie, czy owa różnica, o której pan mówi, nie wynikała z sytuacji, że Bogusławski w jednym teatrze zaspokajał różne potrzeby, że niejako pod jedną firmą realizował coś, co współcześnie jest realizowane po prostu pod różnymi firmami. Czyli jest chyba tak, że w jego czasach był teatr, a w dzisiejszych czasach są teatry. I trochę jest tak, że ludzie dzisiaj szukają swoich własnych teatrów. Ci, którzy chcą tam iść do tej małej sali, znajdują ją, ci, którzy szukają rozrywki, też ją znajdują. I rzeczywiście, ta wojna, w cudzysłowie, wojna, która się toczy na łamach prasy przede wszystkim, ona jest trochę niepotrzebna dlatego, że jest miejsce na różne sposoby uprawiania teatru. Jest raczej to, o czym mówił pan Zadara: szukanie publiczności czy raczej próba przyciągnięcia publiczności, tej, która nie wie jeszcze, że to może być jej teatr. Myślę, że między panami tak naprawdę nie ma kontrowersji. W rzeczywistości jest coś, do czego wszyscy dążymy, do czego też dążył ten pan, który tam na nas spogląda. On też dążył do przyciągnięcia jak największej liczby publiczności i do spowodowania, żeby teatr dla tej jak największej liczby był najważniejszy. Przy okazji on jeszcze potrafił na tym zarobić! To jest jakby inna rzecz, my niekoniecznie potrafimy. Kolejne pytanie, jakie chciałbym postawić, dotyczy różnic, ale i podobieństwa czasów, czasu oświecenia i naszego czasu. Naszego czasu, który jest czy próbuje być czasem nieromantycznym, to znaczy próbuje wyjść z tego, o czym mówił pan Tadeusz Słobodzianek, z mesjanizmu romantycznego, całej tej wielowiekowej tradycji, tradycji specyficznie polskiej. Dlatego chciałem zapytać pana Tomasza Kaczmarka, czy między oświeceniem a naszymi czasami istnieje żywa linia, która

pozwoliłaby nam korzystać w tej chwili z tamtej spuścizny jako z czegoś żywego, co nam może pomóc odnaleźć się w naszym czasie?

TOMASZ KACZMAREK: Uważam, że jest odwrotnie w obecnych czasach, bo w oświeceniu nie było jeszcze masowej kultury, ludzie nie mieli takiego dostępu do książek, choć dzisiaj im więcej jest dostępu do informacji, to właściwie ta informacja jest bądź spływana, bądź kompletnie niezrozumiana. Nie wiem też, co pan rozumie przez spuściznę oświecenia: polskiego czy francuskiego? Polskiego bardziej, no tak. Bliższy mi jest ten francuski. Jeśli chodzi o oświecenie jako racjonalizm, jako walkę materii z duchem, tak to nazwijmy, to jest on, oczywiście, jeśli chodzi o Polskę, całkowicie aktualny. Czasami niepotrzebnie nawet tak silnie podgrzewany. No, ale taką mamy naturę, Polacy mają taką naturę, więc można czasami odnosić wrażenie, że rzeczywiście powinno się wprowadzić u nas dopiero teraz oświecenie, bo po jednej i po drugiej stronie mamy grupy, którym świat się nie podoba. Czy ja nie zagubiłem się w tym wszystkim?

DARIUSZ KOSIŃSKI: Pojawił się projekt, został przywołany projekt oświeconych sarmatów. Jesteśmy w takim momencie, jak to powiedział profesor Lech Sokół w przedpołudniowym wystąpieniu, że istnieje potrzeba odnalezienia dróg, stworzenia na nowo oświeconych sarmatów, pogodzenia tradycji sarmackiej z tradycją racjonalnej Europy.

TOMASZ KACZMAREK: Taka możliwość jest. Wydaje mi się, że to jest możliwe, ale na pewno nie będzie to masowe, masowy fenomen. To na pewno nie. Nie wiem, dlaczego się pojawiła Polska i Unia, tak jakby to były idee sprzeczne. Dlatego tak ważne jest pytanie, co znaczy teatr rzeczywiście narodowy? Czy narodowy znaczy popularny? Trzeba by się zastanowić nad semantyką tych słów, żeby później nie było jakiegoś szumu semantycznego, jak to się teraz mówi.

MICHAŁ ZADARA: Ta dyskusja – nie ja jestem za nią odpowiedzialny – schodzi do takiego poziomu, że właściwie mamy wszyscy różne teatry i wszystko jest dzisiaj możliwe, i tak właściwie nie się nie da powiedzieć. Może warto by zadać pytanie, jakie konkretnie zadanie stawia nam Bogusławski. Bo ja się na tym nie znam. I czego można by się nauczyć?

DARIUSZ KOSIŃSKI: W moim przekonaniu ta akurat odpowiedź została udzielona. I pan Cieplak, i pan Słobodzianek takiej odpowiedzi udzielili. Tak ja to rozumiem.

MICHAŁ ZADARA: A ja mam poczucie, że się jeszcze niczego nie nauczyłem, tylko mam poczucie, że Bogusławski to jest

wszystko: i taki wspaniały, i cudowny, i mądry, i rozważny, i popularny, i elitarny.

DARIUSZ KOSIŃSKI: Bo on taki trochę był. Na tym polega jego fenomen i też jego ojcostwo. Bogusławski był i popularny i radykalny, i polityczny, i rozrywkowy. I jeszcze potrafił na tym zarobić, chociaż nie do końca dobrze. Ale jednak w tym sensie jawi się jako ojciec sceny narodowej. Jako ten, kto w sposób wręcz niewiarygodny odniósł sukces na wielu polach, których pogodzenie nam się wydaje już niemożliwe. Myślę, że tu jest gdzieś problem, że jemu się udawało godzić coś, co nam się wydaje nie do pogodzenia. Na przykład teatr polityczny z teatrem komercyjnym. Na przykład – to jeszcze bardziej będzie skomplikowane – zaspokoić cenzurę i patriotów jednocześnie. Zaspokoić władzę i tych, którzy się przeciwko władzy opowiadają. On to niezwykłymi zupełnie sposobami potrafił zrobić. Trudność tej dyskusji polega też na tym, że nasza sytuacja jest zupełnie inna. Nie tyle może sytuacja kulturowa, ale sytuacja teatralna. To moje przekonanie. Moje przekonanie jest takie, że właśnie nie mamy już teatru jednego, mamy teatry różne. Co można objaśnić sposobem funkcjonowania instytucji teatru w Polsce, ponieważ w istocie teatr jest tak skonstruowany, że istnieje ten teatr właściwy i te inne teatry, które są na marginesie. Krakowskie pismo „Didaskalia” ma taką rubrykę „Inny teatr”. Ta nazwa bardzo mnie denerwuje, bo ona sugeruje, że jest jakiś ten teatr „właściwy”, który jest centralny, i są te inne. To oczywiście wniosek, który może być niepokojący, że są różne teatry i że właściwie każdy szuka swojego. Mnie on – jako widza – nie niepokoi, wprost przeciwnie. Natomiast rozumiem, że z panów punktu widzenia jest w tym jakieś zagrożenie. Być może wam, jako twórcom teatru, takie myślenie powinno być właśnie obce? Bo gdybyście tak zaczęli myśleć, to za chwilę okazałoby się, że nie wiadomo, co powinniście robić.

PIOTR CIEPLAK: Nie jestem od dyskutowania, mówiąc o swojej pracy w teatrze, z innymi twórcami reżyserami, czy z innymi teatrami. Mnie się podoba to, że są różne teatry. Podoba mi się. Sam byłem kiedyś młody, i teraz inni są młodzi, i ci młodzi mówią, my jesteśmy młodzi i my zrobimy porządną teatr, a nie jakiś tam. Mnie się to podoba. Oczywiście, mam do tego zwyczajnie dystans. Ale taka jest kolej rzeczy. Słowem, uznaję, wręcz powiedziałbym, podobają mi się takie teatry, które są inne, odwrotne niż ten, który sam robię. Słowem, jako uczestnik życia teatralnego, jako ktoś, kto przychodzi

do teatru, zainteresowany jestem tym, żeby był wielobarwny. Nie obrażam się na to, że jest taki, taki i taki. Wręcz powiedziałbym, to jest bardzo dobre. Jeszcze raz mówię – takie myślenie jest niemedialne. Myślę, że dzisiaj mówienie o teatrze jest bardzo, niestety, połączone z całym tym Babilonem medialnym, poprzez który dopiero oddziałuje na ludzi. W dużej mierze, nie chcę powiedzieć, że całkowicie, ale w dużej mierze to, jak wartościujemy teatr, przechodzi przez ten przetwornik medialny i tam właśnie dzieli się na tych młodych, na starych, na ojcóbójców, królobójców, takich, owakich. Tam się to kategoryzuje. Tam się nasycą te spory. Bo to jest fajne, jak ktoś komuś daje w papę.

KRISZTINA BÁBA: Czy mogę jedną rzecz dodać. To jest bardzo interesujące, że jest taki pokoleniowy spór. Może być to ciekawostką, że Tamás Major, ten, który grał Bogusławskiego, był ongiś najmłodszym buntownikiem. I powiem dlaczego. Pracował w Teatrze Narodowym w Budapeszcie. Grupa aktorów i reżyserów powiedziała: mamy dosyć tego teatru narodowego i my chcemy uciekać, i pójdziemy do małego teatru, i tam będziemy pracować. Tak to się stało. Tak powstał Teatr imienia Józsefa Katony, który później był bardzo znany na świecie. Gábor Zsámbéki i Gábor Székely to byli ci dwaj główni reżyserzy, którzy się buntowali. A Tamás Major był najważniejszym buntownikiem. I Tamás Major też poszedł z nimi. Myślę, że to sposób myślenia jest ważny, a nie to, kto ile ma lat.

DARIUSZ KOSINSKI: Bardzo dziękuję za ten głos. Sądzę, że nie rozstrzygniemy tej dyskusji, zwłaszcza dotyczącej współczesnego teatru polskiego. Ale jest chyba rzeczą budzącą nadzieję, że tę dyskusję sprowokowała taka okazja, jak uczczenie jubileuszu 250. rocznicy urodzin Wojciecha Bogusławskiego. Trochę obawiałem się, że w tym budynku, który na co dzień jest zamknięty, że w tym muzealnym teatrze w Starej Pomarańczarni, pamiętającej czasy Bogusławskiego, żadna żywa dyskusja się nie wywiąże. Tymczasem się wywiązała i była – jak sądzę – interesująca.