

Słowacki. Pisanie tradycji

- fragmenty debaty z udziałem prof. Agaty Bielik-Robson, prof. Moniki Rudaś-Grodzkiej, prof. Przemysława Czaplińskiego, prof. Michała Kuziaka i Michała Zadary [10 września 2015, Teatr Powszechny w Warszawie]

Paweł Goźliński: Tak się czasami szczęśliwie zdarza, że pewne sytuacje dają poczucie sensowności, na przykład spotkanie i porozmawianie o jakimś zjawisku lub być może zbiegu okoliczności. Jak wiemy, czasami zbiegi okoliczności to efekt przebiegłości ducha dziejów. Zestawienie dwóch premier, które odbyły się na zakończenie sezonu Teatru Powszechnego w Warszawie, czyli „Fantazego”, a potem – właściwie już na inaugurację nowego sezonu - „Lilli Wenedy”, sprawia, że oto w bardzo krótkim czasie mamy do czynienia z dwoma dużymi spektaklami na podstawie dzieł jednego autora. Nie wiem jak państwo, ale ja mam wrażenie, że przedstawienia te reżyserowały dwie różne osoby. Jeśli przyjrzymy się dokładnie, okazuje się, że są one efektem dwóch różnych strategii reżyserskich. Pierwszą bardzo ogólnie nazwałbym interpretacją literacką tekstu, której ostatecznym celem jest możliwie głębokie zrozumienie wielowarstwowości dramatu i pokazanie jej na scenie. Drugą określiłbym hasłem: „czytamy Słowackiego kluczem”, np. historycznym. Nagle okazuje się, że dwa tak różne spektakle zrobił jeden człowiek. Zresztą, przed premierą „Fantazego” ów reżyser mówił w jednym z wywiadów, że chyba przed następnym spektaklem będzie musiał odszczekiwać to, co powiedział. Zobaczymy jak to będzie. Jesteśmy na razie w skomplikowanej sytuacji, ale dającej dużą szansę na owocność w rozmowie. Możemy omawiać dwa niemal skrajnie odmienne modele interpretowania tekstów romantycznych. Przebiegłość ducha dziejów zadziałała tak mocno, że zmusiła Pawła Sztarbowskiego, by zebrał tutaj grono wybitnych ludzi zajmujących się literaturą, filozofią, a zwłaszcza związkami pomiędzy samą literaturą a życiem społeczno-politycznym, historią. Co ważne, wszyscy oni myślą o romantyzmie nie jak o skończonym zjawisku historycznym, ale bardziej zjawisku długiego trwania lub możliwości uczynienia dawnej epoki przydatniejszą, czy też jako – by przytoczyć tytuł książki Agaty Bielik-Robson – „niedokończonym projekcie”, który odgrywa pewną rolę kompensacyjną względem naszej tradycji, samooceny i procesów społecznych. Zacznijmy od prostego pytania do Michała Zadary, czyli reżysera o podwójnej tożsamości: jak radzisz sobie z tym dysonansem poznawczym, co właściwie chciałeś pokazać wybierając tak różne teksty i strategie interpretacyjne?

Michał Zadara: Związek pomiędzy dziełem i autorem jest tajemniczy. Wspaniałe teksty pisał o tym choćby Witkacy, nie będę zgłębiał tego tematu, bo – jak słusznie zauważyłeś – zboczylibyśmy na zupełnie inne tory. Spektakle nie są nośnikami mojego przekazu, są po prostu spektaklami, nie wypowiedziami reżysera. Rzeczywiście są zupełnie inne. W tym i poprzednim roku bardzo mocno zapuściłem się w rejony romantyzmu. Inscenizowałem i oba koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina, i wszystkie części „Dziadów” Mickiewicza – to są chyba najmocniejsze dzieła, jakie tylko polska kultura romantyczna wydała. Bardzo dużo myślałem o tym, jak interpretować dzieła według tego, „co one same chcą”. Jeszcze z silnego zanurzenia w dekonstrukcji zostało mi to, że odwołanie zawsze jest do tekstu, nie do autora. Dlatego średnio interesuje mnie, „co autor chciał powiedzieć”, zawsze zadaję pytanie: czego tekst się od nas domaga? W przypadku „Dziadów” było tak, że II, czyli obrzędowa część, była czytelna i prosta jako sztuka współczesna – dzisiejsi ludzie idą do lasu żeby szukać duchowości. III część w ogóle nie nadawała się do tego, raczej jest dobra, żeby wystawiać ją w XIX-wiecznym wystroju. Najbardziej tajemniczą kwestią, wokół której reżyseria krąży od ponad stu

lat, jest oczywiście wierność wobec autora. W tym przypadku nie ma prostych odpowiedzi. Wiernie nie znaczy „po bożemu”. Był czas, kiedy Jerzy Stuhr w wielu mediach mówił, że trzeba wystawiać Shakespeare’a zgodnie z tekstem, tak jak autor chciał. Tylko dzisiaj nikt nie byłby w stanie tego zrobić, nie miałby odwagi, bo do tego byliby potrzebni chłopcy w wieku 13 lat, którzy grają wszystkie kobiece role, też m.in. Kleopatę, która ma mniej więcej 2 tysiące wersów tekstu do nauczenia i która gra namiętne sceny miłosne z facetami, w czym ciągle są żarty na temat seksu. Poza tym, dzisiaj raczej trudno byłoby dostać zgodę na udział chłopców w takim przedsięwzięciu, którzy w czasach Shakespeare’a byli trenowani w chórach niemal od urodzenia, tak jak to dzisiaj jest np. w Chinach. Moje „Dziady” były w Chinach, więc kto wie, można by to zrobić (śmiech). W przypadku dwóch tekstów Słowackiego są bardzo silne tradycje teatralne. Słowacki pisał „Fantazego” według mocno przerobionego klucza sztuki dobrze skrojonej. Można by dużo mówić o ironii, jaką autor zastosował wobec tego modelu. Jest to jednak komedia, która domagała się specyficznej interpretacji, bliższej dosłowności niż „Lilla Weneda”, która jest bajką. Dla „Lilli” modelem był choćby „Król Lear”, którego akcja również dzieje się w czasach prehistorycznych, ale nikt nie wystawia go w sposób historycznie wierny, z użyciem np. maczug.

Agata Bielik-Robson: A czy dla „Lilli Wenedy” „Tytus Andronikus” nie był większą inspiracją?

M. Z.: Tak, jasne, chodziło mi tylko o poetykę całości, nie wyliczam wszystkich wzorców, których jest mnóstwo. „Lilla” domagała się zdecydowanie innego klucza niż „Fantazy” – można powiedzieć, że najlepiej pasował do niej model bajkowy czy psychoanalityczny. Wystarczy obejrzyć wspaniałą filmową interpretację „Tytusa Andronikusa” Julie Taymour z Anthonym Hopkinsem. Tam wszystko zaczyna się od sceny z zabawkami, po której wchodzimy do głowy chłopca. „Lilla” jest podobna przez scenę z dziećmi, w której Słowacki wyraźnie mówi: „zobaczcie, Krak, praojciec cywilizacji polskiej, na początku swojego życia był świadkiem okropnej brutalności, widział to wszystko i na tym dziedzictwie zbudował królestwo”, właściwie „na trupach”, jak mówi Lech. W naszym spektaklu, gdyby nie ograniczenia finansowe, do czego muszę się przyznać, to pewnie zrobilibyśmy taką pierwszą scenę, w której dziecko patrzy na zgliszcza po masakrze, od tego byśmy wyszli. Oczywiście praca z dziećmi niesie wiele problemów z ubezpieczeniami, agencjami aktorskimi itd., z tego też biorą się wybory reżyserskie. W „Lilli Wenedzie” chcieliśmy wejść w głowę Polaków, w której ciągle toczy się wojna, o czym mówiłem w pewnym wywiadzie. Rozmawiałem kiedyś z kolegą, krytykiem tańca ze Słowenii. On powiedział: „Wiesz, w Polsce codziennie w gazetach jest II wojna światowa jako news”... Najpierw pomyślałem, że to niemożliwe..., ale jednak. Wystarczy wspomnieć choćby o „złotym pociągu”, który zdominował nie tylko polskie media. Stąd właśnie wziął się nasz sposób odczytania. Jeśli chodzi o „Fantazego”, to aktualne jest to, o czym napisano w programie do spektaklu, mianowicie problem wschodu. „Fantazego” nie da się uaktualnić dlatego, że tam ogromnie istotną kwestią jest okupacja Polski przez Rosję. Jeśli uwspółcześnia się ten tekst - co niektórzy robią, ostatnio w Kaliszu, jakiś czas temu na Wybrzeżu – to zawsze dochodzi się do granicy tej strategii. Kiedy przychodzi rosyjski żołnierz, ktoś powinien poczuć lęk, a jeśli w spektaklu jest to żołnierz amerykański, to wychodzi bardziej niezamierzona farsa. Dlatego „Fantazy” musi pozostać w swoim czasie. Ciekawe jest, że Heiner Müller i Jan Kott marzyli o czasie, kiedy Shakespeare nie będzie już aktualny, kiedy nie będzie można przymierzyć go do naszych czasów. Na szczęście, coś takiego stało się już z „Fantazym” – jego nieaktualność jest wspaniałą i dobrze, że możemy też takie sztuki dzisiaj wystawiać.

P. G.: Od razu nasuwa się pytanie: czy „Fantazy” rzeczywiście jest nieaktualny? Oczywiście zawsze tak jest, że każdemu reżyserowi dany tekst zadaje inne pytania, a każdy reżyser zadaje inne pytania

tekstowi. Jeśli przyrzeć się dokładniej „Fantazemu”, to może się okazać, że jest to interesujący dramat pozwalający omówić proces naszej transformacji, przeświecić stosunki społeczne i ekonomiczne oraz opisać narodziny kapitalizmu. Ujawnia się cała warstwa tematów, których zazwyczaj nie łączymy z romantyzmem, ale już z nowoczesnością. Zaraz pojawia się refleksja: czy my na pewno dobrze przepracowaliśmy sobie ten romantyzm? Czy paradygmat romantyczny, który opisywała wielokrotnie prof. Janion, jest kategorią zamkniętą, czy jednak rzeczywiście to wciąż niedokończony projekt domagający się ciągle nowego omówienia?

M. Z.: Mogę zrobić wstęp do wypowiedzi pani profesor Bielik-Robson, która zapewne ma wiele uwag na ten temat. Dla mnie niezwykle ważną sprawą było odkrycie, kto z kim w latach romantyzmu sąsiedował w Paryżu. Chopin i Słowacki mieszkali blisko Marksa. Można pomyśleć, że to strasznie odległe od siebie światy. Kiedy interpretowałem utwory Chopina w teatrze, kluczowymi dla mnie kwestiami były maszynowość, nowoczesność i wyobcowanie. W moim wyobrażeniu Chopin był ekwiwalentem Marksa w muzyce. Ważne też było to, że grał na instrumencie przemysłowym, totalnej maszynie, która go zniszczyła, wyssała z niego całe życie.

[...]

Monika Rudaś-Grodzka: Mam wyjątkową słabość do „Fantazego”, a spektakl jeszcze bardziej mnie w tym przekonał. Nie przepadam za Słowackim, nigdy szczególnie się nim nie zajmowałam, ale myślę, że wrócić powinien właśnie on - jeżeli dalej mamy pracować w niedokończonym projekcie romantycznym, to Słowacki jest nam niezbędny. Ponieważ on jako jedyny rozbrajał, demaskował, obnażał to wszystko, co inni chcieli przykryć i przykrywali bardzo starannie. Oczywiście, albo ma się ucho nastawione na filozofię i współczesną poezję, albo po prostu ma się przestarzałe ucho nastawione na frazę. Wydaje mi się, że Słowacki to tylko fraza, słowa, które płyną i płyną. Można się w tym odnaleźć. Akurat ja wolę Mickiewicza, jego swoistą skrótowość, moc, ale na takich spektaklach, jak „Lilla Weneda” można się poddać rozkoszy słuchania, na tym to polega. Kiedy się to czyta, to jest trudniej, bo wszystko wydaje się dość martwe, ale Zadarze udało się to w teatrze ożywić – mówię tylko o „Lilli”, bo „Fantazego” widziałam na nagraniu. Uważam, że „Lilla Weneda” to sukces, jeżeli chodzi o wystawienie Słowackiego w Polsce. Dlatego: tak, niech on wraca. Jestem znana z tego, że wysłałam Mickiewicza do diabła i proponowałam żeby spalić III część „Dziadów” i zakazać ją czytać młodzieży. Można ten tekst przerobić na coś innego, ale ten fantazmat ciągle w nas jest. Potrzeba wielkiego uporu, żeby nie stłamsić tego w sobie czy wyprzeć, ale przepracować. Mówiliście, że „Fantazy” jest już dzisiaj nieaktualny... Właśnie, ciągle w nas jest to rozdwojenie: aktualne/nieaktualne, ten romantyzm nas zamyka i otwiera na przemian. To napięcie jest bardzo ważne.

Michał Kuziak: Ja powiem: tak i nie. Z jednej strony marzyłoby mi się żebyśmy nie potrzebowali Mickiewicza, absolutnie przychylam się do intencji Moniki żeby spalić to i zakopać, ale nie da się, jak się okazuje. Kłopotem jest to, że Mickiewicz bardzo specyficznie w nas istnieje. Chodzi mi o to, że bardziej w naszym imaginarium posługujemy się interpretacjami, a nie samymi tekstami. Natomiast, jeśli kogoś miałbym z romantyzmu ocalić, to też byłby to Słowacki. Rzeczywiście spektakle „Fantazy” i „Lilla Weneda” są przejawami dwóch różnych strategii, ale ten sam reżyser jednak w wielu momentach jest widoczny. W ogóle te dwa teksty widziałbym bardzo blisko siebie, one są z tej samej bajki. Dorzuciłbym do nich jeszcze „Balladynę”. Mogę przyznać rację Agacie, że w dużej mierze te dramaty to bełkot, ale jednak jest on pisany przez świetnego poetę, o tym warto pamiętać. Nie jest

tak, że kanonizowaliśmy go na wielkiego poetę, tylko on rzeczywiście wiedział, co pisał. Był taki moment, kiedy zdewastował wszystkie języki. Zapowiedział to w swoistym wstępie do „Lilli Wenedy”, w liście do Krasińskiego, w którym pisał, że tworzy kramik ze wszystkim. Kiedyś Weintraub pokazał jak została zrobiona „Balladyna” – okazała się, że Słowacki chciał być Shakespeare’em do kwadratu, a ponadto dorzucił do tekstu dziesięciu innych autorów, pokazując: „potrafię pisać jak każdy wielki autor i zrobię to w jednym tekście”. Widzimy to też w „Fantazym”, którego historia fabularna jest nieprawdopodobna. Oczywiście, że nawiązuje do Racine’a, i nie tylko, wiemy, że on celowo multiplikuje i zderza wszelkie konwencje, doprowadza do dekonstrukcji. Kiedy zaczniemy czytać „Lillę” widzimy coś podobnego. Pominę fakt ogromnego patosu, jaki ciągnie się za tym tekstem – wielka tragedia, początki narodu i bzdura o tym, że jest to nawiązanie do powstania listopadowego... Z dalszej lektury wynikają niezgodności, całkowite brednie. Jest jakiś święty, który ma trzy wizje Matki Boskiej, raz jest z Lechitami, raz z Wenedami...

M. Z.: Bo on jest jak Śláz, próbuje się dostosować do każdej sytuacji.

M. K.: Tak, ale jest to sztuka, która sama się rozkłada. Słowacki po prostu napisał tekst o końcu literatury. Zrobił to z pełną świadomością w latach 40-tych XIX-wieku... Ach, widzę pioruny i walkirie w oczach Agaty. Rzeczywiście, Słowacki skończył z konsekwencją pisanie w jednej konwencji, zamknął idee, mity, koncepty i pokazał, że jest to jedna, wielka bzdura. Chodzi mi o samą poetykę. Mickiewicza nigdy nie było na coś takiego stać.

M. Z.: Jeśli mówimy o jakości tekstu, to muszę wspomnieć o postaciach. One są świetnie napisane, widzę to po reakcjach widowni i po tym, jak je grają aktorzy. Trzeba też dodać, że w polskiej literaturze nikt, nawet Witkacy czy Gombrowicz, nie potrafił kreować kobiecych postaci tak jak biseksualny Słowacki. Potrzeba takiego zespołu jak w Powszechnym żeby pokazać bogactwo postaci takich, jak Gwinona, Roza czy Lilla. W „Fantazym” mamy cztery różne, silne kobiece osobowości w centrum akcji. Nie znam hollywoodzkiego filmu, w którym byłyby cztery różne i ważne postaci kobiece, a jeżeli już, to mówi się wtedy „tak, to film kobiecy”. Oczywiście, wolno być na to głuchym, ale kiedy pracuje się w teatrze, to nie można tego nie zauważyć.

[...]

A. B.-R.: Cała polska literatura romantyczna to jest prześniona nowoczesność. Owszem, w „Fantazym” jest pieniądz. Gdyby cynicznie sparafrazować tę mieszczańską komedię, to chodzi w niej o to, że wszyscy muszą się tak dobrać w pary, żeby finansowo wyjść na swoje. To jest klasa próżniacza, tam nie ma mowy o pracy, panuje jeszcze stary paradygmat arystokratyczny. Cała literatura rosyjskojęzyczna do końca XIX wieku opowiada o próżniakach, którzy pięciu minut w swoim życiu nie przepracowali, tylko kombinowali pieniądze. W tym sensie „Fantazy” jest sztuką nieaktualną, bo my żyjemy w wieku pracy.

M. Z.: Ale ten utwór opowiada właśnie o upadku klasy próżniaczej.

P. G.: Myślę, że jeżeli chcemy szukać pisarza romantycznego opowiadającego o początkach nowoczesności, to będzie nim właśnie Słowacki. W tekstach Agaty Bielik-Robson, pisanych po katastrofie smoleńskiej, Mickiewicz jest pokazywany jako wstający z grobu upiór, który zaczyna dyktować nam zachowania społeczne. Odtrutką na to mógłby być Słowacki ze swoim ruchliwym umysłem i możliwością transformacji. W ten sposób próbował go odczytywać Jarocki, w nieudanym „Samuelu Zborowskim”.

M. Z.: W kontekście Smoleńska, „Lilla Weneda” jest niesamowita. Zwłaszcza ze względu na postaci dwóch braci Lelum i Polelum. Pod koniec jeden martwy brat ciągnie w dół drugiego. Jest Ślaz, który niby był umarty, ale przebrał się za bohatera, zupełnie jak Jarosław wracający ze Smoleńska jako „lepszy Lech”. W tekście są to farsowe momenty. Czytałem książkę Kosińskiego „Teatra polskie. Rok katastrofy”, w której żałoba po katastrofie smoleńskiej jest opisana jako rodzaj performansu zbiorowego. Wtedy mnie to bardzo uderzyło, zrozumiałem, że „Lilla Weneda” też o tym opowiada.

M. R.-G.: Mówiłam Michałowi, że żałuję, że zamiast harfy nie ma w spektaklu skrzydła samolotu. To byłaby kwintesencja polskiego fantazmatu.

M. Z.: Ale nie chciałem robić teatru aluzyjnego z lat 80-tych.

Przemysław Czaplinski: Miło było przyjechać tutaj żeby was spotkać i się czegoś dowiedzieć. Jestem z Poznania, co – mam wrażenie – usprawiedliwi moje słowa (śmiech). Zacząłbym od formuły tytułowej naszego spotkania. „Pisanie tradycji” określa dwu- lub wieloznaczną postawę, która z jednej strony honoruje konieczność, obowiązek spisywania tradycji, ale z drugiej strony sugeruje, że tradycja jest właściwie czymś niegotowym, czymś, co ciągle dopiero powstaje. Zostaliśmy postawieni przed bardzo ciekawym wyzwaniem polegającym na tym, by trochę określać aktualność romantyzmu, a trochę go redefiniować. Dlaczego trzeba go redefiniować? Z dwóch powodów, które zostały wspomniane. Pierwszy to romantyzm jako projekt niedokończony, zakładający powtórny lekturę i zmianę kanonu, odejście od pewnych tekstów dotychczas kluczowych, już klasycznych, tych, które uważamy za podstawy naszej tożsamości, ulokowania w Europie i wielkiej historii. W naszej rozmowie ważniejsze jednak okazało się eksponowanie romantyzmu jako projektu niedorzędnego, czyli takiego, który trzeba dzisiaj wyłożyć, wystawić na widok publiczny i przybić osinowym kołkiem do podłoża, aby już nigdy nie wstał. Mam wrażenie, że lepiej zacząć od tego, co jest żywotnością wampiryczną, niechcianą, a niedającą się zamordować, ustawicznie kołaczącą się po głowach i duszach. Pierwszym jego składnikiem jest fantazmat walki, która musi się toczyć, bez której nie istnieje historia i w której bierze udział zbiorowość. Wojna, która ciągle niesie za sobą polskie umysły, naszą świadomość zbiorową nierozzerwalnie łączącą się z klęską. W tym kontekście, na zasadzie być może odległej paraleli, pozwoliłbym sobie powiedzieć, że „Fantazy” i „Lilla Weneda” opowiadają o tym samym, a mianowicie o różnych postaciach upokorzenia, hańby, wstydu. Nie mam stosunku do Słowackiego. Z innych korzeni wynika moje myślenie o XIX-wiecznych podstawach nowoczesności. Mam wrażenie, że potrafię go czytać, czasem mi się robi mdło, czasem prychem, a czasem się robi ciekawie. Nie mam ochoty go rewindykować, nie chcę też nikogo przekonywać żeby go czytał. Ale zarazem pewne jest, że nie istnieje w historii ludzkości taki tekst, który nie mógłby powrócić w genialnej reinterpretacji. Nie do końca rozumiem zamordystyczny gest Agaty. Gdyby tak było jak mówisz, to on by już dawno zdechł, dawno by go nie było, tak jak choćby...

P. G.: Micińskiego.

A. B.-R.: A ja bym wolała Micińskiego

P. C.: Z mojej perspektywy istnieje tylko to, co zostaje zreinterpretowane, napełnione nową treścią, włożone w nowy kontekst. Właśnie to, o czym rozmawiamy jest bardziej inscenizowaniem niż pisaniem tradycji. Niesamowicie istotną u Słowackiego jest gra afektów. Na samym końcu na placu boju zostają ci, którzy są pokonani, upokorzeni, zawstydzeni i zhańbieni. Hańba i próba uniknięcia klęski jest tym, co organizuje „Fantazego” i „Lillę Wenedę”. Tak rozumiałem ten teatralny dyptyk. W

najprostszym ujęciu, kiedy oglądałem jeden i drugi spektakl, miałem wrażenie, że podstawowa różnica między nimi polega na tempie. Każdy, kto widział „Fantazego” Zadary dostrzegł fenomenalną grę „stop and go” - przyspieszenie i spowolnienie, wybuch emocji i wstrzymanie gestu: ktoś się zbliżył do kogoś, chce go objąć, ale nie, musi zrobić coś innego albo upozować się, zorganizować kontekst, bo tutaj musi wisieć lampa, a tam trzeba wysypać ścieżkę srebrnym brokatem. To wszystko oznacza, że afekty są upozorowane, udawane. Natomiast bohaterowie „Lilli Wenedy” biorą udział w historii, w której zawsze są okropnie spóźnieni, ich rola polega na doganianiu historii i zaradaniu temu, co już się wydarzyło. Oprócz tempa między tymi dwoma spektaklami jest jeszcze różnica solucji, rozwiązania fabuły. W „Fantazym” wyjście z hańby polega na tym, że ktoś musi się złożyć w ofierze, natomiast w „Lilli Wenedzie” nikt nikogo nie pyta o potrzebę ofiary, najważniejsza okazuje się pieśń, która kieruje świadomością ludzi, czyniąc z nich maszynki do walki i zabijania. W skład romantyzmu ciągle pokutującego i wracającego jak wampir wchodzi przede wszystkim fantazmat walki i klęski, z którą jakoś sobie trzeba poradzić, najlepiej za pomocą ofiary i pieśni, sztuki, czyli tego, co zostanie po historii. I wreszcie, na samym końcu, zostaje to przekonanie, że tekst mówi, że dzieła przeszłości mają nam coś do powiedzenia, a my powinniśmy ustawić się względem nich jako wierni słuchacze. Te elementy oprócz innych, które wchodzi w skład polskiego paradygmatu, w dwóch spektaklach Zadary się wyszczególniły. Różne praktyki sceniczne, ewidentnie parodystyczne (bo przecież ludzie się śmiali na „Lilli Wenedzie”), zabiegi reżysera, który polecił aktorce żeby ta eksponowała sztuczność swojej roli, są przykładem wewnątrztekstowego prześmiania, jeśli nie zniszczenia kanonicznej wersji romantyzmu i równocześnie odsłonięcia czegoś innego. Pytanie do Agaty może brzmieć następująco: czy ona po zniszczeniu tego, co Słowacki sam niszczy z pełną świadomością, byłaby skłonna dostrzec w jego lub innych dziełach coś, co tworzy współczesność? 100, 150 lat polskiej historii udowadnia, że nie da się wyegzorcyzmować romantyzmu, nie da się zakazać czytania, bo przyniesie to skutek odwrotny – romantyzm będzie czytany, i to w najgorszy z możliwych sposobów. Im silniejszy będzie zakaz, tym wyraźniejszy będzie odbiór polegający na uporze. Jedyny sposób na to, żeby poradzić sobie jakoś z niedorzędnym, wampirycznym romantyzmem może polegać na tym, żeby wytłumaczyć go, skontaktować z innym, pożądanym romantyzmem, wyczytanym, wyśnionym z innych dzieł. (...). Mam wrażenie, jakbyśmy wychodzili z założenia starszego niż romantyzm, które od dawna już nie funkcjonuje, a mianowicie, że istnieje dozwolone i niedozwolone przekroczenie granicy interpretacji. Jean Cocteau kiedyś dobrze to ujął: „wielki artysta to ten, który wie jak daleko posunąć się za daleko”. Jest w tym paradoks mówiący, że artysta sam wyznacza sobie granice, którą i tak musi ustawicznie przesuwac, dlatego że nie istnieje nic takiego jak „wierne wystawienie”. Co by to miało być? To tylko jakiś fantazmat. A propos tego, co powiedziała Agata – pierwszy odruch interpretacyjny wobec takiej propozycji odczytania polegałby na zrozumieniu, że jest to bluźnierstwo wewnątrz tekstu, że to nie jest głos autora, tylko przekroczenie zaproponowane przez reżysera. Każdy reżyser zostaje z pytaniem: po co zabierać się za jakiś tekst? Nie można dzisiaj reprodukować dzieł romantycznych dzieł, bo reprodukcja zawsze jest tylko społeczną umową. (...).

[...]

M. R.-G.: Wrócę do bluźnierstw w „Fantazym”. Tam jedyną pozytywną postacią jest Rosjanin, który składa z siebie ofiarę i funduje nowy, polski paradygmat. Jako feministka, powinnam też zwrócić uwagę, że wszystko, co organizuje fabułę „Fantazego” jest gwałtem na kobiecie. Ale gwałt jest tam tylko groteską, tak naprawdę chodzi o gwałt na Polsce. Wychodzi z tego trochę wodewil – z jednej

strony gwałt, z drugiej Rosjanin-dekabrysta, w którym jest nadzieja. Słowacki dzięki temu daje nam szansę nowego ustawienia tego, co nazywamy nieszczęściem polskim.

P. G.: Jeszcze gorzej jest w „Balladynie”. Występują tam nie Rosjanie, ale Niemcy. Balladyna umiera będąc w ciąży z Kirkorem. Polsko-niemieckie dziecko jest spadkobiercą tronu, tylko spada z góry piorun i zabiera nam możliwość rozwoju alternatywnej, polskiej historii, a moglibyśmy być np. taką Brandenburgią. Gdyby tak się potoczyły losy, dzisiaj nie rozmawialibyśmy o romantyzmie. Słowacki ewidentnie bawi się takimi rozwiązaniami.

M. Z.: A propos Majora, muszę powiedzieć jeszcze o naszym odkryciu, które niestety nie wybrzmiało w spektaklu, bo nie mogliśmy ustalić tego z aktorem. Major jest Czerkiesem. Gdyby zrobić to bez skrótów, okazałoby się, że on dokładnie opowiada o swojej miłości homoseksualnej. Tego nie da się pominąć. Major mówił, że miał tylko jednego człowieka, którego kochał – był to pan Apostoł, z którym trzymał się za rękę, rozmawiał, potem jednak go stracił, ale na szczęście pojawił się Jan, czyli polski powstaniec. U Słowackiego zawsze dostrzegałem coś kempowego. Tak prawdziwego kampu polegającego na przesycie, nadmiarze, złym guście, kiczu nie ma nawet Gombrowicz, chociaż chciał mieć. Hrabinę z „Fantazego” uwielbiamy, bo ma fatalny gust. Na początku zastanawialiśmy się, czy nie zrobić „Fantazego” tylko z facetami, którzy graliby też postaci kobiece.

P. C.: Utrupiony Słowacki wstaje teraz z grobu, kiwa głową i mówi: „Proszę, jednak wreszcie zmądrzełiście, może ja nie taki głupi i straszny”. To, co Monika mówiła o hańbie gwałtu, jest bardzo ważne. Słowacki jest możliwy do wystawiania na mnóstwo rozmaitych sposobów. „Fantazy” to historia o tym, że jesteśmy zaszpunktowani w kulturze polskiej, w której pewne doświadczenia na zawsze naznaczyły jednostki i poszczególne zbiorowości, dlatego że nie wypracowaliśmy sposobów komunikacji, nie jesteśmy w stanie o tym rozmawiać. Słowacki pokazuje polską kulturę jako śmieszna w swojej szlacheckiej dumie. Słowacki wystawia naszą tradycję na próbę. Pokazuje nam jak wyglądają stałe mechanizmy: staje się jakiś drobiazg i następuje ogromna zmiana, czasem jest jak u Gogola – zwykle kichnięcie rodzi niesamowite komplikacje, zaczyna się myślenie: czy kichnąłem na tysiąc człowieka, który siedział przede mną w teatrze, oplułem go? Wtedy rozpoczyna się samopożerająca się praca wewnętrzna, z której nie możemy wyjść, bo nie mamy środków komunikacji. Słowacki używa pewnej ekwilibrystyki, by pokazać jak ograniczają nas ściany obyczaju, utartych zachowań, które nie pozwalają iść dalej.

M. R.-G.: Problemem nie jest nawet hańba, ale poczucie wstydu, które czasami rodzi się z niczego, a jednak nas określa. Stąd biorą się polskie kompleksy.

M. Z.: Fantazy ciągle nie może powiedzieć czegoś na głos, nie może powiedzieć wprost, że chce kupić Dianę, dlatego wynika skandal. W każdej scenie jest coś, o czym się nie mówi – bardzo trudno wystawić taką sztukę w teatrze.

P. C.: Ze Słowackiego można wyprowadzić inny, bo nietraumatyczny początek zbiorowości. Jednym z kluczowych fantazmatów romantycznych jest postrzeganie siebie w kontekście wyjściowej traumy założycielskiej: nam zabrali, zabili, napadli na nas, zgwałcili, zhańbili... Wciąż nie umiemy sobie z tym poradzić, dlatego tkwimy w kociołku. Gombrowicz kiedy opisywał polską kulturę, wszystko ukazywał w zamknięciu – najlepiej oddaje to scena z ostrogami w piwnicy z „Trans-Atlantyku”. To jest równocześnie arcyśmieszne i arcytragiczne. Uwypuklenie u Słowackiego nietraumatycznych narracji i

krytyki mechanizmu historiozoficznego byłoby bardzo wartościowe. Skoro Agata odnalazła w Mickiewiczu polskiego Fryderyka Nietzschego, to ja zwracam uwagę na inne możliwości.

A. B.-R.: Odnalazłam bardziej Blake'a niż Nietzschego. On jest cudowny. Naprawdę nie widziałam i nie słyszałam o spektaklu, który poszedłby w stronę bluźnierstwa w interpretowaniu „Dziadów”. Gdyby dokonać kilku zmian, o których mówiłam, mielibyśmy romantyczny poemat o wolności o europejskim, uniwersalistycznym wymiarze.

P. G.: Szukałbym tego dopowiedzenia u Grotowskiego.

[...]

P. G.: Skąd filologiczny projekt wystawienia tekstów romantycznych w całości?

M. Z.: Klasyczne, całościowe inscenizowanie Mickiewicza jest mi potrzebne do tego, żeby pokazać jego anarchiczność. W „Fantazym” kierowałem się przyjemnością. Na pierwszej próbie powiedziałem aktorom, że mają do czynienia z jednym z najpiękniejszych polskich tekstów, więc niech skorzystają z przyjemności. Dla mnie kultura polska jest słaba, a jednym ze znaków tego jest to, że nie można pójść do teatru i obejrzeć klasycznego dzieła. To, że tylko przerabiamy klasyczne teksty, wrzucamy do nich fragmenty „Batmana” i współczesnej poezji, świadczy o tym, że nie odrabiamy lekcji domowych, nie czytamy ze zrozumieniem.

(głos z sali) Janusz Margański: Wychodzi tutaj sprawa kanonu literatury, na amerykańskim gruncie rozwiązana świetnie, u nas puszczone kompletnie. Przyjemność dotyczy nie konkretnego dzieła, ale samego faktu czytania. Największy problem w tym, że w polskiej szkole zabrania się wolności czytania, a z dzieci już w podstawówce robi się małych, niedouczonek historyków literatury.

A. B.-R.: Niesamowite jest to, że z romantyzmem na poważnie człowiek styka się dopiero w szkole średniej. Literatura, która wyrasta z ducha wolności jest wykładana dokładnie przeciwnie.

P. G.: Wygląda na to, że rozmawiamy o zjawisku, które zostaje ukatrupione zanim w ogóle zostanie przeczytane i zrozumiane. Ale to chyba nie jest pesymistyczna teza, bo skoro romantyzm tak często umiera, to jakże musi być żywotny.

(głos z sali) Paweł Sztabowski: Jestem już na którejś z kolei dbacie dotyczącej romantyzmu i znów powtarza się wnioski, że wszystkiemu winna jest szkoła i ci okropni nauczyciele. Jest to oczywiście bzdura, bo to my jesteśmy od tego, żeby to zmienić, po to prowadzimy zajęcia na uniwersytecie, po to mamy teatr. Być może nasz wysiłek jest zbyt mały.

P. G.: Być może ktoś powinien na 10 lat zabronić czytania lektur szkolnych, tak żeby one wreszcie zaczęły być czytane, żeby przypadek Zadary stał się powszechny. Cała nadzieja w kolejnych reinterpretacjach romantyzmu, które powiedzą nam jeszcze wiele nowego. Krasieński powiedział, że Słowacki to siła odśrodkowa w polskiej literaturze i oby tak pozostało.

Redakcja: M. W.