

TEMAT Z OKŁADKI

1/ O twórczości Cezarego Tomaszewskiego



w mydlanej bańce

CEZAREGO TOMASZEWSKIEGO

Zawsze przez siebie

„Zawsze interesowało mnie łączenie przeciwieństw i skrajności.

Człowiek rozpięty jest pomiędzy sacrum a profanum, wzniosłością a trywialnością, liryzmem a fizjologią” – mówi **Cezary Tomaszewski**, reżyser i choreograf, w rozmowie z Marcinem Miętusem.



Cezary Tomaszewski [1976]

polski reżyser, choreograf, tancerz, aktor, performer. Studiował wiedzę o teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej i choreografię na Uniwersytecie im. Antona Brucknera w austriackim Linzu. Twórca autorskich spektakli muzycznych i teatralnych wystawianych w Polsce i za granicą.

MARCIN MIĘTUS Oglądając *Symfonię alpejską*, pomyślałem, że tylko Cezary Tomaszewski mógł zestawić ze sobą Ryszarda Straussa z Britney Spears. Mam wrażenie, że mieszanie muzyki klasycznej i popu to jakiś znak rozpoznawczy Twojego teatru.

CEZARY TOMASZEWSKI Miałem szczęście zetknąć się z muzyką klasyczną już w wieku ośmiu lat, gdy śpiewałem w chórze Alla Polacca w warszawskim Teatrze Wielkim. Natychmiast złapałem bakcyli operowego, kolekcjonowałem winyle, a potem taśmy magnetofonowe – *Pierścień Nibelunga* Wagnera miałem chyba na dziewiętnastu kasetach. Potem trafiłem do szkoły muzycznej, do klasy klarnetu. Muzyka klasyczna stała się centrum mojego życia, towarzysząc mi we wszystkim, co robiłem. Przywracało to jej pierwotny kontekst – muzyka blisko życia człowieka, nie od święta.

MIĘTUS Spełniając podobną funkcję do utworów popowych?

TOMASZEWSKI Przeboje Mozarta czy Verdiego, bo tak można o nich powiedzieć, ludzie śpiewali na ulicach. To była muzyka, którą ówczesni znali, rozumieli i kochali. Moja sympatia do popu pojawiła się znacznie później i związana jest w dużym stopniu z moim queerowym dziedzictwem. Muzykę popularną pokochałem dzięki *Nothing Compares 2 U* Sinéad O'Connor, za jej przykładem – z całą młodzieńczą naiwnością – ogoliłem głowę na łyso. Regularnie głosowałem też na Listę Przebojów Programu Trzeciego, nawet dwa razy w tygodniu, przez telefon i pocztą. Tak bardzo zależało mi na wygranej faworytów. W swojej pracy mieszam różne style muzyczne, tematy i gatunki nie tylko po to, żeby udowodnić, że każdy z nich jest ciekawy i istotny, ale też jako wyraz buntu przeciwko elitaryzowaniu zjawisk w sztuce. Na przekór snobizmowi mówiącemu, co jest dobre, a co złe, i dla kogo. We wszystkim, co robię w teatrze, daję temu wyraz. Bazuję na mojej wrażliwości, własnym pojmowaniu świata i próbie uchwycenia go w całej złożoności, paradoksalności, pięknie i idiotyzmie. Dzieciństwo spędzone za komuny w bloku, z muzyką operową od rana do nocy, musiało widocznie być początkiem takiego myślenia o sztuce.

MIĘTUS Opera w bloku na Bródnie?

TOMASZEWSKI Jako dziecko zrobiłem nawet teatr z kartonu, ze sceną obrotową. Wystawiałem w nim opery, które udało mi się upolować

na winylach. Kiedyś zapominałem w nim zgasić świeczki, więc spłonął. Nomen omen, inscenizowałem wtedy *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. Zawsze interesowało mnie łączenie przeciwieństw i skrajności. Człowiek rozpięty jest pomiędzy sacrum a profanum, wzniosłością a trywialnością, liryzmem a fizjologią. Teatr idealny łączy według mnie głowę z sercem i genitaliami. W ten sposób działała na mnie opera na samym początku jej odkrywania. To była długa droga. Ostatnio zauważyłem, że bliższa jest mi muzyka instrumentalna, pozbawiona słów, a co za tym idzie – nadmiaru wylewającej się jak woda z kabin *Titanica* podmiotowości. Jest bardziej abstrakcyjna i pootwierana na interpretację.

MIĘTUS Bardziej autentyczna?

TOMASZEWSKI Autentyczność to dla mnie świadomość konwencji. Często sztuczne widowiska wydają mi się bardziej prawdziwe niż ktoś udający na scenie i silący się na autentyczność. Może to kwestia nazywania posiadanych narzędzi. Po manii operowej zaczęła się moja mania teatralna. Co wydaje mi się znaczące – od farsy. Grała w niej Maja Komorowska, która w tym repertuarze radziła sobie świetnie. Nie wszyscy wiedzą o jej talencie komediowym. Potem był Jerzy Grzegorzewski, który był dla mnie największym odkryciem teatralnym tamtych lat. Wszystkie jego spektakle oglądałem jak zahipnotyzowany.

MIĘTUS Stąd pewnie Twoja decyzja o studiach na wiedzy o teatrze. A taniec?

TOMASZEWSKI Podczas studiów na Wydziale Wiedzy o Teatrze w warszawskiej PWST [dzisiejsza Akademia Teatralna – przyp. M.M.] najpierw pisałem o tańcu, potem postanowiłem sam spróbować tańczyć. Odważyłem się pojechać na Konferencję Tańca w Bytomiu, wówczas jedyny tego rodzaju festiwal w Polsce połączony z warsztatami. Odkryłem, że dość nieporadne, nieznoszące WF-u ciało też może tańczyć. Zaprowadziło mnie to na Uniwersytet Brucknera w austriackim Linzu, gdzie studiowałem taniec przez cztery lata. Przez kolejne sześć pracowałem jako performer i tancerz w kręgu twórców i twórczyń skupionych wokół Tanzquartier w Wiedniu. Odkrycie ciała i kontakt z teatrem performatywnym całkowicie przeformatowały mi mózg. Poznałem podejście do sceny zupełnie inne od tego, które znałem z Polski. Wszystko było inne. Zadawane pytania, strategie, pozycje, jakości, tematy, wykonawcy. Bohater życia codziennego jako aktor, teatr bazujący na biografii, wreszcie konceptualizm i minimalizm jako metody rozbrajania dziedziczonych z dziada pradziada przepisów na teatr. Po pierwszym szoku stałem się częścią tego świata, a to, co kochałem do tej pory, zaczęło wydawać się naiwnym lub udawanym. Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że teatr – nazwijmy go wywodzącym się od Stanisławskiego – jest tylko jedną z odmóg performatyki. A nie odwrotnie. A ta nóg ma wiele. I wszystkie ciekawe. Najważniejsze, co zostało we mnie z tego okresu, to odkrycie, że bycie sobą – takim, jakim się jest – jest ogromną wartością. I uwaga genialnego nauczyciela baletu Zviego Gotheinera, który powiedział mi, że wszystko jest proste. A jak coś wydaje się trudne, to tylko dlatego, że sami wszystko komplikujemy.

MIĘTUS Skąd czerpałeś pomysły na prace, które przygotowałeś w Wiedniu?

TOMASZEWSKI Jedna z nich wzięła się z anegdoty, którą usłyszałem w telewizji. Archeolodzy otworzyli grób Świętej Bernadetty trzydzieści lat po jej śmierci i okazało się, że wygląda ona lepiej niż za życia. Kończyłem wówczas trzydzieści lat w przekonaniu, że też wyglądam lepiej, niż gdy miałem lat dwadzieścia, stąd *Ostatnie kuszenie św. Bernadetty. Wesola wdówka* na podstawie operetki Franciszka Lehára, pierwsze przedstawienie, w którym nie występowałem, powstała niejako z wygłupu. Wówczas w Wiedniu panowała moda na zaangażowane społecznie spektakle, więc dla żartu powiedziałem, że w takim razie zrobię spektakl z Polkami pracującymi jako sprzątaczkami, występującymi w ukochanym przez Wiedeńczyków repertuarze. Ktoś powiedział, że to świetny pomysł.

MIĘTUS *Wesola wdówka* okazała się wielkim sukcesem. Dostałeś kilka nagród i telefon z Polski.

TOMASZEWSKI Zadzwoił do mnie Jan Peszek, co było dla mnie dość szokujące. Studiując za granicą, nie znałem osobiście wielkich gwiazd polskiej sceny, a wcześniej na wiedzy o teatrze aktorzy trzymali się od nas z daleka. Zaproponował mi realizację ruchu scenicznego do *Wesela Figara*, wystawionego w Kościele Pokoju w Świdnicy. Dzięki niemu poznałem Jana Tomasza Adamusa, który obejmował właśnie kierownictwo Capelli Cracoviensis. Adamus w pewnym momencie powiedział mi: potrzebuję kogoś takiego jak ty.

MIĘTUS Czyli kogo?

TOMASZEWSKI Kogoś, kto robiłby teatr muzyczny z członkami Capelli, muzykami i ludźmi z chóru z performerskim zacięciem i bardzo dużymi chęciami. Zaczęliśmy robić rzeczy niemożliwe. Dla innych pojechane, dla mnie konsekwentne. Wystartowaliśmy od madrygałów Monteverdiego, wspólnie zastanawiając się, jak to ugryźć. Pomogła nam historia; madrygały grane były na spotkaniach literacko-obiadowych dla arystokracji, estetów i intelektualistów.

MIĘTUS Wracamy do tematu powszedniości muzyki klasycznej.

TOMASZEWSKI Była ona po prostu blisko. Zdjęta z piedestału, włożona nie w kontekst sceny, a raczej sytuacji towarzyskiej. Pojawił się więc temat uczty. Polska wielkopańskość podpowiadałaby tu rodzaj wykwintnej kolacji w Sheratonie. Moją tradycją był jednak bar mleczny. Ten pomysł wydał mi się jeszcze ciekawszy, gdy dowiedziałem się, że słynny bar „Pod Temidą” na Grodzkiej w Krakowie znajduje się w kamienicy wybudowanej w czasach, gdy Monteverdi tworzył. Wiedziałem, że znaleźliśmy doskonałą przestrzeń. Poezja duszy, jak ją wtedy nazywałem, rozbrzmiewała – w polifonicznym rozproszeniu – na wyciągnięcie ręki, przy talerzu chłodnika litewskiego.

MIĘTUS Do tego lamentujące pierogi i Jan Peszek jako majordomus. Co potem?

TOMASZEWSKI *Orfeusz i Eurydyka* w hali sportowej „Sokół”. Przy takich miejscach zawsze skupia się określona społeczność, w tym przypadku seniorzy i dzieci ćwiczące akrobatykę. Zaprosiłem ich do udziału w operze, zamiast baletów była gimnastyka. Dla mnie to nie tylko proces

demokratyzowania opery, ale też najbardziej uczciwe budowanie mostów między dziełem, które ma czterysta lat, a naszą wrażliwością, wiedzą lub niewiedzą na jego temat oraz konkretnymi ludźmi żyjącymi tu i teraz. Wydaje mi się zresztą, że takie mieszanie porządków zawsze owocowało większymi możliwościami inscenizacyjnymi. Podobna rzecz wydarzyła się z *Naturzystami*. Mendelssohn marzył, żeby wykonywać ten utwór na wolnym powietrzu, uważał, że muzyka jest jeszcze wspanialsza, gdy wyjdzie się z nią w naturę i wspólnie z przyjaciółmi zaśpiewa na głosy. *Pieśni do śpiewania na wolnym powietrzu* – piękny, niszowy repertuar nieprawdopodobnej jakości – po raz pierwszy w historii zabraliśmy do lasu, który posłużył nam akustyką. Muzyka odbijała się od liści drzew, rezonowała z tym, co dookoła. Takie doświadczenie zarówno budowało zespół, którego członkowie doznawali małych osobistych iluminacji, jak i korespondowało z publicznością w inny niż do tej pory sposób – poza budynkiem teatru lub opery.

MIĘTUS Wiąże się to z dostępnością dzieł, uważanych powszechnie za wysokie.

TOMASZEWSKI Irytuje mnie stwierdzenie, że do teatru lub filharmonii chodzimy się „odchamiać”. Oznacza to tylko lęk przed niezrozumieniem. Co więcej, atmosfera elitarności negatywnie wpływa na odbiór, bo przestaje być on bezpośredni. Wówczas opera spełnia jedynie funkcję reprezentatywną – widz nie ma żadnego stosunku do oglądanego dzieła, ale się pokazał. Wracamy tu do tego, o czym cały czas rozmawiamy – ta muzyka była kiedyś powszechna. Jednak całkowity brak edukacji muzycznej sprawił, że coraz mniej osób zna Straussa czy Bacha. Zauważyłem to, robiąc *Karaoke sakralne*. Naiwnie myślałem, że *Requiem* Mozarta jest powszechnie znane. Okazuje się, że nie, bardziej kojarzona jest *Lacrimosa*, ponieważ została użyta w reklamie.

MIĘTUS Pójście do lasu i bar mleczny jako sposób na muzykę poważną?

TOMASZEWSKI Wbrew pozorom nie są to dziwne czy ekscentryczne pomysły. Raczej powracające do korzeni i historii, próbujące złapać, czym było dane dzieło i jak mogło oddziaływać w tamtych czasach. W pełnym zaufaniu podążające za ideą twórców.

MIĘTUS Domyślam się, że takie pomysły mogły się jednak spotykać z pewnym oporem.

TOMASZEWSKI Dlatego tak bardzo jestem wdzięczny Pawłowi Soszyńskiemu. Mam czasami wrażenie, że gdyby nie zainteresował się tym,

co robię, wszystko potoczyłoby się zupełnie inaczej. Paweł był jednym z tych krytyków, którzy mieli wielką światłość i umiejętność wyrażania w swoich tekstach tego, co widzą, odnosząc się do rzeczywistości. Formułował przekaz, który odkrywał w tych spektaklach dla siebie, pisząc o tym, jak one mogą oddziaływać na kolejne poziomy rzeczywistości. Dzięki niemu miałem poczucie wspólnotowości, przekazywania własnej wrażliwości dalej i mierzenia się z nią razem z odbiorcami. Nie czułem się oceniany z pozycji eksperta.

MIĘTUS Jak wspominasz swój debiut w teatrze repertuarowym?

TOMASZEWSKI Do Opola zaprosił mnie Tomek Konina, który widział *Karaoke sakralne*, to od niego wyszła propozycja zrobienia *Wesela* Wyspiańskiego. Pomyślałem: czemu nie, jak spadać, to z wysokiego konia. Znałem, widziałem w teatrze nie raz. Wielu rzeczy w tym dramacie nie rozumiałem, z wieloma się nie zgadzałem, więc od tego zacząłem. Nudzą mnie oczywistości, nie interesują mnie diagnozy typu „my jako naród”. Sama koncepcja „my” wydaje mi się mocno podejrzana. Interpretacja *Wesela*, mówiąca o tym, że „jesteśmy zakłęci w chocholim tańcu”, była dla mnie całkowicie *passé*. Ja nie byłem w żadnym chocholim tańcu, ludzie, których znam, też nie. Wpadłem więc na pomysł, żeby przeczytać *Wesele* poprzez Wagnera.

MIĘTUS Z pomocą przyszła muzyka klasyczna.

TOMASZEWSKI Chodziło mi też o kompleksy Wyspiańskiego względem Wagnera. Autor *Wesela* marzył o stworzeniu swojego Gesamtkunstwerk, totalnej syntezy sztuk. Dzieląc jednak włos na czworo – chciał stworzyć arcydzieło, najlepiej stać się Wagnerem, zarobić i dzięki podjęciu tematu polskości zostać sławnym. Idąc na przekór narodowym interpretacjom, zaproponowałem kierunek, który na tyle nas wszystkich zafascynował, że w to weszliśmy. Przy *Weselu na podstawie Wesela* poznałem ludzi, którzy towarzyszyli mi długo potem, jak tworzący kostiumy i przestrzeń duet Bracia, czyli Maciej Chorąży i Agnieszka Klepacka, czy dramaturżka Justyna Wąsik. Trafiłem do mainstreamowego teatru, co mnie ogromnie ucieszyło, ale też trochę zaskoczyło.

MIĘTUS Dlaczego?

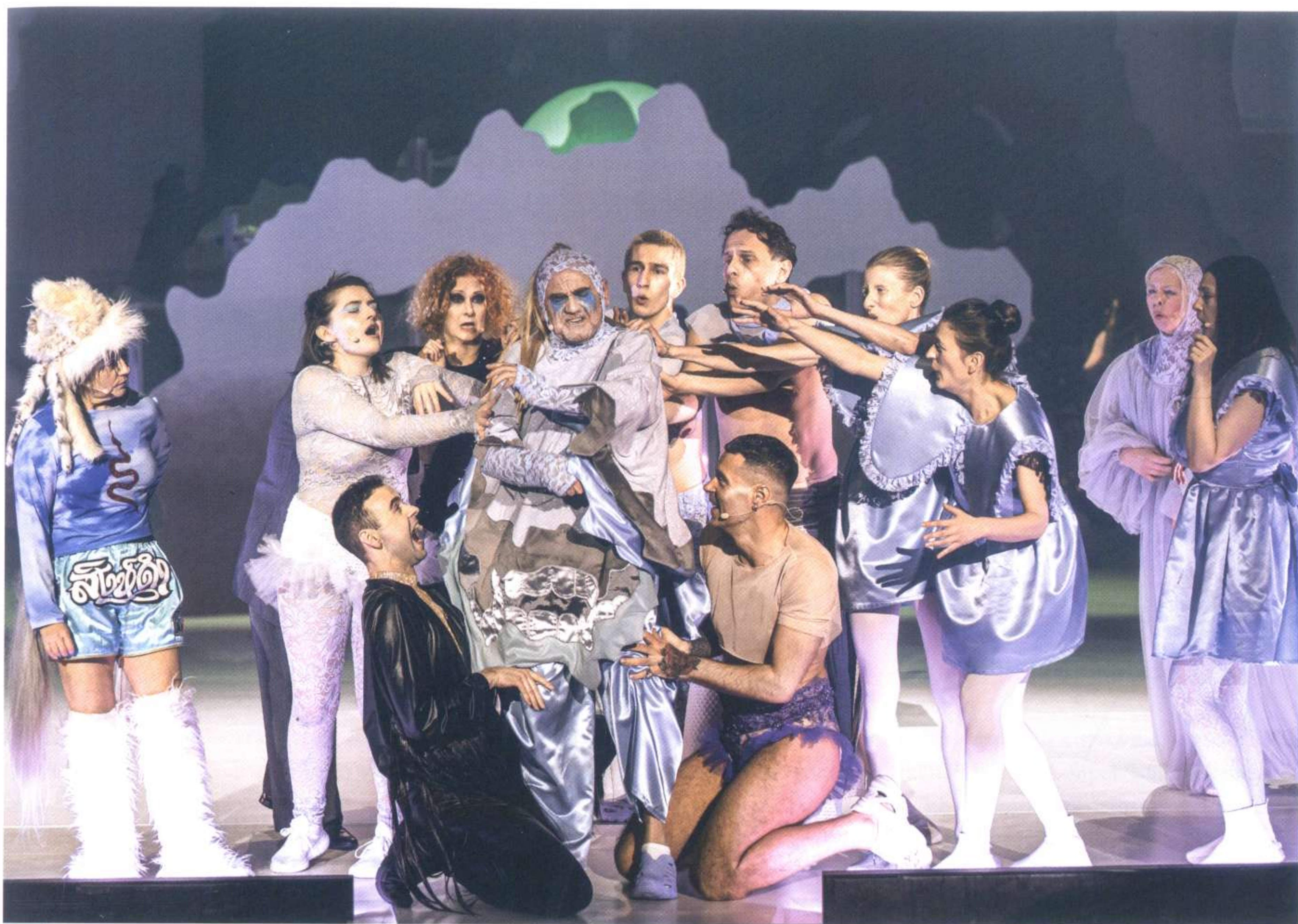
TOMASZEWSKI Nie mogłem przyzwyczaić się do tego, jak w polskim teatrze traktuje się reżysera – jako wizjonera, demiurga, kogoś, komu portier teatru kłania się w pas. Osobę, która coś komuś każe zrobić. To mnie dezorientowało. Do tej pory gdy widzę przy moim nazwisku „reżyser”, robi mi się dziwnie, ale u nas nie ma innego nazewnictwa. Za granicą trochę łatwiej określić tę funkcję i to, jak o niej myślę – *theatermaker*.

MIĘTUS Ale nie zmienia to faktu, że wraz z tą propozycją poczułeś gotowość na kierowanie zespołem i przeprowadzenie go do premiery?

TOMASZEWSKI Oczywiście, że tak. Chodzi tylko o hierarchię idącą za nazewnictwem, która, mimo że staromodna, wciąż funkcjonuje. Uwielbiam tę pracę. Poza tym wychodzę z założenia, że lepiej spróbować, niż żałować. Mam też tego rodzaju wiarę w siebie i ludzi, z którymi pracuję, że jakkolwiek bym nie poległ – co, mówiąc na marginesie, jeszcze się nie zdarzyło – to z klasą. Dlatego kocham te pierwsze projekty w teatrze, które

Nie lubię pracować, powielając schematy.
W *Sercu ze szkła* baśń Andersena
przeczytana została przez klucz
biograficzny. I zrealizowana jako mu-
sical. Niektórzy rzeczywiście pukają
się w głowę, słuchając moich pomy-
słów na dane przedstawienie.

Cezary Tomaszewski



fot. Natalia Kabanow / STUDIO teatr Galeria

Serce ze szkła. Musical zen, reż. Cezary Tomaszewski, STUDIO teatr Galeria [2024]

tworzyłem, idąc za własnym instynktem i słuchem, za każdym razem inaczej. Do dziś nie mam przepisu na robienie spektakli, tylko coraz większą ilość doświadczeń i umiejętności – reżyserskich, inscenizacyjnych, dramaturgicznych, choreograficznych i aktorskich. Mój język wynika z tego, co przeczytałem, obejrzałem, czego słuchałem, co przeżyłem, kim jestem i z kim w danym momencie spotykam się w pracy. Na to, co oglądam, reaguję fizjologicznie. Jak na fałsz w muzyce. Czasem żałuję, że już nie potrafię zrobić takich prostych rzeczy jak *Wesoła wdówka* czy *Kuszenie...*, w nich była taka totalna bezczelność.

MIĘTUS A Cezary idzie na wojnę? Proste, bezczelne i wywrotowe.

TOMASZEWSKI Przy okazji ostatniego wznowienia, po serii prac nad większymi produkcjami, jak nad operą Donizettiego *Les Martyrs* w Theater an der Wien, na nowo doceniłem ten spektakl. Jak niewiele potrzeba; wystarczy piątka ludzi, pianino i ławka, a jakie to jest efektywne. Oczywiście dochodzi do tego fenomenalna dramaturgia Klaudii Hartung-Wójciak, z którą uwielbiam pracować. Jak tam jest mało, a jednocześnie tak dużo. W *Podróży zimowej* Schuberta, jednej z moich ostatnich prac z Capellą, też poszedłem w coś, czego zwykle nie robię – minimalizm. Zamiast soliście, dałem śpiewać pieśni chórowi, odbierając im ich narcystyczny wymiar na rzecz wspólnotowego smutku i depresji. Grupa włochaczy tkwiących w śniegu. Bardzo smutne, choć niepozbawione humoru przedstawienie.

MIĘTUS Czy pomysły na konkretne spektakle wychodzą od Ciebie, czy od teatru?

TOMASZEWSKI Proponuję, choć często moje pomysły są uznawane za dziwaczne. Lubię też, jak propozycja wychodzi od teatru. Są to najczęściej rzeczy, których sam bym nie wymyślił, i to jest wspaniałe wyzwanie. Osobom, które mnie do siebie zapraszają, zwykle zadaję pytanie: co byście chcieli? Czego na ten moment potrzebujecie? Mam duży szacunek do miejsc, w których pracuję. Zdaję sobie sprawę, że teatry mają swoją publiczność. Potrzeby są oczywiście różne, czasem słyszę, że przydałaby się produkcja podobna do tej, którą zrobiłem wcześniej (i tu pada konkretny tytuł), a czasem – dajmy na to – lektura. Wtedy można negocjować. Na przykład w momencie rozmów nie czułem dużego przywiązania do *Ziemi obiecanej*, a dyrektor przy okazji spotkania opowiedział o swojej wycieczce do Egiptu, więc stanęło na *Faraonie*. (śmiech) Wtedy znowu: jak to ugryźć?

MIĘTUS Postanowiłeś połączyć powieść Prusa z *Aidą* Verdiego, nietuzinkowe combo.

TOMASZEWSKI Niezupełnie. Jest tam sporo punktów wspólnych, a spektakl, który powstał, ma całkiem klasyczny charakter. Oprócz „jak?”, zawsze pojawia się też pytanie „z kim?”. Nad *Faraonem* z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej pracowałem z Grzegorzem Niziołkiem, mistrzem adaptacji. Dzięki temu powstało przedstawienie bardzo odmienne od pozostałych. Podobnie rzecz się ma z *Iwoną, księżniczką Burgunda* z Teatru Ludowego w Krakowie. Tam poprosiłem Aldonę Kopkiewicz o zapętlenie dramatu Gombrowicza, jak straszny sen o niekończącej się – rozumianej wprost, a nie jako metafora – przemocy. Przerywa go sama Iwona, odrzucając jednocześnie dramat,

którego jest ofiarą. Nigdy wcześniej nie mierzyłem się z tego rodzaju materiałem, ale zaufałem mu całkowicie, podążając pieczołowicie za każdym słowem adaptacji.

MIĘTUS Nie chcę sprowadzać Twojej twórczości do jednego przymiotnika, ale wydaje mi się ona niesamowicie różnorodna.

TOMASZEWSKI Nie lubię pracować, powielając schematy. W *Sercu ze szkła* baśń Andersena przeczytana została przez klucz biograficzny. I zrealizowana jako musical. Niektórzy rzeczywiście pukają się w głowę, słuchając moich pomysłów na dane przedstawienie. Poza tym nie lubię dosłowności, wolę więc budować konstrukcje teatralne w nietautologiczny sposób. Dlatego nie chodzę do kościoła – nie lubię, jak ktoś do mnie przemawia z ambony. Taki teatr, który mówi mi, co jest właściwe, a co nie, redukując mnie do takiej lub innej grupy, też mnie nie interesuje. Nie lubię opowiadać o smutku w smutny sposób. Życie tak nie wygląda, przypomina raczej pierdnięcie w kościele. Na tym polega jego dziwny paradoks. Przez to wierzę w sztukę, która buduje labirynty i puzzle. Nie jestem Borgesem, który był w tym genialny, ale robię, co mogę – korzystam z popkultury, własnej historii, doświadczenia.

MIĘTUS Czy to też kwesta przedstawień z wrocławskiego Capitolu – *Gracjana Pana* i *Priscilli, Królowej Pustyni*? A może w musicalach znajdujesz wytchnienie?

TOMASZEWSKI Jak oswoisz dany temat, zdajesz sobie sprawę, ile niesie on z sobą możliwości. Zrozumienie musicalu zajęło mi trochę czasu, długo nie mogłem się na tę formę załapać. Wydawała mi się trywialna, głupawa, a poza tym mam wrażenie, że polski musical jest mocno heteronormatywny, mało w nim przegięcia, queeru. A przecież to gejowski wynalazek! *Gracjan Pan* pozwolił mi zmienić to myślenie. Pod wpływem tej pracy zacząłem się zastanawiać: a co, gdyby *Priscilla, Królowa Pustyni* była o takiej totalnej radości, wolności i odwadze? Kultura *drag queen* nigdy mnie nie interesowała – był to dla mnie kolejny bodziec, że warto się w nią włączyć. Ten projekt stanowił też wyzwanie, ponieważ *Priscilla* to musical na licencji. Szybko się okazało, że musieliśmy sporo zmienić. Scenariusz powstał ponad trzydzieści lat temu, język w niektórych miejscach był z dzisiejszej perspektywy nie do przyjęcia. Sama scenografia Oli Wasilkowskiej stanowi też spore przesunięcie, bo zamiast autobusu na scenie jest wielka peruka. Udała nam się rzecz niesamowita – powstał bardzo autorski musical na licencji, choć z początku wydawało się to niemożliwe.

MIĘTUS A *Serce ze szkła*. Musical zen w Teatrze Studio w Warszawie?

TOMASZEWSKI Pomysł na to przedstawienie i obsadę głównych ról wyszedł od dyrektorki Teatru Studio Natalii Korczakowskiej. *Królową Śniegu*, baśń Andersena, na której jest oparty, przeczytałem jako historię o chłopcu, który zaczął myśleć na własną rękę, ale trzeba go przed tym bronić. Pomyślałem o połączeniu tego materiału z *Naku*wiam zen* autorstwa Marii Peszek. Była to dla mnie – nie pierwsza zresztą – wielka łamigłówka. Czasem mam wrażenie, że w swojej pracy zajmuję się ich rozwiązywaniem. Tutaj znowu trzeba wspomnieć o geniuszu Klaudii Hartung-Wójciak, dla której nie ma rzeczy niemożliwych. Połączenie tych dwóch światów wydało mi się fascynujące, tym bardziej w formie musicalu. Bardzo polubiłem ten gatunek.

MIĘTUS Jak rozumiem, pomysł na *Symfonię alpejską* też przyszedł z teatru?

TOMASZEWSKI Zapytałem Agnieszki Charkot, dyrektorki Teatru Pantomimy we Wrocławiu, czego potrzebuje i usłyszałem dwa hasła: pantomima i Wanda Rutkiewicz.

MIĘTUS Poszedłeś w to i stworzyłeś dość odjechaną wizję na te dwa tematy.

TOMASZEWSKI Może się taka wydawać, choć nie chciałbym, żeby widzowie zapominali, że bazuje ona na materiale dokumentalnym. *Symfonia alpejska* opowiada o historii pantomimy i ludziach zgromadzonych wokół jej fenomenu, w tym konkretnie o artystach Wrocławskiego Teatru Pantomimy, oraz o życiu Rutkiewicz. Opowieść tworzona na scenie rzeczywiście jest zmyślona, ale stanowi przecięcie tych dwóch ważnych, historycznych tematów. Jestem zaskoczony, kiedy ten spektakl czytany jest wyłącznie jako rozpasana fantazja. Są w nim przecież problemy i nadzieje konkretnych ludzi, występujących pod zmienionymi imionami.

Irytuje mnie stwierdzenie, że do teatru lub filharmonii chodzimy się „odchamiać”. Oznacza to tylko lęk przed niezrozumieniem. Atmosfera elitarności negatywnie wpływa na odbiór.

Cezary Tomaszewski

MIĘTUS Co dokładnie masz na myśli?

TOMASZEWSKI Sukcesy i medale Rutkiewicz, której nazwisko do dziś przekręcam, nie interesowały mnie tak mocno jak jej codzienne bołaczki. Fascynowało mnie to, że za kolejnym zdobywaniem szczytów kryła się totalna chęć przejścia na drugą stronę, zniknięcia za górami i zamilknięcia. A milczenie jest medium mima. Na tym według mnie polegał jej heroizm. Bicie rekordów Guinnessa nie robi na mnie wrażenia, bo dla ludzi wokół mnie często wstanie z łóżka jest większym osiągnięciem niż wejście na Mount Everest. Pomysł na ramę tego spektaklu wziął się więc bezpośrednio z życia; wyobraź sobie, że dostajesz zadanie zrobienia spektaklu o znanej na świecie himalaistce, której nazwisko ci się myli. Spektakl ma zrobić grupa teatru pantomimy, która też raczej nic o niej nie wie, ale nie może zapytać, bo dla mimów wypowiedzenie słowa jest niemal równe grzechowi.

MIĘTUS Nie jest to oczywisty punkt wyjścia.

TOMASZEWSKI Moje myślenie wychodziło zawsze na przekór, taką mam naturę. A cudze historie, choćby te najbardziej odległe, przepuszczam zawsze przez siebie. ■