

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” (śmiech – 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 (śmiech – 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 (śmiesz – 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.

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.