

didaskalia *gazeta teatralna*  78

reżyserzy o dramaturgach

Lupa, Miśkiewicz, Klata, Zadara, Rubín



wasiljew

nie żałuję, że zbudowałem ten teatr

bóg pojawia się nieproszony

„Król Roger” Marusza Trelnakiego

gotipua

król roger

Agnieszka Marszałek
z króla człowiek 2
Opera Wrocławska: Karol Szymanowski Król Roger, kier. muz. Ewa Michnik,
reż. Krzysztof Warlikowski

Tomasz Cyz
po premierze 5

wasiljew

Katarzyna Osńska
„półtoraoki strzelec” z ulicy srietienka 7

nie żałuję, że zbudowałem ten teatr
Z Anatolijem Wasiljewem rozmawia Katarzyna Osńska 8

dramaturdzy

intelektualiści czy artyści
Z Krystianem Lupą, Pawłem Miśkiewiczem, Janem Klatą,
Michałem Żadaram, Wiktorem Rubinem rozmawia Iga Dzieciuchowicz,
Anna Herbut, Joanna Targoń 12

repertuar

Dorota Jarząbek
niewinni młodzi czarodzieje 18
Teatr Dramatyczny w Warszawie: Georg Büchner Leonce i Lena,
reż. Michał Borczuch

teatr nie z solennej powagi
Z Michałem Borczuchem rozmawia Magda Stojowska 20

Ewa Guderman-Czaplińska
z mojej kuchni 23
Teatr Polski w Poznaniu: Tadeusz Różewicz Wyszedł z domu, reż. Marek Fiedor

Marcin Maćkowiak
po premierze 25

Tadeusz Kornaś
dobroć w dole 26
Teatr Polski w Bydgoszczy: William Szekspir Tymon Atenczyk, reż. Maciej Prus

Maria Prussak
dwie stare kobiety 28
Teatr Narodowy w Warszawie: Tadeusz Różewicz Stara kobieta wysiaduje,
reż. Stanisław Różewicz

Jolanta Kowalska
polska, czyli coś do śmiechu 30
Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: Paweł Demicki Był sobie Polak, Polak,
Polak i diabeł, reż. Monika Strzępka

Monika Kwaśniewska
(nie)wielki teatr światła 33
Teatr Wybrzeże w Gdańsku: Juliusz Słowacki Lilla Weneda, reż. Wiktor Rubin

plusy i minusy
Gabriela Detka, Alicja Jasiół, Joanna Jopek, Agnieszka Olczyk 36

sonda
Marcin Bosak, Beata Fudalej, Jan Peszek, Kazimiera Szczuka 38

plastyka w teatrze

Tadeusz Kornaś
racja przeciw umartym – replika Józefa szajny 39

Gabriela Detka
twarzą w wodzie 47
Scena Plastyczna KUL w Lublinie: Brzda, reż. Leszek Mądzik

ku światłu
Z Leszkiem Mądzikiem rozmawia Tadeusz Kornaś 48

Henryk Jurkowski
spectacles de décors 51

przekłady

Jean-Pierre Sarrazac
impersona, odczytując na nowo „kryzys postaci” 60

zagranica

Dorota Krzywicka
transcendencja 64
Burgtheater w Wiedniu: Grzegorz Jarzyna Medea, reż. Grzegorz Jarzyna

Thomas Irmer
układanie klocków według gorkiego 66
Maxim Gorki Theater w Berlinie: Maksym Gorki Ozonkinder, reż. Michał Żadara

Thomas Irmer
niezabłąkana postdramatyczność 68
Berliner Ensemble w Berlinie: Peter Handke Ślady zabłąkanych,
reż. Claus Peymann

Piotr Olikusz
jak stworzyć wrażenie bycia w teatrze 70
Théâtre de la Ville / Théâtre des Abbesses: Un homme en faillite,
tekst i reż. David Lescot

Marta Keil
prawda: całkowity paraliż sumienia 72
Fabriktheater Rose Fabrik w Zurichu, mixeska-plus blendwerk: Rashomon,
Truth lies next door reż. Bernhard Mikeska

orient

Karolina Szwed
gotipua 74

opera

Tomasz Cyz
rytuały muryki 84
Staatsoper Unter den Linden w Berlinie: Claudio Monteverdi, Vespro della
beata vergine, Combattimenti di Tancredi e Clorinda, dyrygent: René Jacobs,
reż. Luk Perceval; Claudio Monteverdi, L'Orfeo, dyrygent: René Jacobs,
reż. Barrie Kosky

taniec

Katarzyna Nocuń
ciało wszechobecne 87
Ballet Prejocaj & Granular Synthesis, N, choreogr. Angelin Preljocaj

inne teatry

Paul Allain
„makbet” pieśni koźła 89

Agnieszka Marszałek
miejsce dla głosu 90
Majstermia Piñol, W niedzielę rano..., reż. Serhij Kowalewycz

festiwale

Magdalena Bartnik
zatańczyć mszę 92
Dzielnickie Spotkania Teatralne

Anna Herbut
dialogi z ziemią 94
Muzyka i Świat, Festiwal Filmów Dokumentalnych w Krakowie

grotowski

Zbigniew Osliński
notatki ze spotkań z Jerzym Grotowskim 97

teatr w książkach

Jakub Momro
poetyka kryzysu 104
Jean-Pierre Sarrazac, Słownik dramatu nowoczesnego / najnowszego

noty o książkach 107

Scena Plastyczna KUL w Lublinie

bruzda

reżyseria i scenografia: Leszek Mądzik,
muzyka: Arvo Pärt,
premiery: 11 listopada 2006,
prezentacja w Małopolskim Centrum Kultury Sokół
w Nowym Sączu: 31 marca 2007



foto: Sławosław Adamczyk

w wodzie

Gabriela Detka

Najnowsze przedstawienie Leszka Mądzika odbiega od jego dotychczasowego dorobku, zarówno pod względem formalnym, jak i znaczeniowym. *Bruzda* to spektakl o drodze, przejściu traktowanym jako rodzaj inicjacji, ale także jako codzienne pokonywanie własnej ścieżki. Mówi o przebywaniu kolejnych etapów życia – upadaniu i podnoszeniu się z klęski, ale także o podróży między życiem i śmiercią, przejściu na drugą stronę. Tematem jest proces narodzin do ziemskiego istnienia, jak również dochodzenie do Boga, do nienazywalnej stacji po drugiej stronie życia. Niestety, Mądzik w *Bruzdzie* o metafizyce mówi zbyt mało, posługując się oczywistymi odniesieniami do tradycji chrześcijańskiej, symbolami – między innymi wody i ziarna – które tutaj tracą znaczenie i stają się jedynie znakami plastycznymi. W spektaklu brak niepokoju, tajemnicy, magii, tak charakterystycznych dla twórczości Mądzika. Stawianie *Bruzdy* w jednym szeregu z pozostałymi spektaklami twórcy Sceny Plastycznej KUL byłoby znacznym nadużyciem. Trzydziestopięciminutowy performans z Leszkiem Mądzikiem w roli głównej to niezbyt udany eksperyment estetyczny, a nie – jak można by oczekiwać – wypełniany rodzącymi się na oczach widza znaczeniami seans z metafizyką w tle.

Najważniejszym elementem przestrzeni jest biegnąca przez całą scenę czarna, szeroka na około pół metra rynna-bruzda wypełniona wodą. Przecinają ją cztery ustawione w regularnych odstępach ramy obłożone szarym papierem. Po lewej stronie scenę zamyka, wykonana również z szarego papieru, ściana z niewielką szczeliną pośrodku. Po prawej – czarna kotara i zwisające z sufitu sznurki. W odróżnieniu od wcześniejszych spektakli Leszka Mądzika, *Bruzda* rozgrywa się w pełnym świetle. Ten zabieg z jednej strony umożliwia złożenie

następujących po sobie obrazów w logiczną całość, z drugiej jednak odbiera przedstawieniu tajemnicę.

Spektakl rozpoczyna wejście Leszka Mądzika ubranego w ciemnoszary garnitur. Jest on głównym konstruktorem świata scenicznego, demiurgiem i przewodnikiem jednocześnie. Kreuje wszystkie obrazy. Przez kilka pierwszych chwil chodzi, rozgląda się. Na moment znika za czarną kotarą i wraca, pchając brudne, oblepione farbą i cementem taczki, na których leżą zwoje szarego papieru. Po chwili dziwne kule-kokony z hukiem lądują na podłodze. Kiedy już wszystkie zwoje leżą na scenie, Mądzik podchodzi do każdego z osobna i, pociągając za zwisający z sufitu sznurek, wysypuje na papierowy pakunek ziarno, powołując do życia, niczym biblijny Siewca. Szum spadających ziaren budzi ukryte w kokonach postaci, które po krótkim zmaganiu się z materią uwalniają się z papierowych zwojów. Postaci „rodzą się” kolejno, jedna po drugiej. Mądzik może budzić skojarzenia zarówno z Siewcą, jak i z Charonem – mitycznym przewoźnikiem dusz, który, pomagając zmarłym przepłynąć na drugą stronę Styksu, sprawia, że zaczynają funkcjonować w innym porządku. Powołane do życia postaci to ludzie z krwi i kości, którzy rodzą się do nowego życia na ziemi, do nowej drogi, albo duchy zmarłych, które przepłynąwszy Styks, zaczynają „żyć” we własnym świecie. Postaci ubrane są w niebieskie drelichowe fartuchy, mają ogolone głowy, białe nogi. Wyglądają jak skoplowane z jednej matrycy. Być może to jedna osoba w czterech odsłonach, prezentowana w różnych etapach życia. Każdą z postaci Mądzik wprowadza w czarną bruzdę wypełnioną wodą. Powoli, ostrożnie kieruje je w stronę papierowej bramki, rozcina ręką papier i pozwala, by po chwili postaci całym ciałem upadały w wodę. Każdy

po kolei powtarza czynność poprzednika, uważając, by idąc po wodnej brudzie, nie nadeptał na leżących już w niej towarzyszy. Akt ten rozgrywa się czterokrotnie. Gdy wszyscy już leżą twarzą w wodzie, rozpoczyna się druga część spektaklu. Mądzik podchodzi do każdego z osobna i polewa jego głowę lub stopy wodą, oczyszczając z niewiadomych grzechów. Przywodzi na myśl Jana Chrzciciela lub Jezusa podczas Ostatniej Wieczerzy, ale bynajmniej nie próbuje wcielić się w nich, grać, czy też profanować. Po prostu wykonuje czynności naznaczone długą religijno-kulturową tradycją, skojarzeń nie sposób więc uniknąć.

Gestem polewania głowy lub obmycia nóg leżący są ponownie wzywani do powstania. Postać budzi się do życia, odradza się niczym feniks z popiołów, po czym jest odprowadzona przez Mądzika do tylnej ściany sceny i przechodzi na ukrytą za papierową kurtyną „drugą stronę”. Symboliczną bramą do innego świata, porządku, jest druga bruzda – szczelina między płachtami szarego papieru. Przekraczając tę bramę, udając się w nieznaną, obcy obszar. Gdy wszystkie postaci znikną już za papierową kurtyną, Mądzik zostaje na chwilę sam. Staje na prawym krańcu sceny, rozsuwa czarną kotarę i gestem iluzjonisty, który wyciąga królika z cylindra, prezentuje kolejnego uczestnika wydarzeń. W czarnej „czeluści” pojawia się ubrana w białą sukienkę mała dziewczynka z rozpuszczonymi włosami. Dziewczynka powoli pokonuje tę samą drogę, którą przeszli poprzednicy. W jej krokach nie ma wahania – w przeciwieństwie do tamtych, nie upada ani razu. Gdy pewnym, spokojnym krokiem dochodzi do papierowej kotary, ta na chwilę opada do jej stóp. Na moment oczom widzów ukazuje się ów „tajemniczy obszar” nieznanego, do którego udały się poprzednie postaci. Okazuje się, że wszystkie siedzą przy stole (oftarzu?) plecami do widowni. Dziewczynka przechodzi na drugą stronę. Kiedy zajmuje miejsce na stojącym pośrodku krześle, pozostałe postaci kładą się na stole w niewyraźnym, ofiarnym geście. Powoli kurtyna znów podnosi się, a przez brudę w papierze widać zwisające z krzesła bosa stopy dziewczynki.

Brudę trudno nazwać spektaklem teatralnym, jest to raczej performans. Na oczach widzów nie zdarzyło się nic, co nie byłoby prezentacją powszechnie znanych motywów. Bruzda może być również traktowana jako swoista próba estetyczna, nieudana, niestety.

Percepcja widza w trakcie owej sytuacji estetycznej została skutecznie zaburzona za sprawą niezwyklej aktywności fotoreporterów obecnych na spektaklu w nowosądeckim Małopolskim Centrum Kultury „Sokół”. Z całą pewnością ten pokaz *Brudzy* został doskonale i drobiazgowo udokumentowany. Powstała jednak paradoksalna sytuacja – miejscowi paparazzi stali się jednym z głównych elementów spektaklu, niemal na równi z samym Leszkiem Mądzikiem. Może rzeczywiście *Bruzda* na zdjęciach będzie wyglądać lepiej niż oglądana na żywo. Zostanie interesującym zbiorem fotograficznych klisz, które jednak przy bliższym kontakcie okażą się stertą nic nieznaczących obrazów, wybiłkanych od zbyt częstego powielania.



Z Leszkiem Mądzikiem rozmawia Tadeusz Kornaś

fol. Sylwek K...

W spektaklach Sceny Plastycznej KUL posługuje się Pan obrazami, rezygnując ze słowa. Czy jednak, przygotowując swoje przedstawienia, tworzy Pan, choćby na własny użytek, jakieś fabuły, opowieści?

Nie. Nie tworzę literatury, nawet jeśli w widzu rodzi się takie wrażenie. Są w nas pewne stany napięcia, w których pojawia się cudowność przeżycia, ale ona nie wymaga nazwania. To jest jak bycie w przestrzeni czy pejzażu międzyludzkim. Próbuję szukać takich elementów świata, takich przedmiotów, rzeczy, i ukazać je w odpowiedni sposób, żeby widz mógł wraz ze mną uczestniczyć w tej cudowności postrzegania. Może to być, oczywiście, pejzaż „negatywny”, ale może to być stworzenie optymistycznej sytuacji. Jednak cudowność nie daje się zamknąć w słowa, podobnie, jak nasze uczucia. Miłość można dostrzec w pocałunku. Ale istnieje też stan przeczuć między dwojgiem ludzi, których nic fizycznie nie łączy, a miłość odczuwają pełną mocą, jak wielkie spełnienie. Chciałbym, żeby właśnie coś takiego się zdarzało w moim teatrze. Oglądałem ostatnio film *Wielka cisza*. Tam w normalnych zachowaniach jest obraz sakralności. Nie tylko w podniesionej monstrancji, ale w przewróceniu strony księgi, założeniu sandała, zakładaniu habitu. Chciałbym, żeby tak też było na scenie.

Ale zapewne nazywa Pan, choćby tylko dla siebie, poszczególne sceny?

Rzeczywiście, mają nazwy powstające podczas prób, nigdy jednak założone wcześniej. Są to tytuły bardzo techniczne: na przykład „Koryto”, w *Wilgoci*, „Ekran” – gdy jest scena z pulsującą ścianą, „Guguła” – to forma, w której na huśtawce znajduje się postać przewieszona głową w dół (z rozpuszczonymi długimi włosami), „Kokony” – gdy w *Calunie* postaci wypadają z papierowych worków. Kiedyś nawet ktoś z zespołu zaproponował, żebyśmy ułożyli z tego słownik. To terminy, które aktorzy rozumieją jako skrót. Ale nie mówią one nic o spektaklu.

Z nazywaniem musiałem się zmierzyć w inny jeszcze sposób. Sporządziłem scenopisy wszystkich spektakli – to była moja praca dyplomowa w białostockiej szkole. Jednak wszystkie te opisy zrobiłem już po spektaklach. Nie wyobrażam sobie pisania scenariusza przed przystąpieniem do pracy.

Mówi Pan o różnorodnych inspiracjach, które wpływają na kształt spektakli, a najczęściej wiążą się konkretnymi osobami, zdarzeniami, przedmiotami, sytuacjami z życia. Natomiast w przedstawieniach wszystko prawie dzieje się poza ciałem, niekiedy nawet wcale nie ma aktora. Po str-

Światłu

nie inspiracji jest więc jakaś osoba, konkretny obiekt, a w dziele wszystko przybiera nieokreślone kształty. Jak przebiega ten proces?

Nie wiem, jak to się dzieje, ale to prawda: oddalam się od konkretnego obiektu, ale on daje mi impuls, prowadzi mnie w kształtowaniu konkretnych scen. Bardzo trudno to wyjaśnić... Rozmawiamy teraz wśród zdjęć, które zrobiłem w różnych miejscach Ziemi. Trzy postaci na tym zdjęciu w jakiś sposób rozpozna Pan w spektaklu Wrota. W przedstawieniu aktorzy wpadają do wody. Kontekst zupełnie inny, ale te trzy postaci z fotografii ukazały mi obłocność ciała, to, jak tkanina układa się na obłym ciele. Tego poszukiwałem w kształtowaniu sceny.

Niezwykle ważna jest dla mnie faktura powierzchni... Może i jest w tym jakaś ukryta przyczyna. Jedyny mój wyuczony zawód to tkacz. To chyba jest wciąż obecne w mojej twórczości – warstwowość, włóknowość. Tytuły spektakli też to sugerują: *Całun* to tkanina, *Kir*, *Włókna*, *Zielnik* – to też można jakoś wiązać z tkaniną, fakturą. Myślę, że tych pięć lat pracy z tkaninami, farbowania ich, przygotowywania, wciąż podświadomie się we mnie odzywa.

Widziałem, jak wygląda stolik montażowy Sceny Plastycznej KUL – jest „przedpotopowy”. Sama materia spektakli to również zgrzebne przedmioty: liny sznurki – wszystko obsługiwane ręcznie. Czy nie kuszą Pana nowoczesna technika? Przecież dzięki niej mógłby Pan uchwycić faktury o wiele bardziej wyraziście, może też jeszcze bardziej subtelnie?

Nie. Mniej więcej trzy lata temu zostałem zaproszony do Skandynawii, by poprowadzić warsztaty ze scenografami i oświetleniowcami. Dostałem najlepszą salę i najlepszy sprzęt. Poprosiłem jednak, żeby to wszystko wyłączyli. Kupiłem zwykłą rynię, pociąłem na kawałki i poszukaliśmy światła w ich wnętrzach. Istnieje teraz powszechna pokusa atrakcyjności i mam wrażenie, że oddala nas ona od istoty rzeczy. Bardzo się tego boję. Może to obsesja – ale współczesne technologie są mi mało potrzebne.

Mówiliśmy o fakturze, która stanowi powierzchnię rzeczy. Ale we wszystkich Pańskich „czarnych” przedstawieniach, które widziałem, buduje Pan też ogromne, niekończące się przestrzenie, w których nie tylko powierzchnia, ale właśnie owa nieokreślona głębia jest ważna.

Kiedyś bardzo chciałem być malarzem. Parokrotnie zdawałem do Akademii Sztuk Pięknych – i nie dostałem się. Kraków – nie, Warszawa – nie, Poznań – nie... Malarstwo było moją obsesją i chorobą. To były moje wielkie dramaty. W końcu wyładowałem na historii sztuki w Lublinie – i to swoje malarstwo zabrałem ze sobą. Wywiesiłem swoją rozpacz na ścianach uczelni – obwieszając, że tu przyszedł malarz. Irena Byrska, która przechodziła korytarzem, dostrzegła te obrazy. Powiedziała, że to malarstwo tłumaczy się w Wandzie Norwida, którą zamierzała przygotować. „Odnajdźcie mi tego człowieka” – poprosiła. No i namalowałem płaski obraz do Wandę. Potem przygotowywałem scenografie Mieczysławowi Kotlarczykowi, Andrzejowi Rozhinowi, Tadeuszowi Byrskiemu... Taka płaska scenografia jest jednak bardzo agresywna wobec aktora, wobec tekstu, wobec scen. Po czterech latach postanowiłem zrobić ze scenografii przedstawienie. Powstał *Ecce homo* – również bardzo „płaski” spektakl... choć niezupełnie, bo podzieliłem go na pięć witraży. Ale wszystko było zwyczajnie: scena, a przed nią widzowie, którzy siedzieli w wielkim, długim korytarzu. Po

ty spektaklu zdecydowałem się to odwrócić. Na widowni zostawiłem bardzo mało miejsca, a spektakl poszedł w głąb. W pewnym sensie to architektura KUL mną pokierowała. Gdybym miał płytką salę, wszystko pewnie ukształtowałoby się inaczej. Z każdym spektaklem coraz głębiej zagarniałem przestrzeń. Ta głębia, ten kosmos pozwalał mi dryfować z widzami w nocy. Zawsze sobie to porównuję z nocnym dryfowaniem statku. Pojawia się niepokój (choć to zależy od odczuć widza, oczywiście), nie widzimy brzegów, nie wiemy, gdzie jest linia horyzontu. Taką właśnie niezwykłą wędrówkę w nocy chciałbym zaproponować – bo gdy widać kres przestrzeni, to ma się wrażenie zamknięcia, skończoności. A ja chciałbym, żeby widz poczuł się – to jest niesamowite uczucie – w kosmosie. By nie znajdował punktu oparcia, nie miał o co się zaczepić.

Zależy mi też, żeby nie było w moich spektaklach niczego, co pozwoliłoby identyfikować czas i przestrzeń. Zawsze szukałem neutralności obiektów, by nie nosiły piętna epoki. Szukam uniwersum. To dotyczy i kostiumu, i scenografii.

Wiele lat temu widziałem *Brzeg*, w którym nie tylko otwierał Pan przed widzami wielkie przestrzenie, ale umieścił go Pan po prostu wewnątrz spektaklu. Wtedy te ogromne korytarze i walec, który, wylaniając się z głębi, ogromniejąc, przetaczał się ponad widzami, przytłaczał fizyczną bliskością.

Zaskoczyło mnie, że widział pan ten spektakl, miał on ledwie dziesięć pokazów – był niezwykle skomplikowany technicznie. To był manifest mojej tęsknoty. Widz jest wewnątrz działania, jest w nie organicznie wtopiony, skąpany w tej czerni-słońcu – nie ma podziału na scenę i widownię. Ale graliśmy wtedy również po bokach, więcej – otwierała się przestrzeń od spodu. Z każdego kierunku wywierana była na widza presja.

Było w tym jednak pewne niebezpieczeństwo: oddalenie, dystans daje możliwość budowania struktur czy postaci, brył, które w tak małej odległości powodują pewną bezradność.

Rozumiem więc, że kształtowanie relacji aktor – widz, czy, lepiej: przestrzeń – widz, jest dla Pana ogromnie ważne.

Mam cały czas taką tęsknotę, żeby widz czuł się na moich przedstawieniach, jak gdyby był sam. Bym mógł widza zanurzyć w mrok i z tego mroku urodzić przed nim dramaturgię. Ona jest dla mnie takim bezpiecznym elementem.

Zawsze słucham opinii widzów. Zresztą dla mnie spektakl istnieje dopiero wtedy, gdy odbierze go widz. Chcę znać ocenę. To taka potrzeba spotkania z przecuciem porozumienia. Jest ono w moim działaniu bardzo istotne. Ta niepewność, czy do niego dojdzie, jest w mojej pracy bardzo mocno obecna.

Oprócz obrazu, szczególną rolę w Pana przedstawieniach pełni muzyka...

Muzyka jest krwioobiegiem spektaklu, organicznie związana z obrazem. Nie jest ani uprzywilejowana, ani drugoplanowa. Tworzy zintegrowaną całość. Powstawała ona w różny sposób. Sądzę, że osobowość kompozytora, jego widzenie świata ma tu zasadnicze znaczenie. Przed realizacją spektaklu staram się poznać twórczo, w którym pracuje autor muzyki. Najczęściej poprzez spotkania i rozmowy. To najtrudniejszy dla mnie moment, gdyż wtedy zmuszony jestem do werbalizowania poszczególnych scen. Im lepiej rozumiemy się z kompozy-

torem, tym mniej dosłownych przekazów. Tak było w pracy z Janem A. P. Kaczmarkiem, Zygmuntem Koniecznym, Stanisławem Radwanem czy Markiem Kuczyńskim.

Czy muzyka, przygotowywana dopiero w tej fazie, nie zaburza Panu kompozycji spektaklu?

Nie. Generalnie muzyka spaja mi spektakl. Niekiedy zamierzałem usunąć jakiś element, ale kiedy go zobaczyłem z przebiegiem muzycznym, zaczynał żyć – i zostawał. Muzyka daje mi najwięcej bodźców, ożywia mnie. Choć może przydałoby się, żebym kiedyś zrobił coś w opozycji do muzyki.

A czy nie wpływa ona na zmiany kolejności scen?

Nigdy nie zdarzyło się nic takiego. Zdarzało mi się pogrzebać w muzyce, prosić kompozytora, by poczynił zmiany, nigdy natomiast nie powodowałem się muzyką, by przesunąć na inne miejsce któryś z fragmentów obrazu.

Zawsze mówi Pan o swoim teatrze, że jest religijny...

I jest. Dla mnie większość dzieł sztuki jest religijna, akt kobiecej Jerzego Nowosielskiego jest religijny... Pewnie niejeden widz byłby oburzony, że ja tak czytam sacrum, ale tak właśnie pojmuję sakralność rzeczywistości.

A czy jest Pan zainteresowany życiem społecznym? Przez długi czas Scena Plastyczna KUL funkcjonowała w ruchu teatrów studenckich. Miało to silny wydźwięk polityczny. Pan grał przeciw strajkach grudniowych w Stoczni dla robotników. Pytam o różne inspiracje – może i stąd płynęły twórcze impulsy? Czy myślał Pan kiedyś o swej sztuce w kategoriach politycznych?

Gdy graliśmy Wilgoć po śmierci księdza Popiełuszki, widzowie czytali, że spektakl jest właśnie o tym. Grałem przedstawienie na Majdanku, oglądali je byli więźniowie obozu – i znów kontekst określił odbiór. Takich przypadków mógłbym przytoczyć jeszcze wiele. Ale ten teatr nie był polityczny. Ja się schowałem, ale nie żeby uciec. Myślimy dotykali uniwersum, nie tylko konkretnego czasu i zdarzeń.

Choć pewnie byłyby podstawy, bym robił teatr polityczny. Choćby z tego powodu, że mój ojciec był w komunistycznym więzieniu. Opowiadałem o niektórych wydarzeniach związanych z moją rodziną przyjaciółom z Teatru Ósmego Dnia. I znalazło to odbicie w jednym ze spektakli.

Pańskie najnowsze przedstawienie – Bruzda – zaskoczyło wszystkich. Nie ma już mroku, wszystko dzieje się w pełnym, niezmiennym świetle. Muzyka też jest „gotowa” – wykorzystał Pan kompozycję Arvo Pärta. Może w kolejnych pracach Sceny Plastycznej KUL usłyszymy słowa? Tak dzieje się już w spektaklach przygotowywanych przez Pana dla innych teatrów, na przykład w Skrzydle anioła w lubelskim Teatrze Andersena.

Od pewnego czasu zacząłem pisać – proszę zajrzeć do ostatnich numerów „Akcentu”. Czy w spektaklu pojawi się słowo? Myślę, że na razie jeszcze nie. Ale coraz mocniej – nie wiem dlaczego – wyczuwam takie oczekiwanie. Mówią mi o tym osoby bardzo mi życzliwe. Jeżeli to by się zdarzyło, to raczej w wymiarze dźwięku ludzkiego. Pracuję teraz w Lizbonie nad Makbetem, którego przygotowuję z aktorami z Gwinei. Zostałem zaproszony jako scenograf i inscenizator. W trakcie pracy wyjechalśmy do Afryki. I tam, pośród tych ludzi mieszkaliśmy, przyglądałem się plemiennym zwyczajom. Do Lizbony zaprosiliśmy dziesięcioosobowy zespół, który będzie grał we własnym języku. To

poważne wyzwanie. Tam będzie ich dźwięk, będzie ich głos, śpiew. Widzowie będą odczytywać raczej tonacje niż znaczenia słów.

Natomiast na Scenie Plastycznej KUL takiej sytuacji, w której zabrzmiałby głos, słowo, na razie nie przewiduję.

W niektórych spektaklach Sceny Plastycznej KUL odwołuje się Pan jednak do konkretnych utworów literackich. W Odczodzie – do Różewicza, we wspomnianym Brzegu – do świętego Jana od Krzyża.

To jest całkiem inna sytuacja. Słowo zamienia się w obraz. Nie będę się jednak zarzekał. Dwa lata temu, gdyby Pan zapytał, czy będę obecny na scenie, czy zapalę światło, zaprzeczyłbym kategorycznie. Dziś podjąłem to ryzyko.

Dlaczego zdecydował się Pan wejść na scenę?

Odważyłem się. Ale powiem panu, że poprzednie spektakle przeżywałem inaczej niż Bruzdę. Już na kilka godzin przed rozpoczęciem nie potrafię myśleć o niczym innym. Nie dlatego, że odczuwam skrępowanie wobec widza, z tym łatwo można się uporać. Mam wrażenie, że w każdym z poprzednich spektakli byłem jak na uwięzi, a zawsze chciałem być w środku. Wciąż chciałem ingerować, ale nie było to możliwe. Wiedziałem, że w przedstawieniach jest taki rodzaj dyscypliny, który wszystko sobie podporządkowuje. Nie mogłem więc wejść do środka, bo zburzyłbym strukturę. Tym razem powstał spektakl, w którym wszystko tworzymy wspólnie na planie, tu i teraz. Wszyscy aktorzy, których Pan właśnie widział, zadebiutowali dzisiejszego wieczoru. To zupełnie nowy zespół. Zdecydowałem, że tutaj nie będzie próby. Przygotowałem ich tylko psychicznie. Miałem poczucie dotknięcia aktora. Wierzyłem, że przekażę mu energię, przerzucę ją na niego.

Druga przyczyna jest całkiem prosta – chciałem wyjść na światło dzienne – opuścić ciemność. Miałem psychiczną potrzebę, żeby w ten sposób odreagować trzydzieści siedem lat pracy w mroku. Powiedziałem sobie: raz wyjdę – i schowam się z powrotem.

Jest i trzeci powód – pomyślałem sobie, że będzie to swoiste laboratorium. Jest bowiem w tej sytuacji obecności jakiś weryzm, jaką biologię. W przeciwieństwie do iluzji w innych spektaklach.

Mogę powiedzieć dokładnie, kiedy zrodził się ten impuls. W spektaklu Odczodzi zagrała – w Lublinie przynajmniej – kobieta mieszkająca w domu starców, nie aktorka. Jej obecności w spektaklu nikt nie mógłby zarzucić fałszu. Bo można uważać, że w sztuce stworzyliśmy jakąś iluzję, ale realność świata, dramat fizyczny, dosłowny, jest po prostu niemożliwy do zaprzeczenia. Stare ciało tej kobiety nie mogło kłamać.

Wciąż się boję, że odbiorca stanie w opozycji wobec mojego najnowszego spektaklu – oczekując dawnego teatru – i powie, że to skandal. Są jednak widzowie, którzy mówią inaczej. Pewnie dalej już w tę stronę nie pójde, wróć do dawnej struktury. Ale mnie to przedstawienie było potrzebne. To był odruch wewnętrzny.

Bruzda zazwyczaj grana jest w kościołach...

To prawda, wiele zależy od otoczenia. Bruzda bardzo dobrze czuje się w przestrzeni świątynnej. Premiera odbyła się w lubelskim kościele, później graliśmy w kolejnych – w Drohobyczu, Kazimierzu Dolnym, w Wilnie u Dominikanów... W świątyni ludzie siedzą w ławkach i już przez to samo gotowi są na „nabożeństwo”. Tutaj – w Nowym Sączu – sterylność sali teatralnej trochę mnie deprymuje. W kościele otwieram wrota, tam zaczynam spektakl. Z ulicy wchodzi także ubrane w białą szatę dziecko. Wtedy jest inaczej.