

Dziady Teatru Wierszalin.

Dyskusja z udziałem Piotra Tomaszuka, Tomasza Wiśniewskiego, Zbigniewa Majchrowskiego, Grażyny Tomaszewskiej, Katarzyny Kręglewskiej, Olgi Kubińskiej, Kwiryny Ziemby, Zbigniewa Kaźmierczyka, Feliksa Tomaszewskiego, Agnieszki Bednarek Bohdziewicz i Rafała Gąsowskiego¹

Tomasz Wiśniewski: Rozmowa, która zawiązała się po ubiegłorocznej prezentacji przedstawienia Teatru Wierszalin *Dziady. Noc pierwsza*, utwierdziła nas w przekonaniu o potrzebie zapewnienia przestrzeni do dyskusji artystów ze środowiskiem akademickim. Cieszy nas zatem dzisiejsze spotkanie Polskiego Towarzystwa Studiów nad Europejskim Romantyzmem z Piotrem Tomaszukiem, Rafałem Gąsowskim i Dariuszem Matysem. Podejmujemy dyskusję, obejrawszy wczoraj spektakl *Dziady. Noc druga*.

Piotr Tomaszuk: Na początek chciałbym zauważyć, że nazwa festiwalu Between. Pomiędzy odzwierciedlona jest w samych *Dziadach*, chociażby w III części: pomiędzy tak zwaną Małą Improwizacją a Wielką Improwizacją. To jest dla mnie bardzo ważna przestrzeń w tym tekście. Ta „dzika” improwizacja, jak ją nazywam, czyli ta „mała”. Ona uchodzi za taką najbardziej „nieuczesałą”, dziwną; bardzo często jest skreślana. A tymczasem, moim zdaniem, to jest podstawowa rzecz – bo ona jest najbardziej konwencjonalna. To najbardziej konwencjonalny fragment *Dziadów* – po prostu teatr wampiryczny uprawiany w celi więziennej, wobec przyjaciół. To jest teatr wobec kolegów z celi. I potem, chwilę później, mamy przestrzeń Wielkiej Improwizacji, która jest najbardziej nieokreślonym fragmentem tego tekstu – teatralnie nieokreślonym i tajemniczym – a wszyscy interpretatorzy uważają ją za najbardziej oczywistą. Po prostu staje człowiek i wygłasza tekst. Więc jest to „between” w samym Mickiewiczu; nie mówiąc już o tym, że te dwie części – IV i III – to też jest olbrzymie „pomiędzy”, ale może bardziej oczywiste. Brakuje mi w całej historii polskiego teatru konwencjonalnie wykonanej, wampirycznej Improwizacji, w której Konrad staje się wampirem.

Zbigniew Majchrowski: Była taka! To robił Henryk Bista w przedstawieniu Macieja Prusa w Teatrze Wybrzeże z 1979 roku.

Piotr Tomaszuk: No to właśnie my staramy się coś takiego stworzyć. Dla mnie bardzo ważnym pytaniem jest jedno zagadnienie: do jakiego stopnia Mickiewicz pisał pod teatr? Do jakiego stopnia pisał ze świadomością instrumentu, jakim jest scena? My w gruncie rzeczy nie doceniamy, w moim przekonaniu, roli teatru w jego twórczości.

¹ Rozmowa odbyła się 19 maja 2018 roku w Dworcu Sierakowskich w Sopocie w ramach Festiwalu Literatury i Teatru Between.Pomiędzy. Współorganizatorem dyskusji było Polskie Towarzystwo Studiów nad Europejskim Romantyzmem.

Traktujemy to jako oczywistą rzecz. Ludzie teatru z reguły uważają, że trzeba coś Mickiewiczowi dodać. A ja uważam, że trzeba z Mickiewicza wyczytać – bo u samego Mickiewicza jest wyjątkowo precyzyjny zapis konwencji teatralnych: IV część jest tego najlepszym dowodem, ale i III część, która się rozgrywa w bardzo, powiedziałbym, klasycznych teatralnie dekoracjach. Ciała więzienna i to, co się w niej dzieje, te opowieści – to jest bardzo konwencjonalny teatr. Teatr mówiony, który się kończy tym, że nasz główny bohater zaczyna – na nasze zamówienie bez mała – odgrywać ten teatr wampiryczny, teatr krwi, teatr nocy, teatr mroku, teatr cyprysów i zemsty. Prawda? Przecież to jest konwencja, to jest prawie Byron – wprost – albo wszystko, co się z nim wiąże. A chwilę później zaczyna się najbardziej tajemniczy fragment, kiedy on zostaje sam. „Samotność, cóż po ludziach” – zazwyczaj mówi się to tak spokojnie. A moim zdaniem on jest wściekły, po prostu wściekły, że nie może skończyć tej improwizacji, którą zaczął. Ci, którym starał się dać nadzieję, mówiąc o zemście – uciekli ze strachu przed zwykłym runtem, który zaczyna chodzić po więzieniu. Więc do kogo mówić? W kogo tchnąć energię zemsty? Wszak energia zemsty jako jedyna daje możliwość zachowania człowieczeństwa w więzieniu. Tam jest taka gra. I ta Wielka Improwizacja zostaje wygłoszona wobec nikogo (pauza – przyp. red.). A więc co ma zbudować? Co ma zbudować, skoro ona jest wygłaszana...?

Głos z sali: Zrobić straszną awanturę Panu Bogu.

Piotr Tomaszuk: Tak, tak. Niby tak... Ale czy człowiek, który wcześniej świadomie używał gestu teatralnego, jest w stanie poważnie wygłaszać myśli wobec Boga?

Głos z sali: Nie wygłaszał poważnie, kłócił się z nim okropnie.

Grażyna Tomaszewska: Chyba nie. W tym przedstawieniu chyba nie mówił do góry, raczej do podłogi...

Piotr Tomaszuk: Właśnie to są te dziwne przestrzenie... Przepraszam, że się wdarłem, tak mnie podkuśliło po prostu to „pomiędzy” (śmiej – przyp. red.). Pomyślałem sobie, że dobrze będzie zacząć od tych dwóch improwizacji. Ale jest jeszcze Improwizacja w IV części, która *de facto* stanowi odpowiednik Wielkiej Improwizacji. To jest ten monolog, który nazywamy w teatrze „łańcuchowym” monologiem. Zresztą łańcuch to cały czas motyw strasznie istotny – i w jednym naszym przedstawieniu, i w drugim. Bardzo świadomie ten łańcuch uczyniłem elementem zasadniczym w scenografii. Bez łańcucha nie ma *Dziadów*, nie ma czego szarpać, nie ma czego rwać.

Kwiryna Ziemia: Bez łańcucha nie ma ducha (śmiej – przyp. red.).

Piotr Tomaszuk: No właśnie. Gdyby mi państwo mogli odpowiedzieć na pytanie albo gdybyśmy razem spróbowali odpowiedzieć na następujące pytanie. Do jakiego stopnia Mickiewicz pisał *Dziady* z myślą o tym, że one powinny zostać wykonane w teatrze i że będą wykonane w teatrze? Przecież to jest konkretny tekst na konkretny instrument – tym instrumentem był teatr czasu Mickiewicza. Wiemy, że pisarz oglądał przedstawienia w Wilnie, ponoć oglądał przedstawienia także w Paryżu – ale ślady jego zachwytów jakoś specjalnie się nie zachowały; to nie był Słowacki.

Grażyna Tomaszewska: Ale stworzył całą wizję teatru nowego, sam podawał przykłady...

Piotr Tomaszuk: Tak, w wykładach, ale późniejszych...

Rafał Gąsowski: On sam zresztą miał też za sobą jakieś próby aktorskie...

Piotr Tomaszuk: Grał na przykład Barbarę Radziwiłłównę. Był jednym z pierwszych transgenderowych aktorów w Polsce, być może nawet pierwszym (śmiej – przyp. red.). No, ale to anegdota. Natomiast moim zdaniem Mickiewicz bardzo, bardzo precyzyjnie sobie wyobrażał wykonanie tekstów, które znajdujemy w *Dziadach*, w każdej z tych części. Z kolei w IV części *Dziadów*, w których mamy do czynienia po prostu z tymi trzema godzinami, a szczególnie w ich pierwszej części – w tym, co czyni Gustaw – jest zabawa masek. Ciągłe transformacje nierozpoznanego bohatera, ukrytego za kapturem, za peleryną – to po prostu piękna, romantyczna figura teatralna. Tajemniczy przybysz, którego nikt nie potrafi rozpoznać (tylko dzieci coś krzyczą, ale dzieciom się nie wierzy – aczkolwiek wiedzą więcej). I dopiero druga godzina przynosi rozpoznanie, i to jest godzina prawdy, kiedy dowiadujemy się, jaka jest faktyczna relacja głównego bohatera. I część to jest zabawa, gra, którą prowadzi Gustaw z Księdzem, II część to moment prawdy. A czym jest III część? Trzecia godzina? Ten moment „upiór-mara”. Przecież kiedy myśmy w ogóle próbowali sobie w teatrze odpowiedzieć na pytanie: „o co tu chodzi?”, to ja sobie przypomniałem, jak rozwiązywano problem sztyletu (wbicia sztyletu, płynącej krwi) w teatrze owego czasu. I wszystko mi się nagle zgodziło. Moment, kiedy następuje wbicie sztyletu, jest momentem niewidocznym dla widza, ale jednocześnie zachodzi pewne odślonięcie: tego kogoś nie ma – a jest, bo jest jego głos. To jest wszystko wykonalne w ramach tego instrumentu, jakim jest teatr. Jakim jest scena. Tam jest każda sytuacja wymyślona na miarę teatru. To jest ciekawe. Ja w gruncie rzeczy nie rozumiałem, do jakiego stopnia III część *Dziadów* jest teatralna, dopóki nie uchwyciłem tego momentu: czym jest III część *Dziadów* od widzenia Ewy, potem Salon Warszawski, a potem Bal u Senatora. Pomyślałem sobie, że przecież to są rzeczy, które dzieją się w tym samym momencie, kiedy Konrad siedzi w celi. To jest ten sam moment czasowy: Mickiewicz pisze zdarzenia równoległe. On to uwielbia. III część *Dziadów* to jest moment, kiedy pojawiają się dwugłosy. Przecież Mickiewicz nie jest idiotą i wie, że nie można przeczytać jednocześnie dwóch tekstów – ale w teatrze można to powiedzieć. Więc jak on pisze dwugłosy, to znaczy, że pisze dokładnie na instrument, jakim jest chór – który jednocześnie, z lewej i z prawej strony, może wprowadzić do naszej wyobraźni konkurujące ze sobą treści, rytmy i sensy. On gra naszą wyobraźnią, ale wyobraźnią widza – nie czytelnika. No i krok dalej – pomyślałem sobie: „Rany boskie. Przecież w gruncie rzeczy literatura romantyczna, w ogromnej większości, to jest literatura przeznaczona do wygłaszania”. Przecież oni czytali sobie na głos własne poezje wieczorami. Więc oni zakładali – mówię „oni”, czyli romantycy, promieniści i tak dalej – recytację, oni chcieli wygłaszania. Rozumieli w związku z tym rolę rytmu, melodii, frazy. To są podstawowe rzeczy. Bez usłyszenia nie ma rozumienia. Oni nie pisali do czytania, oni pisali do słuchania.

Ja bym chętnie wrócił jeszcze do tej kwestii: wobec kogo Wielka Improwizacja jest wygłaszana? Pomyślałem, że ona jest oczywiście wygłaszana przez bohatera wobec samego siebie – to jest strumień świadomości. Mamy do czynienia z sytuacją improwizacji w teatrze, a właściwie nie tyle improwizacji, ile monologu. Wobec kogo jest wygłaszany w tej sytuacji komunikacyjnej monolog? Bez określonego odbiorcy nie ma tego sposobu myślenia – bo ono nie ma sensu. Ten tok idący w mojej głowie traci sens, jeśli nie mam oczu, które odpowiadają rytmowi moich myśli. Ale to nie jest sytuacja Mickiewicza. Wielka Improwizacja, w moim przekonaniu, to jest sytuacja rozmowy z samym sobą. To jest strumień świadomości, który może przyspieszyć, może zwolnić – ale tylko ja sam rozmawiam. Holoubek jest moim zdaniem najbliższy – ale on jest wystudzony. Choć przynajmniej jest konsekwentny, bo jest stały. Gąsowski jest konsekwentny, bo jest pełen życia i trwa w nieustannej walce. Warto tutaj zwrócić jeszcze uwagę na to, z czym bohater walczy. Z łańcuchami, a nie z Bogiem. Z tym, co go wiąże. Jeżeli nazwiemy tego kogoś, kto trzyma łańcuch, Bogiem – dobrze, ale to jest metafora. To jest teatralna metafora, tak jak metaforą poetycką jest wszystko, co na przestrzeni literatury pisanej przez genialnego poetę może się urodzić w słowach. Natomiast istota Wielkiej Improwizacji to jest istota monologu wewnętrznego, który płynie dlatego, że ja (podkreślenie P.T. – przyp. red.) tak myślę. Ile jest danego dnia we mnie tego „prądu”, tej energii – tak on płynie. Pytanie: czy ktoś jeszcze jest w tym potrzebny? Po co widz? To jest dopiero ciekawe zagadnienie.

Grażyna Tomaszewska: No tak, być może dlatego tak to właśnie zostało przedstawione.

Piotr Tomaszuk: Ten fałsz widza. Fałsz wynikający z jego obecności. Przecież my powinniśmy wybiec wszyscy, razem ze współwziętniami. Nas już nie ma, myśmy uciekli – ponieważ my jesteśmy tą samą widownią, która się gromadzi w celi na początku. Widzowie też przyszedli do tej celi, tak jak pozostali współwziętnowie. Ale potem wszyscyśmy uciekli. Czy też, po prostu, jesteśmy jak te duchy, których nie ma fizycznie, ale które się zleciały i patrzą. Dlatego trzeba zapytać: kto tam został sam?

Kwiryna Ziemia: Muszę powiedzieć, że ja podczas przedstawienia miałam wrażenie, że my podglądamy.

Piotr Tomaszuk: Tak, coś w tym właśnie jest. To jest obecność nieobecna.

Kwiryna Ziemia: Po pewnym czasie przekonujemy się, że nie bez powodu z Jean Paula² Mickiewicz brał swoje motto, że w *Dziadach*, całych *Dziadach*, nie tylko w części IV, wszystko dzieje się również w naszym wnętrzu, we wnętrzu naszych czaszek, nie tylko we wnętrzu tamtej czaszki³. Nie wiem, do jakiego stopnia słyszeli to państwo na scenie, ale kiedy państwo spuścili kurtynę, zapadła niezwykła cisza, mimo że nie wszyscy wiedzieli, czy rzecz się skończyła, bo to nie było oczywiste. A na widowni było dużo młodych ludzi, którzy naprawdę nie mieli wielkiej kultury teatralnej, pamięci dziejów inscenizacji,

² Wł. Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825).

³ Nawiązanie do tytułu utworu, z którego pochodzi motto Mickiewicza do IV części *Dziadów*. Tytuł podawany jest po niemiecku i w polskim przekładzie w każdym komentowanym wydaniu, także w szkolnych.

bo to ewidentnie były ich pierwsze *Dziady*. I wszyscy, w podobny sposób, pogrążeni byli w bardzo skupionej ciszy. Rzadko kiedy w teatrze słyszę taką ciszę. Zapewne na scenie trochę inaczej, trochę mniej ciszę słyszać – ale słyszana z widowni nie wydawała się ani wyrazem poczucia wspólnoty, ani efektem brechtowskiej obcości. Natomiast chciałabym wspomnieć o *Ekstazie Świętej Teresy* Berniniego, tak często krytykowanej za to, że mistyczność barokowa w rzeźbie tej łączy się z erotyką. Kaplica rodziny Cornaro w kościele Matki Boskiej Zwycięskiej w Rzymie, urządzona przez Berniniego jak kameralny teatr, na którego scenie anioł zbliża się ze strzałą miłości Bożej do osuwającej się świętej, przypomniała mi się prawem najluźniejszych skojarzeń podczas erotycznych zwidów Konrada, w które zamienia się u pana widzenie Ewy. U Berniniego po bokach obecni są widzowie, członkowie rodziny Cornaro, którzy przyglądają się przeżyciom mistycznym – ich głowy i niecałe półpostaci wystają jakby z teatralnych łóż. Gapią się bezwstydnie na ekstazę świętej i chyba na cherubina (jeżeli i oni go widzą), na coś tak skrajnie intymnego i głębinowego, i nawet wymieniają jakieś uwagi. Pewnie państwo pamiętają ten kontrast między postacią Teresy i figurami obserwatorów (głównie zresztą kardynałów). Więc jeśli pan podkreśla fałsz widza w *Improwizacji* i może w dalszych projekcjach świadomości Konrada, to uświadamiam sobie, że właściwie byliśmy zbudowani w podobny sposób – jako podglądający. Być może przypadkiem, dlatego że tak się jakoś „zaplątaliśmy” na rytuał dziadów – bo całość zaczyna się ewidentnie od obrzędu. Ale mamy status podglądaczy. Przynajmniej jednak zachowujących się po cichutku.

Głos z sali: Jeśli mogę zabrać głos... Ja jednak troszeczkę inaczej odczytuję tę końcową ciszę, wydaje mi się, że tam było jeszcze coś więcej. Nie wiem, czy to było zamierzone, ale ja miałam wrażenie, że państwo czekali na reakcję. Ta cisza nastąpiła właśnie wtedy, kiedy publiczność rzeczywiście zareagowała. Ja to tak przynajmniej odczytuję, że to był moment, kiedy myśmy się rzeczywiście włączyli w ten spektakl, już na samym końcu. Ale te oklaski, przetamujące ciszę – na początku takie bardzo ciche i niepełne – nagle coś zrobiły na scenie. To była cisza, która spowodowała widownię do zrobienia czegoś, ujawnienia się, nie wiem, jak to nazwać...

Olga Kubińska: Odnoszę wrażenie, że to nasze włączenie się nastąpiło wcześniej. Bo ja też zwróciłam na to uwagę... Jednak zazwyczaj bijemy brawo bardzo szybko, prawda? Tak jakbyśmy tylko czekali, żeby spadła kurtyna, i już klaszczemy – bo publiczność niewyrobiona uwielbia się wykazać.

Kwiryna Ziemia: A nawet jeśli nie, to zazwyczaj jakaś część widowni szeleści, pokasztuje, wydaje dźwięki... Tu natomiast było cicho jak makiem zasiał.

Zbigniew Kaźmierczyk: A mnie się wydaje, że tego zakończenia można Wierszaliniowi pogratulować, bo ono ma w sobie coś z otwartości dramatu romantycznego. To znaczy – można to też chyba odebrać tak, że państwo po prostu pozwalacie widowni się namilczeć, dajecie znak: „Możecie milczeć, jak długo chcecie, od was zależy, kiedy to milczenie przerwiecie”. Dla mnie to jest spójne z myśleniem o dramacie Mickiewicza. Ale przyznam też, że w momencie, kiedy pan mówił, że jest otwarty na interpretację dramatu Mickiewicza i że pan z nich korzysta, ponieważ okazują się nieraz przydatne

– to ja mogę powiedzieć, że sytuacja jest również odwrotna, to znaczy: historycy literatury, mickiewiczologowie również bardzo często w ten sposób patrzą na spektakle. I pana inscenizacja wczorajsza jest, w mojej opinii, bardzo znaczącym wydarzeniem w historii inscenizacji dramatu. Przede wszystkim dlatego, że bardzo wyraźnie wpisuje się w dwie tradycje czytania *Dziadów*. Jedną z nich nazwałbym modernizującą czy też utrzymaną w duchu myślenia postmodernistycznego. Powstają rozmaite prace, także doktoraty, pisane w tym duchu: na temat postmodernistycznej inności Mickiewicza. Co jest w opozycji do odmiennego myślenia, którego początek mamy w pracy Andrzeja Niemojewskiego *Dawność a Mickiewicz*, w której autor twierdzi, że Mickiewicz był wyznawcą animizmu. Szczerze wierzył w to, że duchy mogą mieszkać w kamieniach, w drzewach, w przedmiotach... Wydaje mi się, że pana inscenizacja wpisuje się w tę drugą tradycję, w tę, która sięga do reliktywości umysłu Mickiewicza, pana działanie polega na podkreśleniu, na wychwyceniu tejże dawności Mickiewicza. Wszystkie pomysły, które pan wprowadził, są moim zdaniem wyjątkowo trafne. To, że przedstawienie zaczyna się od dziewiętej sceny, zaczyna się od patrzenia na cmentarz, z którego podnoszą się upiory... Ale właściwie akcja rozpoczyna się od tej drugiej części, od kaplicy. I tutaj warto wspomnieć, że to dobrze, że światło w tej scenie zapala się wolno – zresztą u Mickiewicza jest kompletny mrok, wszystko zaczyna się od totalnej ciemności, tak gęstej jak jakaś materia demoniczna. Wiem, że trudno byłoby to osiągnąć w teatrze, ale byłoby to jeszcze bardziej reliktywne. Natomiast wszystko, co się potem dzieje na scenie, szczególnie istotne jest w związku z tym wampirycznym motywem. Mogę panu powiedzieć (a zakładam, że twórcy czasami czekają na takie wyznania): są w tym przedstawieniu momenty, kiedy po grzbiecie przebiegają dreszcze. To są te momenty, kiedy pojawiają się fragmenty śpiewane, kiedy mamy relacje młodzieży zesłanej na Sybir. Wówczas pojawiają się wątki wampiryczne, motyw zemsty... Motyw wampira jest przykładem wspomnianej reliktywości, ponieważ, jak wiadomo, concept wampirów, upiorów powstał w czasach dawnych, kiedy nikt nie potrafił sobie wyobrazić, że po śmierci dusza może opuścić ciało – ludziom wydawało się, że po śmierci dusza dalej mieszka w ciele. Wówczas więc pojawiła się taka reliktywa figura upiora. Tutaj zatem uwypukla się sytuacja pułapki: obraz Polaka, bohatera w zamkniętej celi. To jest jakaś reliktywa podświadomość, zupełnie prasłowiańska. Nagle okazuje się, że pojawia się ten niepotrzebny punkt: „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga,/ Z Bogiem i choćby mimo Boga!”. Właściwie ta cała idea Tomasza à Kempis, idea naśladowania Chrystusa (książka подарowana Zanowi) – tutaj okazuje się do niczego. Nagle rozumiemy, dlaczego ci młodzi ludzie, Jan Sobolewski, Feliks Kótakowski i Konrad, milczą, gdy Zan proponuje, aby się rzucić jak te nasiona ofiarne na przestrzenie Rosji i tam kiełkować – ponieważ tylko w ten sposób można przynieść pomoc. Nic z tych rzeczy. Na obłąd inwazji, na obłąd rozbiorów jedyną odpowiedzią może być obłąd, szaleństwo zemsty. Prawda? To jest świetnie zagrane w tym przedstawieniu. No i jeszcze wiele innych spraw...

Piotr Tomaszuk: Mnie się wydaje, że dla Mickiewicza strasznie ważna była konfederacja barska i to, co się wydarzyło w tym czasie. Dla niego – taką mam opinię,

po paru latach obcowania z tym, co Mickiewicz napisał – dla niego konfederacja barska zakończyła się dopiero w 1830 roku, kiedy wybuchło powstanie listopadowe. On do tego momentu miał nadzieję, że można odwrócić to, co się zdarzyło w 1772 roku. On cały czas walczył. I kiedy zadałem sobie pytanie: „A co ja pamiętam ze swojego życia 30 lat wcześniej?”, wówczas zdałem sobie sprawę, że to były najważniejsze momenty kształtujące moje życie – to, co się zdarzyło 30 lat temu. Czyli dla Mickiewicza Bar i to wszystko, co się wiązało z porażką... Czy tylko w konfrontacji z Rosją? Ja myślę, że chyba tak, bo to jest Litwin, dla niego Polska kończyła się na Warszawie. Myślę, że ta Rosja – ta Rosja imperatorska, Rosja tego jedynowładztwa, tych zsyłek – to był kraj, którego Mickiewicz nienawidził. Dlatego że to była Rosja, która rozłożyła wielką Polskę. Z kolei w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*: trzydzieści tysięcy, dwadzieścia tysięcy – takie cyfry tam padają. To są ofiary. Trzydzieści tysięcy zabitych – przecież to i teraz robi wrażenie, więc jakie to musiało robić wrażenie wtedy? To była rzeź. Więc Mickiewicz kulturuje pamięć o zupełnie podstawowych zdarzeniach historycznych. On zwraca uwagę na to, co było fundamentem – traumatycznym, ale jednak – świadomości narodowej ówczesnych Polaków. Czy to się tak bardzo zmieniło do dziś?

Grażyna Tomaszewska: Chciałabym poruszyć temat specyficznej muzyczności w państwa przedstawieniu. Nie wiem zresztą, na ile to było świadome zamierzenie. Chodzi mi o relację między znaczeniem słowa, które wybrzmiewa i jest przez odbiorcę, widza słyszalne, a słowami, które pełnią inną funkcję, które po prostu płyną, których znaczenie umyka – dlatego że są to słowa bardzo szybko mówione, więc też jakby niesłyszalne, niezrozumiałe. Istnieją raczej jako samo brzmienie niż znaczenie. I do tego brzmienia, „wyzutego” niejako ze znaczenia, dołączają się jeszcze inne rodzaje dźwięków, jakby dopełniając ich nietypową – bo brzmieniową tylko – konstytucję. Z pewnego punktu widzenia to przedstawienie jest dla mnie przede wszystkim rodzajem utworu muzycznego. Nie utworu teatralnego, tylko właśnie muzycznego. Podczas tego przedstawienia w zasadzie po raz pierwszy zobaczyłam, że *Dziady* to na dobrą sprawę jest skończony utwór muzyczny, w którym wszystkie elementy są krańcowo przemyślane, a słowo pełni funkcję jednego z instrumentów.

Piotr Tomaszuk: Bo Mickiewicz tak pisze. Mickiewicz pisze partytury.

Grażyna Tomaszewska: W niektórych partiach tej inscenizacji słowo istnieje w moim odczuciu właśnie tylko jako brzmienie, ale w innych nie; w innych potęguje swoją moc znaczeniową, energetyczną poprzez współistnienie z innymi rodzajami dźwięków, muzyki, tworząc rodzaj wielogłosowej brzmieniowej harmonii – której słowo przewodzi, której daje znaczeniowy wyraz. W państwa *Dziadach* ten akt szczególnej i harmonijnej kontaminacji brzmienia, znaczenia i różnych odmian innych dźwięków (muzyki) dotyczył pieśni Feliksa, pieśni zemsty i właśnie Widzenia, którego podmiotem jest Konrad, nie ksiądz Piotr...

Feliks Tomaszewski: To świetny pomysł inscenizacyjny...

Grażyna Tomaszewska: Tak, to swoją drogą... Ale dla mnie rewelacyjne było też to, jak w tych trzech scenach – a przynajmniej tak to zobaczyłam – wszystko się muzycznie zebrało i „zgrało”, a równocześnie słowo ujawniło się nie tylko w brzmieniu, lecz także w znaczeniu, i to w stopniu najwyższym. Z tego punktu widzenia wspomniany już motyw zemsty, motyw wampiryczny zostaje bezpośrednio połączony z Widzeniem. Zastanawiam się zresztą, jaką funkcję ono w tym przedstawieniu pełni, tym bardziej że jest urwane... Niewątpliwie to kwintesencja swego rodzaju martyrologii, ale martyrologii inaczej pokazanej, niż to się przyjęło. Właśnie takiej „do przyjęcia”. Być może dlatego że wyciszona, bo w tej muzycznej osłonie pozbawionej krzykliwości słowa. Muszę się przyznać, że Widzenie Księdza Piotra to ta część *Dziadów*, którą zawsze najgorzej przyjmowałam. Nie mogłam znieść tej sceny ze względu na rodzaj wpisanego w nią patosu, przekraczającego moje możliwości percepcji. Zresztą nie tylko ja, mówię o tym także z perspektywy uczniowskich doświadczeń lekturowych. Współcześni uczniowie Wielką Improwizację uznają nadal za tekst sobie bliski, tekst, z którym mogą porozmawiać w taki czy inny sposób, ale Widzenie już nie, o Widzeniu powtarzają tylko zastyszane komuny... Ale w państwa przedstawieniu ranga tych scen jest odwrócona.

Piotr Tomaszuk: Mnie się wydawało, że taką postawę sygnalizuje sam Mickiewicz. Ja mam wrażenie, że jeżeli on pisze, wkładając to w usta Księdza Piotra, oczywiście: „Panie! czymże ja jestem przed Twoim obliczem?/ Prochem i niczem;/ Ale gdym Tobie moję nicność wypowiedział,/ Ja, proch, będę z Panem gadał”, „Panie!” (wyraźnie akcentuje – przyp. red.). Więc Mickiewicz robi dokładnie odwrotnie, niż my interpretujemy Widzenie. To nie jest apologia męki – to jest dyskusja, czy męka ma sens. Dobrze, będziemy męczennikami, będziemy mieli wielką legendę, ale będziemy martwi, nas nie będzie, Panie! Nie będzie nas, tak jak nie ma Chrystusa wśród żywych. Pytanie: czy Chrystus jest potrzebny koniecznie na krzyżu? Niezbędny – Kościołowi. Ale życiu? Życiu i uczniom potrzebny jest Chrystus żywy, bo inaczej po prostu nie ma go. I to jest tak naprawdę nader istotne pytanie, które pada *Dziadach*: czy lepiej, żebyśmy byli martwą legendą, czy żywym narodem? Dopiero na końcu jest rozmowa. W tym: „Panie!” (mówi tonem groźby – przyp. red.). Tam jest szansa na to, żeby to wygłosił Konrad – bo jeżeli umieszczę to wszystko w psychice księdza, to wtedy, jak by to powiedzieć... To wtedy nie kończy mi się postać Konrada! Bo postać Konrada znika nam z *Dziadów* w III części. Mickiewicz po prostu – czy świadomie, czy nieświadomie – praktycznie rzecz biorąc, wystrzelił Konrada w powietrze po Wielkiej Improwizacji. Jego nie ma. Ale co się z nim dzieje w celi? Wiemy tylko tyle, że wychodzi, że jest gdzieś prowadzony. Trochę mało... Trochę mało, bo Wielka Improwizacja zostaje przerwana – a nie skończona. Więc gdzie jest koniec tej postaci? Oczywiście, w moim myśleniu, koniec postaci Konrada jest w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. To jest ten sam pielgrzym, ten sam wędrowiec, który wychodzi w ostatniej scenie, z przestrzeni celi wchodzi w przestrzeń wędrowni. Zaczyna iść. Zaczyna iść; i taki wchodzi w *Księgach*...

Kwiryna Ziemia: I znowu teatr anihiluje *Ustęp*, wyłącza go z III części *Dziadów*...

Piotr Tomaszuk: Nie do końca anihiluje, bo my właśnie z *Ustępu* korzystamy w *Wykładzie*. Pani profesor tego przedstawienia nie widziała...

Kwiryna Ziemia: Ale wnioskuję to z tego, co pan mówi. Pan wysłał Konrada od razu z części III do *Ksiąg* i wtedy *Ustęp* znika.

Piotr Tomaszuk: Ale my zaczynamy to przedstawienie właśnie od *Ustępu*...

Grażyna Tomaszewska: Jest *Noc Pierwsza*, jest *Noc Druga* i – właśnie – kiedy i gdzie *Noc trzecia*?

Piotr Tomaszuk: To jest właśnie *Wykład*. *Wykład* jest tak naprawdę *Nocą Trzecią*. W domyśle to jest trzecia noc – profesor Majchrowski to przedstawienie widział, ale nie wiem, czy potwierdzi – tak naprawdę *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* to jest właśnie *Noc trzecia*. Choć oczywiście zostały one wygłoszone zupełnie innym językiem – i to jest też kolejne pytanie do nas wszystkich: o zamiar Mickiewicza, który mi się wydaje najbardziej intrygujący, a do którego cały czas teatr nie znajduje klucza, stara się znaleźć klucz i ta droga będzie bez końca trwała, to jest *never ending story*. Mianowicie Mickiewicz szuka słowa, które działa. Tutaj jest sedno. To jest to, co go najbardziej animuje. Słowo działające, słowo święte, słowa Ewangelii, słowo wcielone. Słowo, które się wciela poprzez człowieka w życie. I teraz: znalezienie tego słowa, sekret tego słowa – to jest sekret rytmu, to jest sekret okoliczności i samego słowa. Mickiewicz szuka cały czas, tego właśnie. I *Księgi...*, to, jak on to pisze, tą frazą ewangeliczną – on stylizuje to na słowo natchnione... Ale jak pracowaliśmy nad tym, to ja się najbardziej męczyłem z tego powodu, że nie mogę znaleźć w tym tekście wszystkiego, co jest tak uwodzicielskie w *Dziadach* – w jednych, w drugich, a w *Panu Tadeuszu* to już w ogóle... Ten rytm i ten rodzaj oddychania słowami, rodzaj takiej biologiczności, bym powiedział – że czytam tekst i kiedy dobrze czytam, to moje ciało zaczyna falować razem z tymi słowami. Tu następuje jakieś dziwne wcielenie, jakiś taki rodzaj przenikania. Mickiewicz doskonale zdawał sobie z tego sprawę, skoro potrafił usiąść, grało jakieś pianino, a on po prostu rozkładał ręce i zaczynał improwizować. On potrafił tak długo... Mówić wierszem, płynąć, fantazjować... On po prostu miał ten najwyższy dar, jaki posiadają muzycy: komunikacji pozasłownej, pozasemantycznej. On wiedział, w jaki sposób widownię wprawić w falowanie. On wiedział, co to znaczy widownia. I w związku z tym wiedział również, że jest możliwe takie słowo, które wprowadza widownię w ciszę całkowitą. On wiedział o tym, że takie słowo jest możliwe... Tak samo jak wiedział i poszukiwał słowa, które będzie czynem. Przecież ta wampiryczna Improwizacja dlatego jest ciekawa, że ona jest czynem, ona ma – poprzez uczestniczenie w tańcu i w rytmie – pchnąć ludzi, prawie nieświadomie, do czynów. Tak. To jest to, co teraz nazywamy terroryzmem i praniem mózgu. Pranie mózgu mamy w celi Konrada – tam jest znakomicie pokazane, na czym to polega. Znajdźmy rytm, znajdźmy te interwały muzyczne. Przecież w tej wampirycznej improwizacji pojawia się zupełnie inna muzyka. Tam jest ta pentatonika prastłowińska (czyli muzyka z zupełnie innego porządku harmonicznego niż Mozart, którego Mickiewicz wręcz cytuje, bo pisze pod fragmenty Mozarta). A potem w wampirycznej Improwizacji całkowicie odrzuca tę harmonię, ten sposób funkcjonowania muzyki i słowa po to,

żeby zbudować zupełnie inną, rytmicznie i muzycznie, relację i spróbować przyjrzeć się skutkom tak działającej muzyki oraz tak działającego słowa. Przecież w tym samym fragmencie pada: „tych mnie imion przy kielichach wara. / Dawno nie wiem, gdzie moja podziela się wiara”. Ten sam człowiek mówi potem: „zemsta, zemsta, zemsta na wroga, / z Bogiem i choćby mimo Boga!”. Jak to jest możliwe, że jedna postać mówi sprzeczne rzeczy?

Grażyna Tomaszewska: O, nie, nie, nie. „Wara” od bezczeszczenia imienia Maryi, a nie imienia Boga. To są zupełnie dwie różne świętości dla Mickiewicza. Bóg to Bóg, z Bogiem można robić wszystko – ale z Matką Boską już nie.

Piotr Tomaszuk: A, w ten sposób to pani interpretuje?

Zbigniew Kaźmierczyk: Ale przecież tutaj jedno nie wyklucza drugiego. Prasłowianin to zarazem chrześcijanin...

Piotr Tomaszuk: Ale ja nie do końca bym się z tym zgodził. Możliwe... Chociaż ja bym to interpretował w następujący sposób: Mickiewicz – Konrad, *alter ego* tak zwane – nie chce bluźnić. Bo ta „dzika” Improwizacja, to: „z Bogiem i choćby mimo Boga” nie jest bluźnierstwem. To jest figura poetycka. Wampir i bez Boga jest wampirem – wypełnia swoją funkcję. Wampirowi Bóg jest niepotrzebny do szczęścia. Więc konwencjonalność tego gestu wampirycznego usprawiedliwia słowa, które tam padają. Natomiast faktem jest to, co pojawiło się wcześniej: nie pozwolę bluźnić.

Grażyna Tomaszewska: Nadal uważam, że różnica jest zasadnicza: w przypadku Boga bluźnierstwo jest dopuszczalne, jest wpisane w relację Boga z człowiekiem, tak jak wpisany jest w nią bunt, spór, niezgoda, „pasowanie się”. Natomiast relacja z Matką Boską jest zupełnie inna. W tym wypadku nigdy nie można bluźnić.

Piotr Tomaszuk: Rozumiem, czyli tutaj widzi pani tę różnicę.

Zbigniew Kaźmierczyk: Ale jest jeszcze inna istotna kwestia. Pan powiedział, jak rozumiem, że Improwizacja jest nieskończona. Ale w pana inscenizacji ona jest skończona, i to takim uderzeniem o podłogę, że ono aż się niesie po teatrze – co zresztą od aktora wymagało ogromnej sprawności fizycznej. W sensie gestykulacji, gestu Improwizacja jest skończona. Ale mnie się wydaje, że ona jest skończona także myślowo, ideowo. Właściwie już Stanisław Pigoń to zauważył: że nazwać Boga carem to znaczy nazwać go Szatanem politycznym. To znaczy, że w tym obrazoburstwie zostaje osiągnięty punkt kulminacyjny.

Piotr Tomaszuk: Wydaje mi się, że Wielka Improwizacja i upadek Konrada o tyle mają sens, o ile istnieje Bóg. Czyli o ile istnieje ktoś, kto odtęczył prąd temu, kto tam wymyśla różne rzeczy na Boga. Ale taka interpretacja, że można bluźnić Bogu, a nie można Maryi, wydaje mi się nieco naciągana...

Grażyna Tomaszewska: No nie, nie zgodzę się, bo Mickiewicz sporo o tym piśe. Poza tym Matka Boska, bądź co bądź, jest człowiekiem. Natomiast Bóg to jest Bóg.

Rafał Gąsowski: Ja bym wrócił do tego słynnego zawierzenia Mickiewicza Matce Boskiej, dzięki której „dzieciciem będąc...”.

Grażyna Tomaszewska: No właśnie, on wielokrotnie o tym pisał i rzeczywiście święcie wierzył w to, że zawdzięcza życie Matce Boskiej.

Piotr Tomaszuk: No tak, ale czy można Pana Boga prać po pysku, wielbiąc Maryję? (Śmieją się – przyp. red.).

Agnieszka Bednarek-Bohdziewicz: Ja zwróciłabym jeszcze uwagę na to, że bohater dyskutował z pewnym wyobrażeniem Boga, to jego: „Mówią, że Ty tak władasz!” ... To „mówią” dotyczy przecież jakiejś wizji, jakiejś idei, idola – ale niekoniecznie Boga w sensie ścisłym. I dlatego Konrad sobie na to pozwala.

Grażyna Tomaszewska: No tak, ale istnieją tylko wyobrażenia i tylko na ich temat możemy mówić...

Olga Kubińska: Mickiewicz ma to „wdrukowane”, stosunek do Matki Boskiej jest częścią jego tożsamości. Natomiast z Bogiem można pogadać, ponieważ to jest kwestia racjonalnej dyskusji. Racjonalnej w takim sensie, że my możemy się nad tym zastanawiać. A Matka Boska jest częścią tożsamości – to się nazywa kult Maryjny.

Piotr Tomaszuk: Ja bym powiedział po prostu, że Matkę Boską szanuję, bo jest człowiekiem, a Pana Boga piorę po pysku – bo nie jest, na pewno nie jest człowiekiem. Więc w gruncie rzeczy, jak mówię Panu Bogu coś w pysk, to czekam, aż on mnie uderzy – bo to jest jedyny sposób na to, żeby się dowiedzieć, że on istnieje.

Grażyna Tomaszewska: Oczywiście, w jakiejś mierze tak, to jest ta prowokacja.

Olga Kubińska: A czy to nie jest też przemocowe? To znaczy: matkę szanuję, a ojciec jest przemocowy? I ta relacja sprowadza się do sprowokowanej przez przemoc nienawiści?

Piotr Tomaszuk: Ja myślę, że to jest raczej jak małżeństwo, które się rozpadło (pomiędzy Maryją a Panem Bogiem). To znaczy, mówiąc krótko: matka wychowuje, a ojciec sobie poszedł w siną dal. Nie ma go. Cały czas szukam tego ojca i nawet mu wymyślam na odległość – byle on tylko mi przyłożył. Ale to nic dziwnego, przecież my jesteśmy po markizie de Sade, po tym geście „likwidacji” Pana Boga – nie po to, żeby go zlikwidować, tylko po to, żeby się dowiedzieć, czy on istnieje; żeby sobie potwierdzić jego istnienie. Przecież ta cała oświeceniowa konstrukcja doprowadza nas do momentu, w którym musimy zanegować istnienie Pana Boga, w gruncie rzeczy po to, żeby chociaż przez sekundkę poczuć, że On jednak istnieje. Przynajmniej na chwilę „stracić film” w momencie, kiedy mówimy: „Panie Boże...” (śmiej – przyp. red.).

Olga Kubińska: Ale to jest tak, jak w średniowieczu, kiedy zastępowano ptolemejską wizję świata przez kopernikańską. Alexandre Koyré w cennej książce *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata* przywołuje spory ówczesnych filozofów, będące kontynuacją dysput starożytnych autorów, o istnienie fizycznego – geograficznego, nie temporalnego – końca świata. Powtarzało się pytanie, czy po tamtej stronie coś istnieje. Czy jeżeli dojdę na koniec świata i „wyciągnę rękę poza powierzchnię niebios”, to czy ta ręka tam będzie, czy jej tam nie będzie, skoro doszliśmy do kresu świata? To były dramaty autorów starożytnych (Cycero), a także późnego średniowiecza czy nawet renesansu – kiedy się okazało, że Ptolemeusz jest *passé*, i pojawia się kopernikański

system. I stąd może być tak samo z pytaniem Boga, z pytaniem o Boga: być może to się wiąże, może to jest próba połączenia owych dwóch torów myślenia o porządku świata.

Piotr Tomaszuk: Więc może u Mickiewicza ten gest negacji następuje po to, żeby za wszelką cenę się przekonać...

Olga Kubińska: Żeby się przekonać, żeby dotknąć, sprawdzić, czy Bóg istnieje.

Głos z sali: Ja bym chciała wrócić jeszcze na chwilę do tego stwierdzenia, że Wielka Improwizacja jest niedokończona, ale dla odmiany w połączeniu z tym, co mówiliśmy o rytmie. Otóż to, że w tekście słowo „carem” się nie pojawia, że nie wybrzmiewa – ale z drugiej strony to właśnie rytm sprawia, że to jest jedyne słowo, które pasuje w tym miejscu. I teraz pojawia się pytanie: czy ono wybrzmiewa, czy nie wybrzmiewa? Bo mówiliśmy o obecnym w tekście rytmie, o takim znaczeniu, które wynika z jego muzyczności, z tego najbardziej pierwotnego, prymitywnego sposobu komunikowania znaczeń. Czy to, że samo słowo się nie pojawia, znaczy, że improwizacja nie jest dokończona? Czy to słowo musi wybrzmieć, żeby improwizacja się zakończyła? Czy wystarczy ta przestrzeń, która pozostaje – wszak to jest przestrzeń właśnie na to słowo. Więc czy ono musi się pojawić, żebyśmy mieli poczucie dokończenia?

Kwiryna Ziemia: Przepraszam bardzo, ale chciałam trochę zaburzyć nasz tok rozumowania. Wszyscy daliśmy się uwieść interpretacji spektaklu dokonanej przez jego twórcę, weszliśmy w nią i ją rozbudowujemy, koncentrując się na metafizycznej problematyce III części *Dziadów*. Natomiast ja pozwolę sobie przedstawić interpretację spektaklu bardziej z zewnątrz, może nie aż tak współbieżną z intencjami samych twórców. Przede wszystkim jednak mam pytanie do reżysera i aktorów. Bo przecież widząc spektakl pierwszy raz, widz nie wszystko słyszy, widzi i rozumie... – a to czyjaś głowa nam zastania, a to akustycy się nie spisali, pamięć też już nie ta... (śmiech na sali – przyp. red.). Otóż bardzo mnie interesuje, jak państwo to robili, zwłaszcza zaś, jak państwo podczas pracy nad inscenizacją dochodzili do relacji pomiędzy protagonistą a otaczającymi go postaciami i szerzej – do rozwiązania scen zbiorowych. Chodzi o zespół postaci otaczających Konrada, Guślarza i Księdza (głównie zresztą Konrada). To są ci trzej protagoniści. I jest zespół, gromada, która równocześnie pełni funkcję współwięźniów, duchów, służby więziennej – właściwie całego szeregu postaci. Ten przyjmujący tyle ról zespół w wielu miejscach redukuje czy kompresuje sceny zbiorowe z III części. Ale też pomnaża ich sens. Czy byłoby możliwe, żeby państwo opowiedzieli nam, w jaki sposób dochodzili do tego i w jaki sposób w praktyce to wymyślali? Nie wierzę, że to od razu było skończone. Musiał być jakiś proces stwarzania takiej wizji. Bo w gruncie rzeczy tutaj właśnie mają miejsce największe przemieszczenia w stosunku do oczywistości tekstowej. Sposób istnienia tak obmyślanej zbiorowości wydaje się jednym z kluczy do interpretacji spektaklu. Tu właśnie została wykonana bardzo duża praca przemieszczająco-interpretacyjna i doszło do najwyższego poziomu nałożenia: nałożenia postaci, nałożenia mówionych równocześnie kwestii, rozmaitych nałożenia interpretacyjnych. To właśnie otoczenie Konrada w dużej mierze decyduje o całościowym sensie spektaklu. Ruchomość, metamorfozy i anamorfozy otoczenia Konrada oraz oczywiście wielka decyzja, żeby widzenie księdza

Piotra włożyć w usta Konrada – najradykalniejsza chyba w tym spektaklu decyzja zmiany w stosunku do pieczętowanego tekstu (w tym wymyku, w którym został ujęty w przedstawieniu). Owa wyjątkowość ma w moim odczuciu dwie przyczyny. Po pierwsze, państwo teatr jest pewnego rodzaju teatrem wnętrza, wnętrza duszy, wnętrza ludzkiego. Poza tym państwo nie dysponują ani sceną ogromną, ani wielkim zespołem – i to także decyduje o pewnej kameralności spektaklu. III część *Dziadów* może być rozgrywana bardzo rozmaicie, liczba aktorów i scen, które się uruchamia, też może być różna. Więc rozumiem, że jest to kwestią koncepcji spektaklu – ale też koncepcji teatru, który państwo tworzą – że *Dziadów* część III grana jest nie w całości, lecz przeciwnie, ze znacznymi opuszczeniami. Natomiast to, co zostało wybrane z tekstu, jest grane bardzo wiernie. Wobec tej wierności uderzające są rzeczy, które przemieszczają znaczenia: sposób rozegrania tej zbiorowości, która otacza protagonistów, zmiana nadawcy widzenia księdza Piotra oraz przeprowadzenie mimo wszystko sceny egzorcyzmów – i to, powiedziałabym, w sposób bardzo naturalistyczny, zwłaszcza jak na ten rodzaj symbolicznego teatru. W związku z tym chcę powiedzieć, że zaskoczenie wynikające z ostatnich słów spektaklu – „Każdy w swoją drogę” – mogło wynikać też z tego, w jaki sposób te słowa zagrały: tego oto majowego dnia, w tym oto mieście. Ponieważ mają one możliwość sięgnięcia do współczesnych podziałów świadomości Polaków – podziałów politycznych, ale związanych z rozumieniem historii Polski i – na pewno – *Dziadów*.

Można uznać, że III część *Dziadów* u państwa jest przede wszystkim dramatem, który się rozgrywa w duszy więźnia. W taki sposób ją zresztą interpretował Michał Zadara w swym wielkim, długim, pełnotekstowym spektaklu, obejmującym wszystkie części utworu, wystawianym w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Pod tym względem *Dziady* przypominają inne utwory, Zadara w jednym z wywiadów zestawiał je z obfitą rosyjską literaturą więzienną, z różnymi zapisami urojeń więziennych, nie powołując się zresztą na żadne nazwiska. Istnieje rodzaj kanonu wielkiej literatury więziennej i lagrowej, klasycznej już jakby, i nie brak do niej nawiązań w literaturze pięknej. Na naszych oczach pojawia się pewna nowa tradycja teatralna wyraźnego, jednoznacznego traktowania III części *Dziadów* jako swego rodzaju rozpisania na głosy fantazmatów umęczonej świadomości więźnia politycznego, który się znajduje w stanie traumy, opresji, deprivacji, wszelakich braków i zagrożeń. Towarzysze niedoli Konrada są w bardzo podobnej sytuacji, ale on, będąc najwybitniejszą jednostką, jest w stanie wychwytywać ich uczucia i poniekąd nawet nimi sterować – właśnie dlatego że są w nich współbieżni. Być może zresztą po części stanowią projekcję jego jaźni... Taką reżyserską linię interpretacyjną własnego spektaklu, swych *Dziadów* wrocławskich, w różnych miejscach przedstawiał Zadara. Opatruje on swój spektakl zbyt wieloma może komentarzami, w których zwykle dochodzi do głosu jego postrzeganie III części jako urojeń wielkościowych zrodzonych z opresji i protest przeciwko przyjmowaniu ich jako prawdy. Wydaje się, że Zadara dąży w swej wierności wobec tekstu do deziluzji: do odarcia go z mocy uwodzenia polskiej świadomości, wprawiania jej w poczucie nadzwyczajności, naznaczenia cierpieniem i przeznaczenia do ofiarniczej i zbawczej chrystusowej misji wobec narodów świata. Reżyser ma chyba

nawet nadzieję, że przekona Polaków, iż Mickiewicz sam tak widział *Dziady* (a uważam, że po części je tak właśnie widział, po części jednak sam wierzył w treści zrodzone z cierpienia, z czasem wierzył w nie nawet coraz bardziej). Dla Michała Zadary to sprawa zasadniczej wagi, ponieważ, jeśli go rozumiem, interpretacja *Dziadów* i, szerzej, sposób czerpania z dziedzictwa romantyzmu jest według niego, na pewno słusznie, kwestią prawdziwej lub fałszywej świadomości polskiej i zdolności do poruszania się w rzeczywistości.

Gdyby natomiast w podobny krąg problemowy wpisać pańskie *Dziady*, jako rozgrywające się głównie pod czaszką więźnia i piszącego je (na początku spektaklu) Mickiewicza, to powiedziałabym, że one są o wiele bardziej wizyjne, uwewnętrznione, archetypiczne. I jeśli III część jest solilokwium, rozmową z samym sobą, to wpisuje się w długą tradycję solilokwiów. Solilokwia często były przed Bogiem wygłaszane, ale oczywiście nie z pozycji walki z Bogiem, tylko w sytuacji wewnętrznej spowiedzi. Mówienia do siebie w obliczu Boga, *coram Deo*, w przeplocie z modlitwą, w dążeniu do obnażenia prawdy o sobie, wyzwolenia się z najskrytszych zafałszowań. I być może w utajony sposób u państwa cała część III, potraktowana jako solilokwium duszy polskiej – ma charakter spowiedniczy. Ksiądz tam się nie bez powodu pojawia... Wtedy włożone w usta Konrada Mickiewiczowskie widzenie księdza Piotra bardzo pięknie broni racji martyrologicznej fantazmatu polskiego. Państwa interpretacja, mówiąc w skrócie, byłaby obroną i uzasadnieniem racji martyrologicznej fantazmatu polskiego, który został w niej pokazany jako fantazmat właśnie. Zrodzony z prawdy cierpienia, nieprawdziwy w swej treści, prawdziwy jako odpowiedź na mękę, na klęskę, jako wyraz bycia upokorzonym – zniewolonym, więzionym, pobitym (bo przecież III część, acz odnosi się do młodzieżowego procesu, pisana była wobec klęski powstania). W moim rozumieniu spektakl wyraża szacunek dla cierpień rodzących urojenia o wielkości i ofiarniczko-zbawicielskim posłannictwie polskości, potwierdzając, że cierpienia te i reakcja na nie należą do trwałych punktów krystalizacji świadomości polskiej. Równocześnie jednak teatr obnaża tu fakt, że treści wstrząsających monologów wewnętrznych i dialogów, które się toczą na scenie, nie wyrażają obiektywnie kondycji polskiej, lecz ją deformują. Obiektywną częścią tej kondycji jest natomiast sytuacja, w której się one toczą, i to, że toczą się tak, a nie inaczej.

Sumując, możemy zauważyć, że pańskie *Dziady* podważają przeświadczenia – pulsuje czasami i ostatnio odżywające wśród nas – że martyrologiczno-mesjanistyczny fantazmat jest prawdą i że mamy za sobą jego rację, którą musimy próbować narzucić rzeczywistości. W spektaklu widzimy, że ten fantazmat się rodzi i że odpowiada na pewną rzeczywistość. A nie że jest dokładnym wyobrażeniem rzeczywistości i prawdziwą racją bohaterów. Więc pański spektakl miałby inną niż u Zadary tezę. Według mnie pan broni prawdy fantazmatu, który jest zrodzony z rzeczywistości i pozostaje doniosły dla naszego zbiorowego samorozumienia, przy czym doniosłość ta dana jest właśnie poprzez obrzęd dziadów, święto pamięci i najgłębszej, najbardziej wewnętrznej, egzystencjalnej łączności z przeszłością, także z przeszłością historycznych cierpień. Ale spektakl ten jest też przeciwko tezie, która krąży w powietrzu (zwłaszcza politycznym powietrzu współczesności),

że ten fantazmat jest czystym obrazem prawdy czystej. W związku z tym, te *Dziady* pokazują, według mnie, że widzenie księdza Piotra jest jak gdyby drugą stroną Wielkiej Improwizacji Konrada, że on raz roi to, a raz roi tamto. Raz pycha, raz pokora. Raz Chrystus, raz mściciel. Więźniowie śpiewają: „Póki cała carska szyja/ (...) Póki Nowosilcow pija” w sposób jakby i w rytm rewolucjonistów bolszewickich...

Piotr Tomaszuk: „Marsylianki”! „Marsyliankę” musiał Mickiewicz znać doskonale i dlatego ją wpisuję.

Kwiryna Ziemia: To jest świetnie zrobione. I to jest wyjątkowo, według mnie, wielowarstwowa scena. „Póki cała carska szyja/ (...) Póki Nowosilcow pija”. I to, jak brzmi „Jezus Maryja”, proszę państwa, w tym spektaklu, „Jezus Maryja”. Słyszeliście to?

Piotr Tomaszuk: Tak. To bluźnierstwo zrodzone z rozpaczy...

Kwiryna Ziemia: Ale to pokazuje, że cały ten typ patriotycznej religijności – to znaczy polskiej religijności mesjańskiej i religijności czyniącej użytek polityczny z religijności mesjańskiej – jest bluźnierstwem, jest nadużyciem.

Piotr Tomaszuk: Jest nadużyciem, tak. Bo jest jeszcze coś takiego – teraz, jak uczestniczę w tej rozmowie, uświadamiam to sobie – w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* jest zadziwiająca dwutonowość. Z jednej strony mamy do czynienia z wysokim tonem stylizacji na słowo natchnione, na słowo prorocze, na słowo profety, a z drugiej strony mamy ton bez mała przepisów: co macie robić; czego macie nie robić; to zróbcie tak; a to zróbcie inaczej... – tak jakby baba babie tłumaczyła, jak upiec placki ziemniaczane. To jest ciekawe, przecież Mickiewicz doskonale sobie zdawał sprawę z tej dwupłaszczyznowości. Z czego się bierze to zestawienie: to, że z jednej strony mamy ton święty, a z drugiej strony te przepisy? Czy to nie przypomina... W moim przekonaniu to jest rodzaj takiej praktyczności, którą Mickiewicz obserwował na przykład u Żydów. On sobie doskonale zdawał sprawę ze skuteczności funkcjonowania diaspory żydowskiej. Moim zdaniem on doskonale zdawał sobie sprawę, że ten ekskluzywizm żydowski jest jedyną formą przetrwania i nakłaniał Polaków do tego: naśladowajcie ich, bo w tym szaleństwie jest metoda. Bóg jest i tu, i w tym pejsie nieobcbanym, i tak to róbcie – wtedy przetrwacie. Cała ta otoczka mesjańska jest obietnicą, tak jak obietnica Ziemi Świętej. Ale żeby do Ziemi Świętej dojść, tego jednego pejsa nie można obciąć przez całe życie.

Grażyna Tomaszewska: No właśnie, czyli tutaj nie ma różnicy między „górką” a „dołem”, nie ma opozycji, bo wszystko się łączy.

Piotr Tomaszuk: Jeżeli Mickiewicz uważał, że nie ma różnicy... To możliwe, bo choćby z jego listów można to wyinterpretować... Ale jednocześnie on – w moim przekonaniu – okazuje się szalenie praktyczny. Jest jednocześnie i mistyczny, i praktyczny. To jest coś, co jest rzadko spotykane wśród literatów i humanistów: że potrafią samochód nie tylko poprowadzić, lecz także go naprawić.

Grażyna Tomaszewska: Dlatego napisał *Pana Tadeusza*, który jest właśnie połączeniem góry i dołu.

Piotr Tomaszuk: Jest, moim zdaniem, wielką fantazją, wielką iluzją, wielkim obrazem...

Feliks Tomaszewski: Słuchajcie, Konrad wychodzi...

Piotr Tomaszuk: Spiesz się na pociąg, ja wiem.

Rafał Gąsowski: No właśnie, każdy w swoją drogę, ja bardzo dziękuję, ale niestety muszę teraz wyruszyć. Bardzo dziękuję. Fantastycznie mi się Państwa słucha. I muszę zdradzić pewien sekret: otóż ja podczas przedstawienia właściwie przez długi czas właśnie państwa słucham. Nawet mówiąc, słucham widowni i dopiero ta improwizacja, i to, jak Konrad mówi – to właśnie wynika z zasłuchania. Zresztą to jest właśnie sednem: zasłuchanie Konrada w milczenie Boga. Tak że tak to jest. Dziękuję państwu za to, że mogłem posłuchać tej dyskusji (brawa z sali – przyp. red.).

Piotr Tomaszuk: Oczywiście Konrad słuchający to jest Konrad, który wygłasza tekst: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,/ Co to będzie, co to będzie?/ Zamknijcie drzwi od kaplicy”. Dlatego prosiłem, dlatego chciałem, żeby on to mówił. Trzeba stworzyć wrażenie takie, że to, co napisałeś w IV części, to masz, zdarzyło się. Masz: jest ciemno i głucho. I masz do czynienia wyłącznie z kośćmi. Jesteś, czy na cmentarzu, czy w krypcie grobowej, to wszystko jedno. Tu cię strącił ten, kto patrzy na zdarzenie pomiędzy księdzem: „(...) ach, to upiór! maral/ Ja! nic nie potrzebuję, jest potrzebnych tyłu!”. Kto to mówi? To mówi już duch, transformujący się, unoszący się ponad światem. Ten duch krąży i zostaje w III części na początku zepchnięty (to są te chóry aniołów). Ten duch mówi. Mickiewicz pisze, że on stoi przy oknie, ale dla mnie on po prostu krąży cały czas, jeszcze nie jest fizycznie w tym miejscu. On fizycznie zostaje strącony do celi w momencie, kiedy jest to pierwsze zerwanie, pierwsze „wyciągnięcie wtyczki”. Bo przecież tak naprawdę Konrad w tych naszych *Dziadach* dwa razy zostaje dotknięty przez Pana Boga. Za pierwszym razem, kiedy zostaje wtrącony do celi. Wtedy gdy rozmawia z aniołami na początku i z duchami i mówi: „Zabrali mi pióro. Nie mam siły. Nie mam możliwości” – a słyszy coś zupełnie innego. To nasze: „Myśmy prosili Boga, żebyś tu był” – przecież to jest dialog. Jesteś. To on napisał na ziemi „Conradus...” i tak dalej, ale wstaje, czyta: „Gustavus obiit...” – „Kto to napisał? To ja napisałem? Ale ja nie pamiętam, że to ja to napisałem”. To jest ten moment, nie wiem, czy to wyraźnie zabrzmiało, ale to jest wyjątkowo istotne dla mnie. Konrad jako Konrad zaczyna się tam, gdzie zaczyna się Konrad (uśmiech). Czyli nie wtedy, kiedy jest jeszcze Gustawem, tylko w momencie kiedy sam siebie nazwał Konradem. Ale on się budzi powtórnie, tak jak budzi się po Wielkiej Improwizacji, po tym omdleniu, zbudzony z nieprzytomności wodą przez Księdza – on się rodzi tam po raz kolejny. Dwa razy się rodzi. Raz – w celi, gdzie czyta to, co sam napisał – a to jest dla niego obcy tekst. On usiłuje go zrozumieć, rozgląda się. A drugi raz to jest ten moment po Improwizacji, kiedy dzięki egzorcyzmom – z czegokolwiek one by go egzorcyzmowały – rozumie, że z Bogiem można walczyć, ale inaczej: i to jest Widzenie. Wtedy. Mówiąc krótko: rozumie ten moment, który różni Widzenie od Improwizacji. To jest moment postawy wobec Boga: czy go biję w twarz, czy pytam. Bo przecież na czym polega różnica pomiędzy Wielką Improwizacją a Widzeniem Księdza Piotra?

Głos z sali: Widzenie nie jest czymś, co jest dane – przede wszystkim.

Piotr Tomaszuk: Dobrze, ale i w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z napisanym tekstem, z tekstem napisanym przez Mickiewicza. Więc z tego poziomu przyjrzymy się temu. Coś te dwie rozmowy różni. Nie tylko bohater.

Zbigniew Kaźmierczyk: Ale przede wszystkim chyba to – pan pokazuje to bardzo wyraźnie – że w Wielkiej Improwizacji on rozmawia jak Bóg z Bogiem, a w momencie gdy przejmuje jakby to Widzenie Księdza Piotra i wygłasza je, to wtedy jest już świadom tego, że może rozmawiać tylko jak człowiek z Bogiem.

Piotr Tomaszuk: A czy państwu się nie wydaje, że ten moment Widzenia to jest moment tego słowa, które staje się publiczne? Inaczej mówiąc: Chrystus ma sens, jeżeli niesie krzyż wobec ludzi – bo jeżeli go niesie w samotności, to nikt o tym nie wie. Więc to ten moment jest ważny: wzięcia Krzyża i wyjścia przed celę.

Grażyna Tomaszewska: Ale to jest ważne z tego względu, że on robi to dla kogoś.

Piotr Tomaszuk: Owszem. Ale w takim razie w momencie, kiedy Konrad mówiący Widzeniem Księdza Piotra niesie krzyż, to on już z Bogiem tak naprawdę nie rozmawia. On dopiero wtedy rozmawia z nami. On nam chce coś powiedzieć. „Bądźcie żywi, a nie martwi. Naród żyje wtedy, kiedy żyje, a nie wtedy, kiedy jest legendą po narodzie – choćby nie wiem jak wspaniałą legendą”.

Olga Kubińska: Bo ktoś te pieśni musi śpiewać...

Piotr Tomaszuk: Życie nie polega na legendzie, to znaczy życie tworzy legendy, ale jeżeli chcemy żyć, to nie możemy się wyczerpywać tylko w legendzie. Tak naprawdę Mickiewicz szuka, w moim przekonaniu, jakiejś energii i szansy życia, funkcjonowania narodu, społeczności. To jest dla niego podstawowe zagadnienie: „jak my mamy funkcjonować, skorośmy trzydzieści lat temu zostali rozjechani przez Moskwę, a parę lat później zostaliśmy rozjechani przez Moskwę, Prusy i Austrię. I jak my mamy funkcjonować w tej Europie, jak my mamy przetrwać?”. To jest dla niego podstawowe zagadnienie. Literatura, można powiedzieć, jest narzędziem.

Kwiryra Ziemia: Ale wtedy pańskie *Dziady* są antyinsurekcyjne.

Olga Kubińska: No tak. Zwłaszcza ta warstwa muzyczna i taniec podczas spektaklu. Ja to odebrałam jako jasne stwierdzenie: „jeżeli dalej będziecie mnie czytać dosłownie i będziecie się utożsamiać z tym, co jest napisane, ale dosłownie, to będziecie cały czas przegrywać”. Odbieram ten spektakl jako ogromną ironię i krytykę, zdystansowanie się od szkolnych odczytań Mickiewicza. Warstwa muzyczna jest tutaj szczególnie wręcz poruszająca: „Jeśli będziecie mnie czytać dosłownie, jeśli uwierzycie w ten fantazmat, to jesteście straceni. Nie przejdziecie w nowoczesność”.

Piotr Tomaszuk: Tak, to jest ten fantazmat męczeństwa. „Jeżeli będziecie się żywić męczeństwem, zginiecie jako naród”.

Olga Kubińska: I to jest profetyczne.

Piotr Tomaszuk: Tak. To jest recepta na przeżycie: „Nie wiercie w mękę. Nie wiercie tak bezkrytycznie w mękę”. Czyli to jest coś dokładnie odwrotnego niż to, cośmy Mickiewiczowi przypisali.

Zbigniew Kaźmierczyk: Ale przepraszam... Doświadczenie losu jest nieuniknione i wiele pokoleń Polaków – takie przesłanie płynie i z dramatu Mickiewicza, i z inscenizacji – musiało się odnosić do doświadczenia Rosji i właściwie pana sztuka też to pokazuje: że bez uwewnętrznienia doświadczenia Rosji trudno się odnajdować w tej przestrzeni europejskiej. Trzeba doświadczyć Rosji, uwewnętrznzić to doświadczenie i na podstawie tego doświadczenia się zbudować – ale bez żadnych recept, bez żadnych zaleceń: czy masz być w przyszłości mesjanistą, czy masz być terrorystą, czy masz być człowiekiem pióra, czy masz być żołnierzem.

Piotr Tomaszuk: Myślę, że w ogóle Mickiewicz w wykładach o literaturze słowiańskiej jasno tłumaczy, dlaczego Rosja jest niezbędnym składnikiem całego europejskiego porządku politycznego. Bez Rosji, tak jak bez Polski, nie ma Europy. Tylko ta zasługa Rosji to powstrzymywanie tego azjatyckiego najazdu – tak jak Polsce przypisywana jest zasługa powstrzymywania islamskiego naporu. Bez tych narodów nie ma Słowian i tak naprawdę walka Rosjan z Polakami jest bardziej walką o prymat wśród słowiańskich narodów, prymat wśród Słowiańszczyzny – jest walką bratobójczą, a światu i Europie (i w ogóle cywilizacji ludzkiej) niepotrzebną.

Grażyna Tomaszewska: Ale to była jednak walka dwóch idei i on wyraźnie to zaznaczał.

Zbigniew Kaźmierczyk: A ja mam jeszcze takie pytanie, czy uczynił pan to świadomie – mam tu na myśli relację bohatera z Ewą, bo to jest jakby taka relacja z czymś czystym, archetypicznym, z ideałem kobiecym. W efekcie wychodzi kontrast: przychodzi i staje przed nią taki właściwie wampir, naprzeciw takiej duszy czystej.

Piotr Tomaszuk: Tam jest co innego... Blisko, ale nie do końca (śmiech – przyp. red.). Chodzi o to, że jeżeli ten nasz bohater na Balu u Senatora stoi wobec dziewczyny, która została tam przysłana Nowosilcowowi jako potencjalna panna do łóżka, i on nie robi nic, żeby ją obronić – to co to jest za obrońca? Co to jest za mężczyzna? Co to jest za buc? To wtedy do niego dochodzi. On tam traci prywatność, dlatego że chce być wierny, ale ta wierność jest wiernością, która zaprzecza jakimś podstawom... Dlatego ja każę Nowosilcowowi powiedzieć w kierunku Ewy: „Która z pań jest Rollinson?”. On nie mówi do Pani Rollison, on mówi to do młodej dziewczyny, która rozebrana stoi na progu salonu. On na nią zwraca uwagę jak każdy klasyczny dziwak i mówi: „Która z pań jest Rollinson?”. A nasz Konrad stoi i nie robi nic, a powinien klasycznie dać w mordę albo wyzwać go na pojedynek. I to jest prawda o męczeństwie, to jest prawda o pokorze. To jest właśnie też jeszcze pytanie: „czy *Dziady* czytać insurekcyjnie, czy nieinsurekcyjnie”. Bić się czy się nie bić? W każdej sytuacji się coś traci – ale w takiej sytuacji, kiedy młoda dziewczyna oczekuje ratunku, a ja nie potrafię jej go przynieść, to znaczy, że jestem niewolnikiem tej ideologii.

Katarzyna Kręglewska: Bardzo przepraszam, ale muszę się teraz wtrącić, ponieważ zostało nam już niewiele czasu. Wykorzystując zarówno formułę naszego spotkania, jak i formułę tytułową festiwalu „Between.Pomiędzy”, chciałabym zapytać o coś pana dyrektora. Otóż pana sytuacja jest wyjątkowa – jest pan bowiem zarówno teatralnym

praktykiem, jak i teoretykiem, teatrologiem z wykształcenia. Chciałabym zapytać krótko o relację pomiędzy literaturą i teatrem, między dyskursem a praktyką teatralną, czyli o to, jak wiele rozwiązań pojawiło się wam już w próbach, już na scenie. Czy też może było przeciwnie, miał już pan wszystko przemyślane, przeczytane i „domyślane” wcześniej?

Piotr Tomaszuk: To pytanie trochę nawiązuje do pytania pani profesor Ziemby. Otóż to jest trochę tak – mam takie powiedzenie – że „w teatrze wszystko jest możliwe, ale nie wszystko ma sens”. Więc gdybym ja miał poczucie, że ograbienie *Dziadów* części III z tej mnogości postaci, którą tam autor wprowadził – przecież też w sposób przemyślany – zniszczy samą podstawę tekstu i możliwość logicznego wyводу, to pewnie bym nie robił tej części. Ale uświadomiłem sobie ten rodzaj, jak by to powiedzieć, nierzeczywistości możliwej w III części *Dziadów*: że rzeczywiście są w części III Guślarz, Konrad i Ksiądz – i to są jedyne rzeczywiste postaci... Przecież więźniowie pisani są najpierw przez Konrada. Przecież on rysuje na ziemi kredą stół i mówi „stół Konrada”. „I ty tu! / I wy tu? I ja tu. (...) Świeży więzień dziś wstąpił do nowicyjatu”, „wiecie co, chodźmy dziś do celi Konrada”. Przecież on to wymyśla – a dopiero potem słyszysz te głosy.

Kwiryna Ziemia: Ale to u pana, nie u Mickiewicza.

Piotr Tomaszuk: Nie, nie, oczywiście, że to jest u mnie. Najpierw Konrad pisze to, a potem te głosy zaczynają mu to mówić i wchodzi do jego celi – czyli one nie są rzeczywiste. Więc w momencie, kiedy ja sobie uświadomiłem możliwość tej gry, zrozumiałem, że to jest możliwe do wykonania u nas w teatrze. Bo ja, mając jedną rzeczywistą ontologicznie postać (mówię o Konradzie), mogę obudować bohatera tworam jego wyobraźni, wyobraźni Mickiewicza. Właściwie pozostałe postaci są kreacją samego więźnia.

Kwiryna Ziemia: Ustanowił pan jako jedyną realną postać tę, której status ontologiczny i związki z jej pozatekstowym odpowiednikiem są najbardziej wątpliwe i najbardziej niejasne spośród wszystkich bohaterów scen dramatycznych III części *Dziadów*... (śmiech na sali – przyp. red.).

Piotr Tomaszuk: (Ze śmiechem – przyp. red.) Dlatego się wszystko zgadza. (Pauza – przyp. red.). W każdym razie wydaje mi się, że taki zabieg uwalnia teatr od ciężaru instrumentu: wielka scena, wielkie dekoracje, duży zespół. Bo Mickiewicz tak to napisał! I w momencie kiedy myśmy zaczęli oglądać to wykonane w ten sposób w teatrze, zaczęła nas ta III część przygniatać swoim ogromem. Bo co wówczas zostaje z tej części? Bal u Senatora i Salon warszawski – bo to są wielkie sceny. Oczywiście jest jeszcze scena więzienna, ale jest ona zazwyczaj mocno kreślona, bo jest nudno, bo tam się nic nie dzieje.

Olga Kubińska: No ale u pana nie było nudno...

Piotr Tomaszuk: Bo ja bardzo dużo skreślałem, poza tym tam są przemieszczenia... Nawiasem mówiąc, nie wiem, czy państwo jesteście świadomi tego, ale ja autentycznie improwizuję na tych cymbałach. Ja nie gram z nut, ja gram tak, jak uważam, że tego dnia należy grać. A od aktorów wymagam tego, żeby słyszeli, co ja gram.

Grażyna Tomaszewska: No właśnie, chcieliśmy z mężem (Feliksem Tomaszewskim – przyp. red.) o to zapytać. Rewelacja, naprawdę! Zastanawialiśmy się, ile czasu

pan wkłada w przygotowanie i jakim sposobem pan to „zgrywa”? Wydawało nam się to niemożliwe do realizacji...

Piotr Tomaszuk: Ja to zgrywam, bo ich słyszę – a oni słyszą mnie. To jest to, za czym zawsze tęskniłem, to, co wydawało mi się zawsze trudne bądź niemożliwe do osiągnięcia. Mianowicie: realny wpływ reżysera na przedstawienie teatralne. Krystian Lupa to robi w ten sposób, że chodzi po balkonach i uderza w bębenek. A ja wreszcie znalazłem swój sposób. Wszedłem na scenę, po pierwsze, a po drugie, sięgnąłem po instrumenty – czyli tworzę to, co jest podstawą: rytm.

Grażyna Tomaszewska: Czyli odgrywa pan po prostu rolę dyrygenta.

Piotr Tomaszuk: Tak.

Zbigniew Kaźmierczyk: Ale prawdziwego... Bo improwizacja Konrada była najpierw *de facto* zapisana, w przypadku wykonania publicznego nie jest improwizacją.

Piotr Tomaszuk: Tak. Natomiast ja szukałem odpowiedzi, jak stworzyć warunki do przepływu strumienia świadomości. Proszę państwa, ja mam psa w domu. Uwielbiam go, to jest mój ukochany zwierzak. Ja się wstuchuję w jego oddech. Oddech jest emocją. Więc strumień świadomości to jest... (imituje dźwięk psiego oddechu – przyp. red.). Ten dźwięk każdego dnia jest inny. Bez rytmu nie ma improwizacji.

Kwiryna Ziemia: A cymbały? Skąd pomysł akurat na ten instrument?

Piotr Tomaszuk: Skąd wziąłem cymbały? Cymbały białoruskie to podstawowy instrument w okolicach Nowogródka. To jest instrument, który musiał słyszeć Mickiewicz, i ja dlatego sięgnąłem po te cymbały. Pomyślałem sobie: „ciekaw jestem, co słyszał Mickiewicz”.

Kwiryna Ziemia: Rozumiem, że pan stworzył nową formułę Jankiela-Guślarza (śmiej na sali – przyp. red.).

Piotr Tomaszuk: Bo ja sobie pomyślałem, że Mickiewicz słyszał jakąś muzykę, na przykład wykonywaną po wsiach – a nie po dworach, jako inscenizacje wiejskości (to, co jego Maryla uprawiała z lubością, to inscenizowanie prostoty). Przecież też chodził po wsiach, widział ludzi – tak jak my. No to co on słyszał? Jakie instrumenty słyszał? Lira korbowa, oczywiście – ale cymbały to też podstawowy instrument. Cymbały to instrument nieprzeznaczony do śpiewania, nie wiem, czy państwo wiecie. To jest instrument towarzyszący melorecytacji bądź tańcowi. To były dwa sposoby użycia cymbałów. To nie jest instrument, przy którym śpiewano, to nie jest instrument do solowego grania. Grając na tych cymbałach od pewnego czasu, widzę, jak wydajny jest to instrument. Podobnie jak mityczny Homer ze swoją jakąś cytrą krążył po świecie – cytra to jest dokładnie strunowy instrument z pudłem rezonansowym, to są cymbały. To jest podstawowa sytuacja muzyczna w sytuacji opowieści. Struna, która brzmi, daje mi rytm i daje mi możliwość ciszy. Ponieważ po to, żeby utrzymać napięcie, ja muszę mieć coś, co nas łączy w momencie, kiedy ja nie gadam. A jeżeli mam gadać do rymu i mam ten rym wyimprowizować – nawet jeżeli sobie, gdzieś tam wcześniej, coś ułożę – to życie przynosi tysiące niespodzianek. Muszę mieć coś, co będzie podstawą tej relacji zasłuchania. Jak to mam – czy to będzie jedna struna naciągnięta na skorupę żółwia, czy to będzie pudło ze stu

dwudziestoma strunami – wszystko jedno. Ale ja te pałki muszę mieć w ręku. Na przykład w *Wykładzie* ja śpiewam wprost, bo postanowiłem sobie: „zobaczę, jak to jest”. Tutaj mam instrument opanowany na tyle, że jak ślepiec gram na nim, a śpiewam to, co chcę powiedzieć. Chcę opowiedzieć o czymś. To jest możliwe, to jest piękne.

Zbigniew Kaźmierczyk: Ale może lira korbowa byłaby tu stosowniejsza, bo ona ma tę starodawność?

Piotr Tomaszuk: Używamy liry korbowej w *Dziadach. Nocy Pierwszej* i tutaj też jest lira korbowa, towarzyszy wejściu pierwszemu, kiedy Guślarz wchodzi z Księdzem. Tam gra lira, bo to jest instrument, który ma nas też połączyć z *Nocą Pierwszą*. Tam jesteśmy jeszcze w tej rzeczywistości liry, czyli instrumentu wiejskiego, instrumentu, który też ma ogromne możliwości epickie. Ale w odniesieniu do trzeciej części wydała mi się ona instrumentem zbyt przasnym, zbyt wiejskim jak na nie-wiejską tematykę III części.

Olga Kubińska: Ale to było też przecież świetnie pokazane tymi kostiumami. To przejście w mundury, to przejście ze świata wiejskiego w świat inteligencki – a jednocześnie pokazanie, że jakoś się ten fantazmat przenika.

Piotr Tomaszuk: No bo ci chłopcy po prostu zostali wystrzeleni ze swoich portek. Wtedy to były jeszcze takie czasy, że te rosyjskie więzienia miały całkiem humanitarny wymiar. Tam nie odzierano ludzi, jak sto lat później, że wszystkiego.

Olga Kubińska: To było właśnie świetnie pokazane, i muzyką, i instrumentem, i kostiumem, i gestem, i brakiem pajęczyn, i przejściem z tej nocy Guślarza w tę noc miejską. To było świetne, takie przejście – znakomicie skonstruowane.

Piotr Tomaszuk: Tam tak naprawdę ważne jest umundurowanie. Na wsi się wszyscy ubierają rozmaicie. Na wsi nie uświadczysz dwóch takich samych ubrań, bo nie ma sklepu, gdzie się je kupuje. To zostało po dziadku, to po siostrze, a to kupione, to nowe, to zrobione, to uszyte... – i wszystko się gromadzi przez jakiś czas. A miasto, więzienie to jest jednakowy ubiór. To jest to nieszczęście, to jest unifikacja. Wtedy przeszłość i nasza indywidualność mamy tylko w głowie, bo tu jesteśmy wszyscy tacy sami. I Konrad ma te buciory, i jego przyjaciele. Wszyscy są tak samo ubrani, tylko nie wszyscy potrafili zaśpiewać wampiryczną pieśń.

Tomasz Wiśniewski: Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować państwu za rozmowę.

Piotr Tomaszuk: Ja również państwu dziękuję. Mam nadzieję, że to nie jest nasze ostatnie spotkanie, że będą jeszcze okazje do takiej wymiany myśli, poglądów – bo przy całej miłości do widowni spontanicznej, młodzieżowej i po raz pierwszy oglądającej *Dziady* w teatrze, to jednak ja jestem też przywiązany do takiej widowni, którą państwo stanowią. To znaczy takiej widowni, która rozumie te ruchy i te gesty, które wykonuje reżyser – nie z tego powodu, że nie ma pomysłów, ale z tego powodu, że ma pomysły, które czasem, także dzięki państwu, rodzą się w jego głowie.

Sopot, Dworek Sierakowski, 19.05.2018

Transkrypcja: Małgorzata Woźniak

Opracowanie: Katarzyna Kręglewska i Tomasz Wiśniewski



Anna Matysiak, *Szkie bez tytułu*