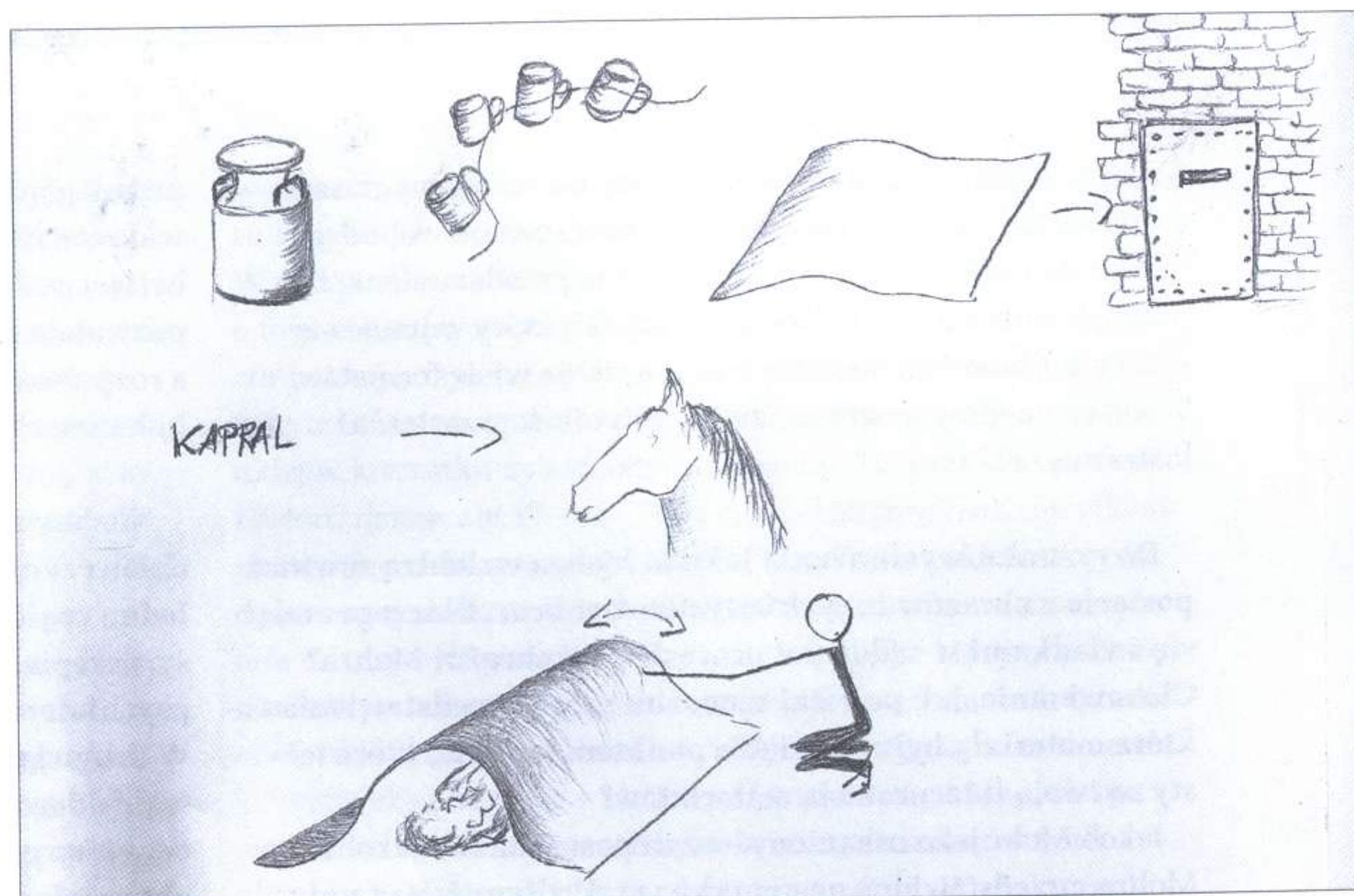
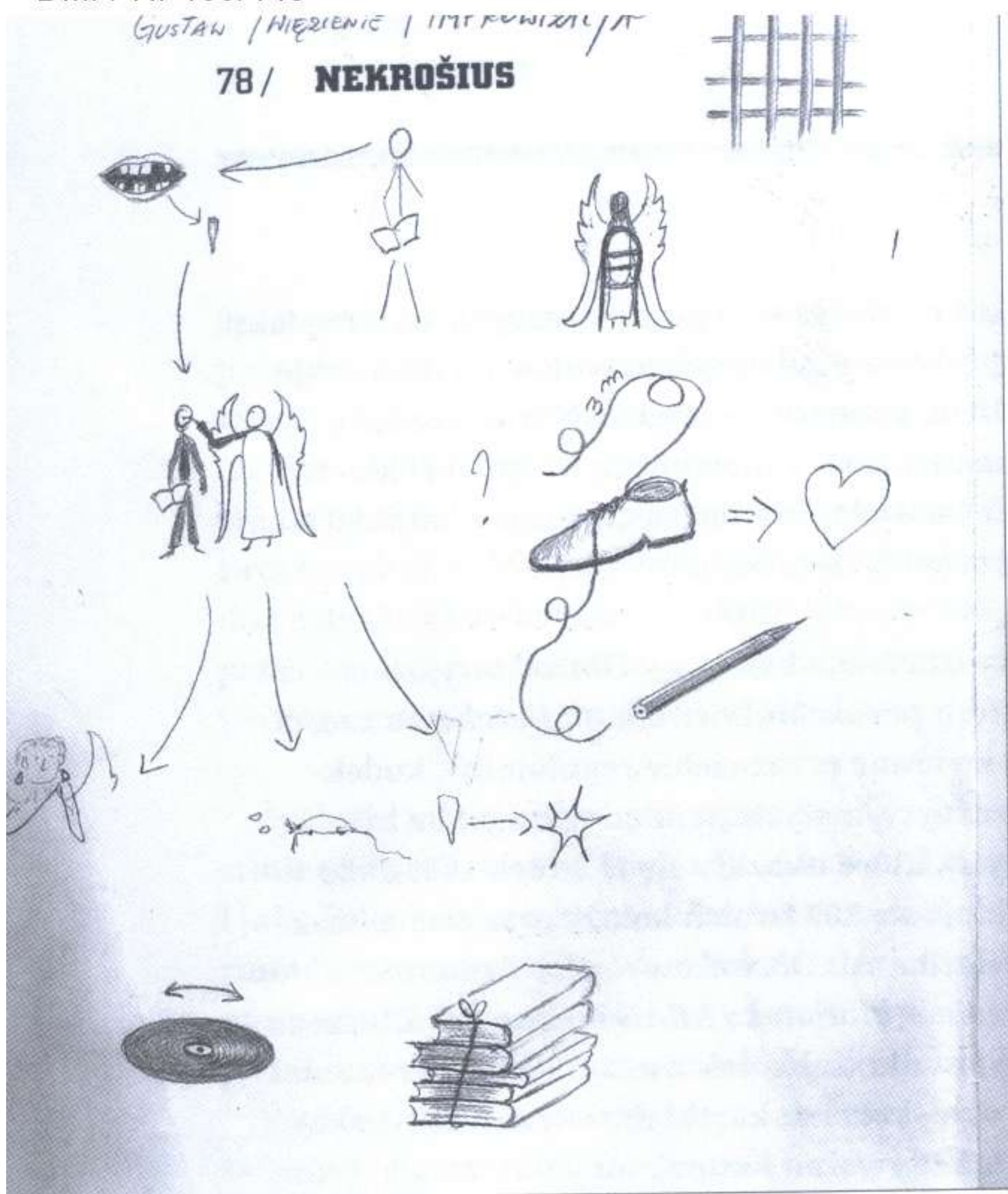


GUSTAW / WIEZIENIE / INSTRUKCJA /

78 / NEKROŠIUS



Z ANNA TUROWIEC, asystentką Eimuntasa Nekrošiusa przy *Dziadach*, rozmawia MARYLA ZIELIŃSKA

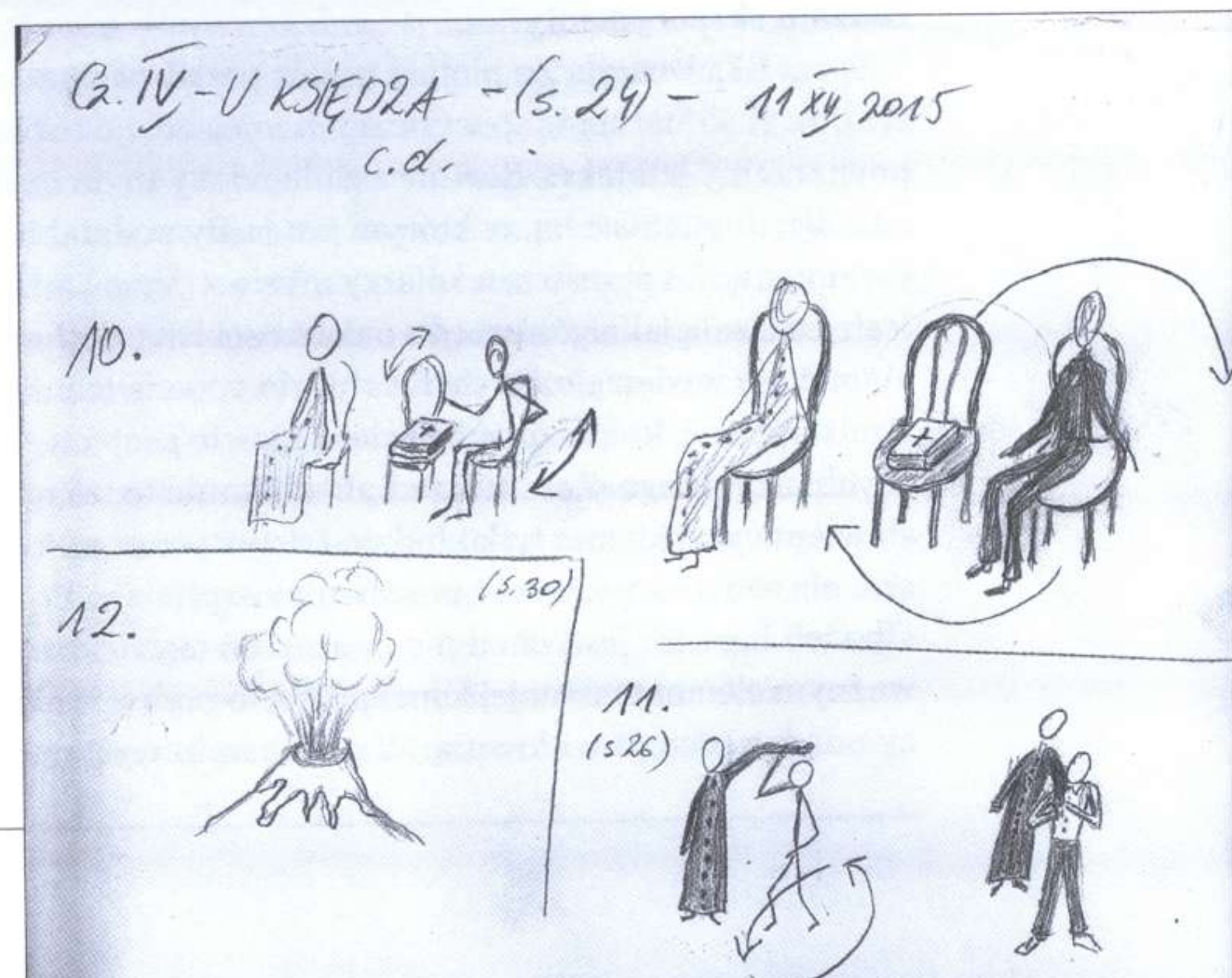
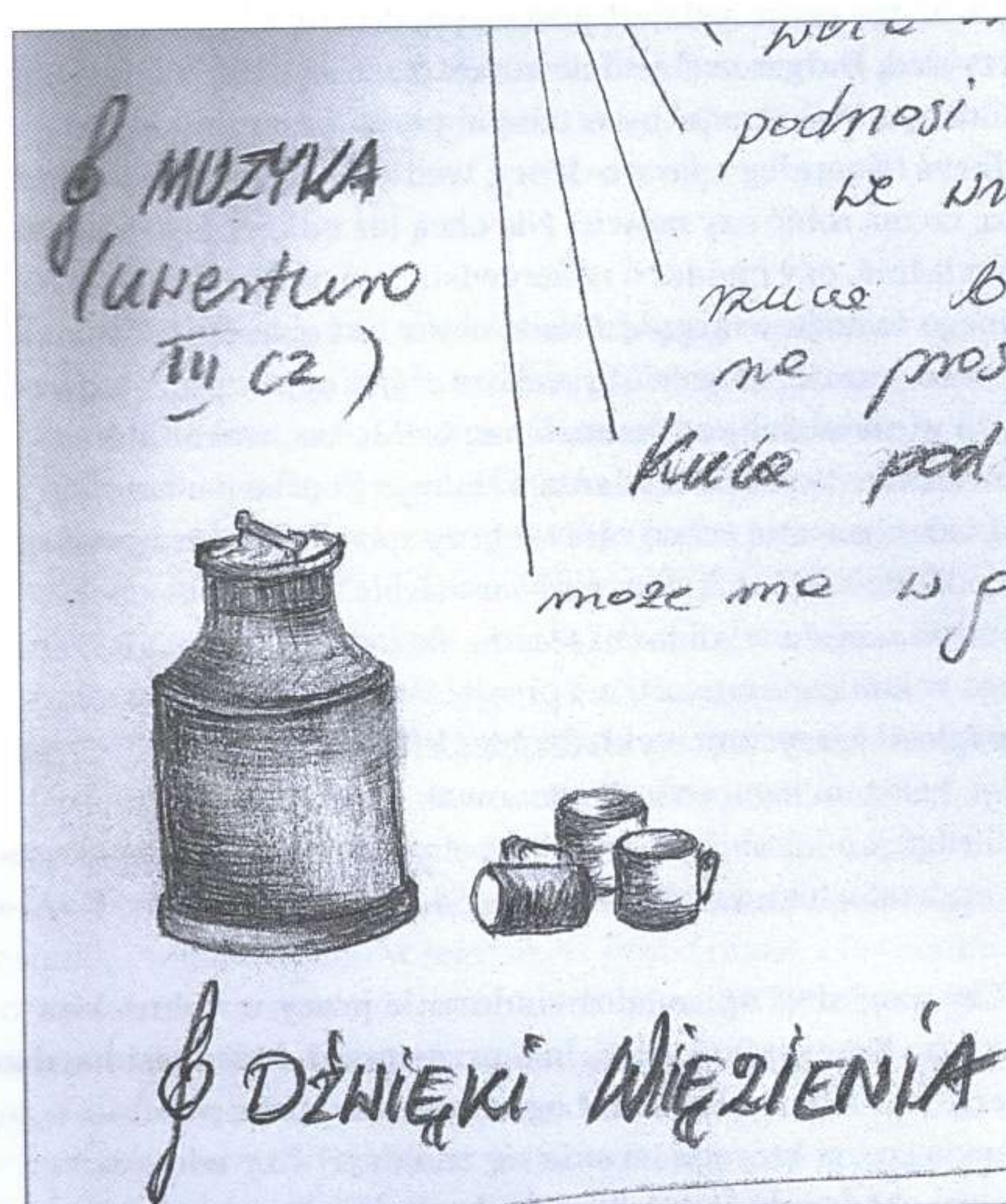
WOLNOŚĆ TO WYBÓR

Kiedy dostałaś do ręki egzemplarz *Dziadów* Eimuntasa Nekrošiusa?

Tak jak wszyscy – na pierwszej próbie. Ale tamten egzemplarz różnił się od tego, który teraz mam w ręce. Pierwszą wersję przygotował dramaturg Rolandas Rastauskas, który był z nami w początkowym okresie prób i już wtedy scenariusz zaczął się zmieniać, a po wyjeździe Rolandasa dalej ewoluował. Zmiany wynikały w dużej mierze z tego, że reżyser korzystał głównie z wydania książkowego całych *Dziadów* po litewsku, a do polskiego opracowania zaglądał sporadycznie. To nastroczało trochę problemów, bo litewskie tłumaczenie nie jest zbyt dosłowne. Wiele propozycji zmian w tekście wychodziło też od aktorów. Wybór i układ tekstu, który pada ze sceny, jest więc wypadkową pracy dramaturga, reżysera i aktorów.

Co było najbardziej trwałym pomysłem?

Najmniej zmienił się pomysł na scenografię. Na pierwszej próbie zobaczyliśmy makietę, gdzie były już wszystkie kluczowe elementy dekoracji: pomnik Mickiewicza, makówki, choinki, kratery w podłodze. O pomysłach na rozwiązanie poszczególnych scen Nekrošius mówił, gdy zaczynał nad nimi pracować, dlatego nie wiem, które miał w wyobraźni ukształtowane już od dawna, a które rodziły się na bieżąco. Próby



polegały w dużej mierze na testowaniu pomysłów, które często ulegały transformacjom albo były porzucane na rzecz wypracowanych razem z aktorami. Również muzyka powstawała w trakcie prób.

Próby poprzedził casting. Nie tak częsty zwyczaj w polskich teatrach.

Castingi w teatrach bywają, ale rzadko dotyczą głównych ról. Tu casting dotyczył całej obsady i to była nowość. Nekrošius spotkał się z większością aktorów z przeszło sześćdziesięcioosobowego zespołu Teatru Narodowego, by ostatecznie wybrać dwadzieścia cztery osoby. Było to dość stresujące dla aktorów, tym bardziej że trudno było wyczuć, co się Nekrošiusowi podoba, bo ma mimikę pokerzysty. Najtrafniej określiła go Danuta Stenka: Nekrošius jest jak wielkie, omszałe drzewo, z której strony nie spojrzysz – tam północ.

Kiedy było wiadomo, kto kogo gra?

Pierwsze dwa tygodnie prób to był w praktyce dalszy ciąg castingów. Nekrošius testował, kto mu się do czego nada i czy w ogóle. Przyglądał się chyba przede wszystkim energii aktorów, ich wyobraźni scenicznej, szukał w nich gotowości na nowe wyzwania i otwartości na język teatralny, który proponował. Starał się zgromadzić wokół siebie ludzi, z którymi chciał pracować i którzy – co równie ważne – chcieli pracować z nim, a często dopiero potem zastanawiał się, jaką rolę komu powierzyć. Niektórzy widząc, że są w obsadzie, bardzo długo nie wiedzieli, co zagrają, a inni, którzy byli przekonani, że nie zagrają w ogóle – w obsadzie się znaleźli. Rezygnował z wielu aktorów o znanych nazwiskach (czego był świadomy) na rzecz takich, z którymi lepiej się porozumiewał. W efekcie w obsadzie zebrał w większości młodych ludzi, praktycznie rezygnując z „gwiazd”. Myślę, że ten etap był mu potrzebny, by wybrać osoby, które nie tylko potrafią, ale przede wszystkim naprawdę zechcą zaangażować się we współtworzenie przedstawienia.

Czy Nekrošius oglądał wcześniej spektakle Narodowego albo nagrania?

Na pewno *Kordiana*, ale dzielił się z nami wrażeniami bardzo oszczędnie. Być może widział coś jeszcze – nie wiem. W każdym razie, podejmując decyzje obsadowe, nie odnosił się do innych spektakli. Istotniejsze od dotychczasowego dorobku aktora było dla niego to, jak udaje mu się z nim porozumiewać. Istotnym kryterium była też dla niego dyspozycyjność. Najchętniej na każdej próbie widziałby całą obsadę (*śmiech*). Zaprosił aktorów, by – jeśli chcą – przychodzili też na próby scen, w których nie biorą udziału. Niektórzy z tego korzystali. Czasem ktoś, kto przyszedł tylko się przyglądać, był nagle proszony o włączenie się do akcji i zostawał w scenie, w której wcześniej nie był przewidziany. Obsada *Dziadów* bardzo długo ewoluowała, co pozwala się domyślać, jak trudne były to dla Nekrošiusa decyzje. Przed spotkaniem z dyrektorem Janem Englertem, kiedy zobowiązał się podać ostateczny skład obsady (wcale nie okazał się ostateczny),

szczegółowo wypytywał mnie o każdego z aktorów, mimo że z każdym z nich zdążył się już przecież spotkać na próbie co najmniej kilka razy. Ma świetną intuicję, jeśli chodzi o ludzi, ale myślę, że chciał się upewnić w wyborach. Co prawda czasami coś, co dla mnie było cechą pozytywną, on oceniał wręcz przeciwnie – i na odwrót. Ostatnie decyzje obsadowe zapadły dosłownie dwa-trzy tygodnie przed premierą. Nie bez powodu w programie, poza kilkoma głównymi rolami, wymienione są po prostu alfabetycznie nazwiska aktorów. Tak chciał reżyser i tak jest dobrze, bo *Dziady* to jeden z najbardziej zespołowych spektakli Teatru Narodowego: z jednej strony nie ma w nim ról nieważnych, z drugiej – najważniejszy jest zespół.

Czy na castingach i w trakcie obsadowych przymiarek Nekrošius posługiwał się egzemplarzem?

Na pierwszym etapie prób, a tym bardziej na castingach, *Dziady* były najwyżej punktem odniesienia. Reżyser dawał proste zadania aktorskie bez tekstu albo z tekstem improwizowanym. Scenariusz w całości przeczytany został tylko raz – na pierwszej próbie, a od drugiego spotkania rozpoczęły się próby sytuacyjne, początkowo indywidualne. Interesował go język teatru, a nie język literatury, i nie analizował tekstu Mickiewicza. Mówił, że przecież nie musi tłumaczyć Polakom, o czym jest ich narodowy arcydramat, a interpretacja tekstu jest zadaniem aktora, nie reżysera.

W pracy bazował na improwizacji aktorów, ale nie były to nigdy improwizacje na zasadzie „zaproponuj coś”. Zadania dawał bardzo konkretne, ale – aby je wykonać – aktor musiał uruchomić wyobraźnię, na przykład: jesteś przewodnikiem, który chciałby pokazać w kwadrans cały Luwr i robisz to z takim entuzjazmem, żeby ani na moment nie zgubić uwagi zwiedzającego, ale nie wolno ci używać rąk. Mówił aktorowi, co robić, ale prawie nigdy nie mówił, jak – trzeba to było dopiero wymyślić. To samo zadanie często powierzał kolejno kilku aktorom. Fascynujące było obserwowanie, jak każdy z nich realizował je w całkowicie odmienny sposób. Zadania te czasem wydawały się zupełnie bez związku z dramatem Mickiewicza, później jednak okazywało się, że inspiracją do nich były załączki pomysłów na poszczególne sceny. Myślę, że Nekrošiusowi chodziło na tym etapie nie tylko o sprawdzenie wyobraźni i elastyczności poszczególnych aktorów, ale też scenicznej siły własnych pomysłów.

Przychodziecie na pierwszą próbę i...?

...i czytamy tekst. Nekrošius z pomocą dramaturga i tłumaczki śledził polski scenariusz i w zasadzie nie przerywał. Pokazał makietę scenografii, choć niczego nie tłumaczył. Mówił o Wilnie, o tym, jak dziś wyglądają miejsca związane z Mickiewiczem, o litewskich zwyczajach wigilijnych i zaduszkowych. Myśmy opowiadali o polskich. Potem właściwie nigdy nie wracał już do rozmów na tak ogólnym poziomie. Trochę też mówił o mającej stanąć na scenie monumentalnej figurze Adama Mickiewicza, której kształt zainspirowany został wileńskim pomnikiem poety według projektu

Zbigniewa Pronaszki. Opowiadał historię tego posągu, który tuż przed wojną spłonął od uderzenia pioruna, bo został zrobiony z drewna. Z bardziej trwałego materiału nigdy nie zdecydowano się go wykonać, podobno dlatego, że nikomu się nie podobał. Nekrošius nie tłumaczył, dlaczego akurat ten pomnik chce odtworzyć, ani dlaczego w ogóle chce mieć pomnik Mickiewicza na scenie, a tym bardziej, dlaczego chce wystawić *Dziady*. Pierwszą próbę potraktował chyba jako konieczną formalność i skończył ją dużo przed czasem, co potem zdarzało mu się bardzo rzadko.

Czy można powiedzieć, że tekst czytał przez miasto, Wilno?

W jakimś sensie chyba tak. W pierwszej scenie drugiej części spektaklu, na krzeselku w świetle konturu pomnika staje miniatura Ostrej Bramy. Trudno ją zauważyć z widowni. Jest symbolem nieeksploatowanym, może dlatego, że tak oczywistym: oto rozpoczyna się część litewska. Wilno było też istotne jako matecznik Mickiewicza, który w interpretacji Nekrošiusa jest bohaterem *Dziadów*. Kiedy zaczynaliśmy pracę nad Wielką Improwizacją, reżyser podkreślał, że Konrad to Mickiewicz. Zastanawiał się, jak mogły wyglądać jego improwizacje poetyckie, o których wiemy z relacji świadków. Nekrošius chciał pokazać proces twórczy improwizującego poety, a nie aktora mówiącego monolog. Stąd pomysł, by Diabły-Wydawcy podrzucali Konradowi kolejne tematy: nieśmiertelność, naród, poeci...

Pojawia się też fotografia: w Scenie więziennej zostaje przyklejona do blachy, która w tym momencie jest prowizorycznym stołem wieczerzy wigilijnej. Nawet widz z pierwszego rzędu nie ma szans jej rozpoznać. Co na niej jest?

Miała to być stara fotografia i Marius – scenograf, syn Eimuntasa Nekrošiusa – taką przygotował. Zdaje się, że jest to zdjęcie z próby tej właśnie sceny, tyle że przerobione tak, by wyglądało na stare. Co na nim jest – nie jest jednak najistotniejsze. Ważne, że na zaimprovizowanym przez więźniów stole wigilijnym obok sianka, opłatków i metalowych kubków, jest też czyjaś fotografia. Może to zdjęcie bliskich? Może obraz Świętej Rodziny? Może pocztówka z życzeniami przysłana któremuś z więźniów przez matkę? W polskiej tradycji jest zwyczaj, by stawiać na wigilijnym stole talerz dla niespodziewanego gościa – może to po prostu zdjęcie tych nieobecnych? To otwiera pole dla wyobraźni widza. Trudne do dostrzeżenia są też inne szczegóły, na przykład, że pomnik Mickiewicza cały poprzebijany jest ćwiekami.

Powiedziałas, że po pierwszej próbie reżyser przeszedł do pracy nad poszczególnymi scenami, w małych składach.

Skupiał się na teatralnym konkrety, ale nie zajmował się interpretacją sensów słów, zwracał raczej uwagę na intonację i rytm mówienia. Na przykład prosił, by aktor mówił spokojnie i nagle wypowiadał kilka słów podniesionym głosem. Przy czym te zmiany intonacji nie miały mieć związku z logiką tekstu, ale być jak trzaśnięcie drzwi od przeciagu: nagły

powiew wiatru i cisza. Równolegle egzemplarz ulegał ciągłym zmianom. Nekrošius często dostrzegał istotne sensy nie w tym, co my – jeszcze w szkole – nauczani byliśmy uważać za ważne. Nie traktował utworu Mickiewicza jak świętości. Dla niego podstawowy był język teatru, a logika teatralna ważniejsza od literackiej.

Czy aktorzy dopytywali się: co ja tu robię, o co tu chodzi?

Początkowo próbowali, ale Nekrošius traktował takie pytania jak nietakt (*śmiech*). Pracując nad sceną, zaczynał zwykle od opowiedzenia, jak ją sobie wyobraził, czasem podawał kilka wariantów. Jego pomysły były punktem wyjścia dla aktora – inspiracją, którą ten mógł rozwinąć albo zaproponować własne rozwiązanie, na co reżyser pozostawał otwarty. Aktorzy dość szybko zrozumieli, że proponując, muszą dać mu coś, co go zaskoczy, co nie będzie z porządku życiowego prawdopodobieństwa. I choć Nekrošius opowiadał każdemu z aktorów sporo o postaci, którą ma zagrać, to nie analizował psychiki czy motywacji, ale starał się zaproponować coś, co nazywał „charakterem” postaci – coś, co ją wyróżnia: właściwy tylko jej gest albo zachowanie. Szukał formy teatralnej, a nie prawdy psychologicznej.

Na ogół wychodził od konkretnej okoliczności. Na przykład proponował, by Konrad w Wielkiej Improwizacji miał but z trzymetrowym sznurowadłem. Co można zrobić z taką sznurówką? Jak można ją teatralnie wykorzystać? Można kogoś związać, potykać się o nią, ale to banał. Co jeszcze? Można ułożyć z niej swój podpis albo zagrać na niej jak na strunie harfy. A może da się nią wyrazić miłość? To było zadanie dla wyobraźni aktora. Ci, którzy poddali się takiemu sposobowi pracy, nie pytali, jaki to ma sens albo ku czemu zmierza. Ale sens poszczególnych rozwiązań, choć często trudny do ujęcia w słowa, wcześniej czy później stawał się zrozumiały. Nekrošius pracuje bardziej jak malarz, tworzy obrazy, a metafory, które buduje na scenie, bardzo trudno uchwycić w ramy jednoznacznej interpretacji. Praca z nim – już choćby dlatego – bywała trudna, ale niewątpliwie jest artystą o wyobraźni, której skala daleko wykracza poza schematy, do jakich przywykliśmy, zwłaszcza w myśleniu o *Dziadach*.

Ładnie rysujesz.

To są rysunki jego pomysłów. Nekrošius prosił, żebym notowała warianty rozwiązań poszczególnych scen, by łatwo można było do nich wrócić. A tych wariantów było mnóstwo, sypał pomysłami jak z rękawa. Nie znam litewskiego, a on nie czyta po polsku, więc robiłam notatki w formie rysunków, co bywało wyzwaniem karkołomnym. Jak narysować sznurówkę, z której powstaje miłość? Albo to, że Maryla przyjeżdża na koniu, chociaż nie ma żadnego konia? Któregoś dnia Wiktorija Gorodeckaja, grająca Marylę, dostała zadanie, by próbowała złapać pyłek, który waży pięć ton i jest ogromny. Ale jak narysować pyłek ważący pięć ton? I jeszcze narysować to tak, żeby miesiąc później było jasne, co jest na rysunku. Notowałam też dla siebie i dla aktorów hasłami-kluczami uwagi, jakie dawał na temat poszczególnych postaci, często zapisując niemal

dosłownie jego słowa. Bywało to przydatne, bo – jak mówiłam – na początku próbował te same role równolegle z kilkoma aktorami.

To opisy „charakterów” więźniów w Części III: „Frejend – profesjonalny więzień, lider grupy więźniów, ma nawyk wskazywania palcem, «tykania» innych, jakby wciąż dawał rozkazy”; Jan Sobolewski: „stara się zajmować mało miejsca, ale nie ma w tym strachu, lecz skromność, zaczyna jakiś gest, ale go nie kończy. Kiedy zaczyna mówić – rośnie, to jest jego życie. Co jakiś czas zasysa powietrze przez zęby, zamiast kropki. Jest zły na siebie, że płyną mu łzy – morze łez. Odrzuca łzy jak pchły. Jego nogi są w ciągłym ruchu – niepokój nóg. Może gra w piłkę – ale bardzo ciężką, ma od tego poobijane nogi. Na koniec już nie może iść, ktoś zdejmuje mu buty, a w nich – pełno krwi. Inni patrzą do wnętrza jego butów jak w studnię”.

Albo pierwsza scena spektaklu. „Maryla sama na scenie: żywy charakter, prześwitujące emocje, jest wykształcona, mądra, ale i pełna emocji, ironiczna w stosunku do siebie. Sama siebie zrobiła muzą – postanowiła sobie, że będzie muzą i delectuje się tą sytuacją. Łapie pyłek, który waży pięć ton – jest ogromny, taki, jakiego nie ma, ale to jest jej pyłek. Zdmuchuje świecę – na sobie. Żeby nie było w tym romantyzmu, jakiejś Ofelii. Guślarz przechodzi kilka razy, patrzy na Marylę, jest jak przypadkowy przechodzień, jak grecki bóg Pan, podpowiada jej tekst jak sufler. Echo, które powtarza krzyk Maryli: «Witajże ma jaskinio»”. Te uwagi mogą dać wyobrażenie o tym, jaki był punkt wyjścia do budowania sceny, ale, naturalnie, nie opisują jej ostatecznego kształtu.

Ktoś pisząc o postaci Maryli, nazwał ją duszą.

U Mickiewicza jest Dziewczyną, Nekrošius mówił po prostu: Maryla, utożsamiając tę postać z Marylą Wereszczakówną, ukochaną Mickiewicza. W spektaklu to jednak przede wszystkim muza poety. To nie jest realna postać, pełnokrwista dziewczyna – przynajmniej tak to rozumiem – bardziej projekcja, wspomnienie poety, może jego kreacja. Bo Gustaw-Konrad w tym spektaklu to przecież Mickiewicz, artysta.

Czy to było od początku jasne?

Nekrošius pewnie wiedział to od początku, my zaczęliśmy rozumieć w trakcie pracy. Dało to się wywnioskować z tego, w jakim kierunku prowadził Grzegorza Małeckiego. Co ma w ręku Widmo, kiedy pojawia się na koniec Guseł? To ołów – atrybut pisarza. Z ołówkami, zamiast z gałęzią jedliny, pojawia się też w scenie u Księdza, przedstawiając je jako przyjaciela. W którymś momencie Nekrošius zaczął mówić o tym wprost. Można uznać, że to wszystko, co dzieje się na scenie, jest w pewnym sensie kreacją poety. Więc autonomię Maryli też postawiłabym pod znakiem zapytania. Jej kostium, sposób poruszania się, a nawet mówienia, świadczą o tym, że nie jest to realna osoba, a już na pewno nie jest wzorowana na historycznej postaci. Weźmy sposób, w jaki Maryla pojawia

się po Wielkiej Improwizacji, kiedy już Wydawcy obłożą Konrada książkami Mickiewicza, budując mu grób; albo scenę ślubu w domu Księdza z Części IV, inspirowaną opowieścią Gustawa o nieszczęśliwej miłości. Maryla wchodzi szpalerem utworzonym przez duchy – jedynych gości weselnych. Ksiądz nakłada jej obrączkę, pospiesznie zrobioną z folii aluminiowej, ona próbuje ją zdjąć i schować się pod stół. W tym czasie Dziewczynki-Aniołki rozwijają wzdłuż proscenium białą nitkę, która się rwie, w końcu jedna z dziewczynek kopie stół, który był przez chwilę prowizorycznym ołtarzem. Jego blat opada, a leżący na nim akordeon rozciąga się, wydając jęk – namiastkę muzyki ślubnych organów. A na koniec? Maryla zasłania Gustawa kotarą, biegnie w głąb sceny szpalerem znów utworzonym przez duchy i znika nam z oczu, wskakując do jamy.

Zwróciłaś uwagę na to, jak wiele jest w tym elementów jawnie komicznych? Trudno tu mówić o realizmie, a nawet wspomnieniu, bo wiemy, że ślubu Adama i Maryli nie było, a nawet gdyby był, to na pewno tak by nie wyglądał. To jest wizja Gustawa – może efekt jego szaleństwa, może wyobraźni – a Maryla jest tu wyobrażeniem poety, zjawą. Tak jak duchami są weselni goście, którzy zjawili się tu wprost z poprzedniej sceny – Guseł.

Sygnałem, że wszyscy są duchami, jest także szum rzeki w scenie obrzędu?

Marcin Przybylski dostał na próbie zadanie, by skrobać ziemię tak długo, aż wydrapie rzekę. Miał sprawić, by widz zobaczył na scenie płynącą wodę. Nekrošius nigdy nie nazwał jej Styksem, ale najpierw mamy przechodzenie dusz na drugi brzeg, potem na przeciwległym brzegu pojawia się Gustaw, który tej rzeki nie przekroczy. Pozostaje po przeciwnej stronie i choć wyciąga rękę do pozostałych, to nikt z duchów ręki mu nie poda. Jedynym, który może przez nią przejść i wrócić – jest Guślarz. Aktorzy grający duchy ubrani są w czarne, nieco przykurzone, XIX-wieczne stroje, a na piersiach mają zawieszone białe, dziecięce koszulki... Czym są te koszulki, jeśli nie duszami zmarłych?

Aniołki też są z tego porządku?

Aniołki to są aniołki, trudno je nazwać duszami. Nie podejmuję się wyjaśniać, kim są Anioły (*śmiech*). W dramacie jest Anioł Stróż. Mam tu zapisane, co Nekrošius o nich mówił: „wyniosłe, ale nie kościelne, sympatyczne i bardzo żywe, dużo wiedzą, ale mają też poczucie humoru”. *À propos* Aniołów: ciekawe, że reżyser zrezygnował w Wielkiej Improwizacji z obecności Anioła, a pozostawił Diabły.

Czytam w twoim egzemplarzu uwagę: „Guślarz mówi, jakby wbijał gwoździe”.

To określenie Nekrošiusa. Notowałam takie uwagi bardziej dla siebie, bo jego sformułowania były nieoczywiste, pozostawiały obszerne pole dla inwencji aktora; inny przykład: „Guślarz ma coś z Hamleta albo ze zwariowanego Leara” i zaraz obok: „zachowuje się jak wokalista rockowy”.

A skąd tu Nina Zarieczna?

Nekrošius zastanawiał się, czy nie włączyć do tekstów Guślarza fragmentu z *Mewy Antona Czechowa* – monologu Niny Zariecznej o orłach i kuropatwach. Mówił, że pasowałby do Mickiewicza. To mógł być żart, ale pewna nie jestem, bo żartując, Nekrošius zachowuje kamienny wyraz twarzy. Tylko oczy mu się śmieją, ale to trudno dostrzec, bo w oczy patrzy rzadko. Kiedy go już trochę poznaliśmy, przekonaliśmy się, że, wbrew pozorom, ma duże poczucie humoru, choć jest ono dość specyficzne – ironiczne, czasem nieco złośliwe, co zresztą widać w spektaklu.

Zaprasza aktora na próbę i...?

Zawsze był bardzo starannie przygotowany do pracy nad wyznaczoną na dany dzień sceną. Widać było, że dużo czasu poświęca na myślenie o spektaklu poza próbami. W litewskim wydaniu *Dziadów* miał mnóstwo notatek na marginesie, coś pozaznaczane, coś skreślone... A w osobnym notesie spisane pomysły, co najmniej kilka na każdą scenę. Nie zmuszał do robienia czegoś, co aktorowi nie odpowiadało – proponował coś innego, ale czasem miał w głowie precyzyjny obraz tego, jak to ma wyglądać albo brzmieć. Z jednej strony, pozostawiał duże pole dla inwencji aktora, z drugiej – bywał bardzo precyzyjny w egzekwowaniu dokładnie tego, co chciał uzyskać.

Na koniec Wielkiej Improwizacji Grzegorz Małecki przyjmuje dziwną pozycję: opiera się jedną ręką o podłogę i zadiera jednocześnie głowę ku górze. W tej pozycji mówi. Jest w tym i zmęczenie, i pokora, i niemożność oderwania się od ziemi ku niebu, ale jest to przede wszystkim pozycja bardzo nienaturalna i niezbyt wygodna. Została ona ustawiona co do centymetra: stopa tu, tak nogę zegnij, oprzyj rękę w ten sposób, głowa w tę stronę. Na ogół jednak Nekrošius starał się przede wszystkim uruchamiać wyobraźnię aktora, proponując wspólne poszukiwania najlepszego rozwiązania – również dla aktora. Sposób, w jaki formułował zadania, często przypominał rebusy. Co robi Magda Warzecha jako Sowa?

Porusza wyprostowanym wskazującym palcem jak wahadłem.

Zadanie brzmiało: próbujesz odlecieć. Pierwsze, co się nasuwa, to zacząć machać rękami, ale to banalne. A Nekrošius na każdy banał reagował zdegustowanym: „neeeee...”. Stąd paluszek. Podobnie było ze Złym Panem. Nekrošius powiedział Pawłowi Paprockiemu, że mógłby mieć na sobie klawiaturę fortepianu. Na poczekaniu nie sposób zrobić klawiatury, Paweł wziął kij i włożył go za głowę w rękawy, co usztywniało ramiona, jakby były klawiaturą. I to zostało, spodobało się. Tak zaczął powstawać strach na wróble. Paweł zbudował sobie postać w dużej mierze sam – poczynawszy od usztywnienia ciała kijem, po sposób poruszania się i mówienia, w którym słowa polskie przeplatają się z francuskimi.

Nekrošius nie upierał się przy swoich pomysłach, jeśli coś się nie sprawdzało albo nie wychodziło. Ani Grycewicz, grającej Damę dworu w Scenie u Senatora, zaproponował, by nieustannie coś jadła. Ania przynosiła na próby a to kapustę, a to

owoce, ale nic się nie sprawdzało. Na którejś próbie weszła więc na scenę z notesikiem, w którym coś zapisywała. Warto jej się przyjrzeć w tej scenie – gra grafomankę, która od czasu do czasu wpada w szał twórczy i nawet w finale, gdy rozpętuje się burza i w wszyscy uciekają, ona, biegnąc, w natchnieniu dopisuje ostatnie linijki wiersza. Nekrošius tę i inne propozycje Ani zaakceptował w zasadzie bez zastrzeżeń, bez żalu rezygnując z własnej.

Bardzo często przychodził z obrazem pod powiekami, jakby mu się coś przyśniło i starał się to z aktorami odtworzyć, ale nierzadko były to obrazy, których sposób realizacji aktor musiał dopiero wymyślić. Na przykład chciał, by Konrad w którymś momencie Wielkiej Improwizacji brał swoją głowę w ręce i odkładał ją na ziemię. Ale jak zdjąć z karku głowę? I co z taką głową potem zrobić? Pogłaskać, kopnąć jak piłkę, wyrzucić... co jeszcze? Ktoś może próbować ją ukraść? To zostało, można sprawdzić, co aktor z tym pomysłem zrobił.

Albo: jak podnieść kilka litrów wody? Nie w naczyniu, samą wodę. Jak wyjąć ją z miski, jak unieść do góry? Nie chodziło o to, żeby udawać, że się ją podnosi, ale podnieść tak, żeby widz to zobaczył. To jest z kolei w końcówce Egzorcyzmów.

Reżyser czasem podpowiadał rozwiązania – na ogół takie, na które nikt z nas pewnie by nie wpadł – zdarzało się nawet, że sam coś pokazywał. Zastanawiał się, na przykład, co powinno się wydarzyć, kiedy Gustaw prosi Księdza, by przywrócił Dziady. To jest zamknięcie pierwszej części spektaklu, która rozpoczęła się od wywoływania duchów. Jak duchy mogą się upomnieć o swoje prawa? Nekrošius uznał, że najlepszą puentą byłby... wybuch wulkanu. I nie chodziło mu o projekcję. Wybuchający wulkan mieli stworzyć aktorzy na oczach widzów. To, jak zostanie zrobiony, znacznie mniej go interesowało. Ważne było, żeby powstawał szybko. Przez kilka prób, z coraz silniejszym poczuciem własnej groteskowości, próbowaliśmy z różnych elementów skonstruować coś, co przypominałoby wulkan. Nie wiedzieliśmy, czy reżyser, który z dużą cierpliwością obserwował nasze wysiłki, naprawdę chce w *Dziadach* wybuchającego wulkanu, czy tylko z nas sobie żartuje. Dziś sędzę, że żartował, ale stuprocentowej pewności nie mam (*śmiech*). Ku naszej uldze, ten pomysł został zarzucony. Takich pomysłów było mnóstwo. Mam ich wiele ponotowanych albo rozrysowanych. Niektórych szkoda. Charakterystyczne, że często, gdy nam jakieś rozwiązanie bardzo się podobało, to Nekrošius je zmieniał, a im bardziej przekonywaliśmy go, że powinien je zostawić, tym bardziej utwierdzał się w tym, że należy z niego zrezygnować.

Wspomniałaś o kompozytorze. Jak z nim wyglądała współpraca? Czy siedział na próbach? Scenografia była wiadoma od początku. A muzyka?

Z Pawłem Szymańskim znali się z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, gdzie Nekrošius reżyserował prapremierę opery Pawła *Qudsja Zaher*. Przy *Dziadach* jednak ich współpraca miała, siłą rzeczy, zupełnie inny charakter. Paweł przychodził na próby, by zorientować się, w jakim kierunku zmierza reżyser, dużo też rozmawiali, ale uwagi Nekrošiusa o muzyce

ograniczały się często do stwierdzeń w rodzaju: słyszę tu skrzypce...

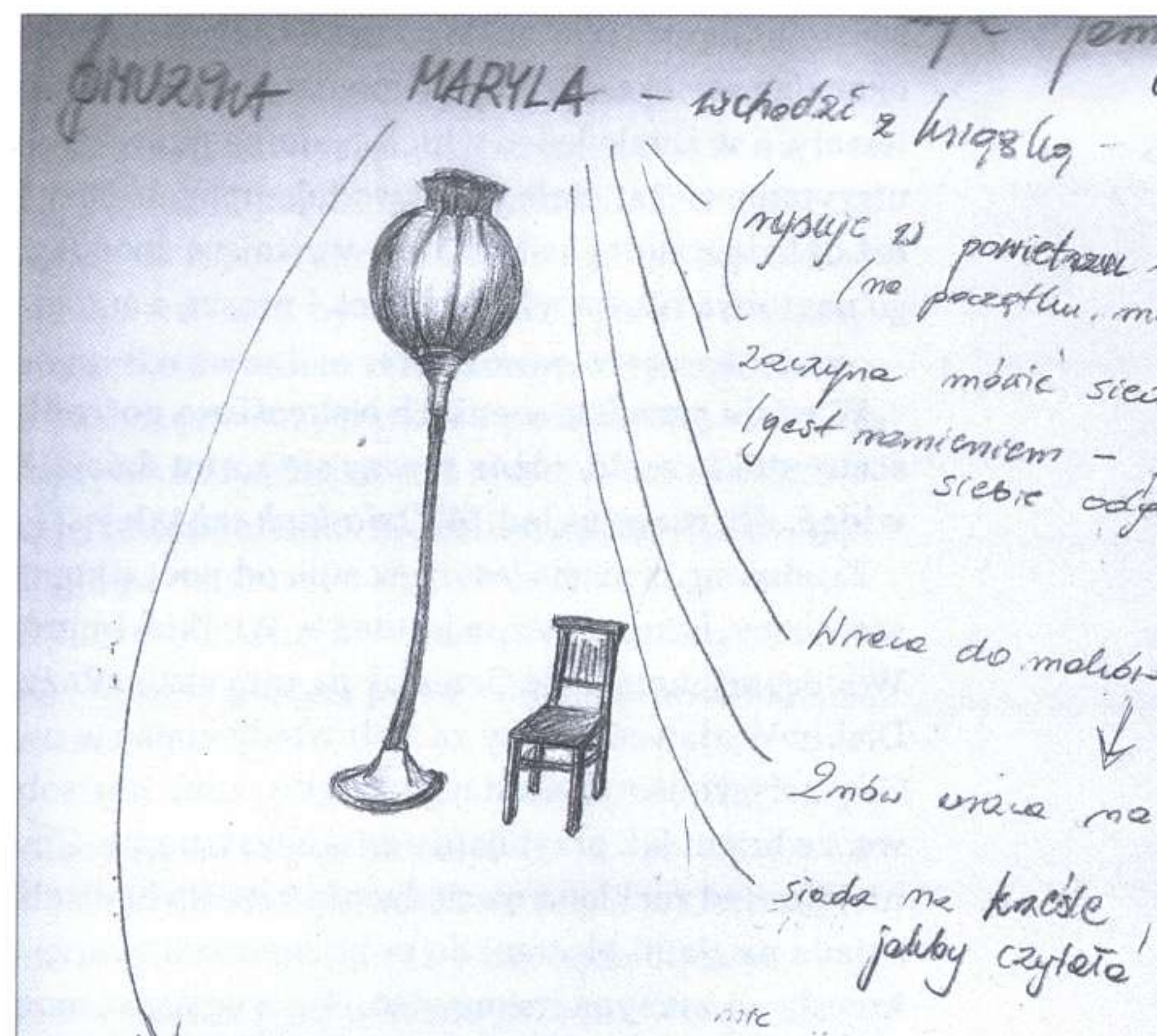
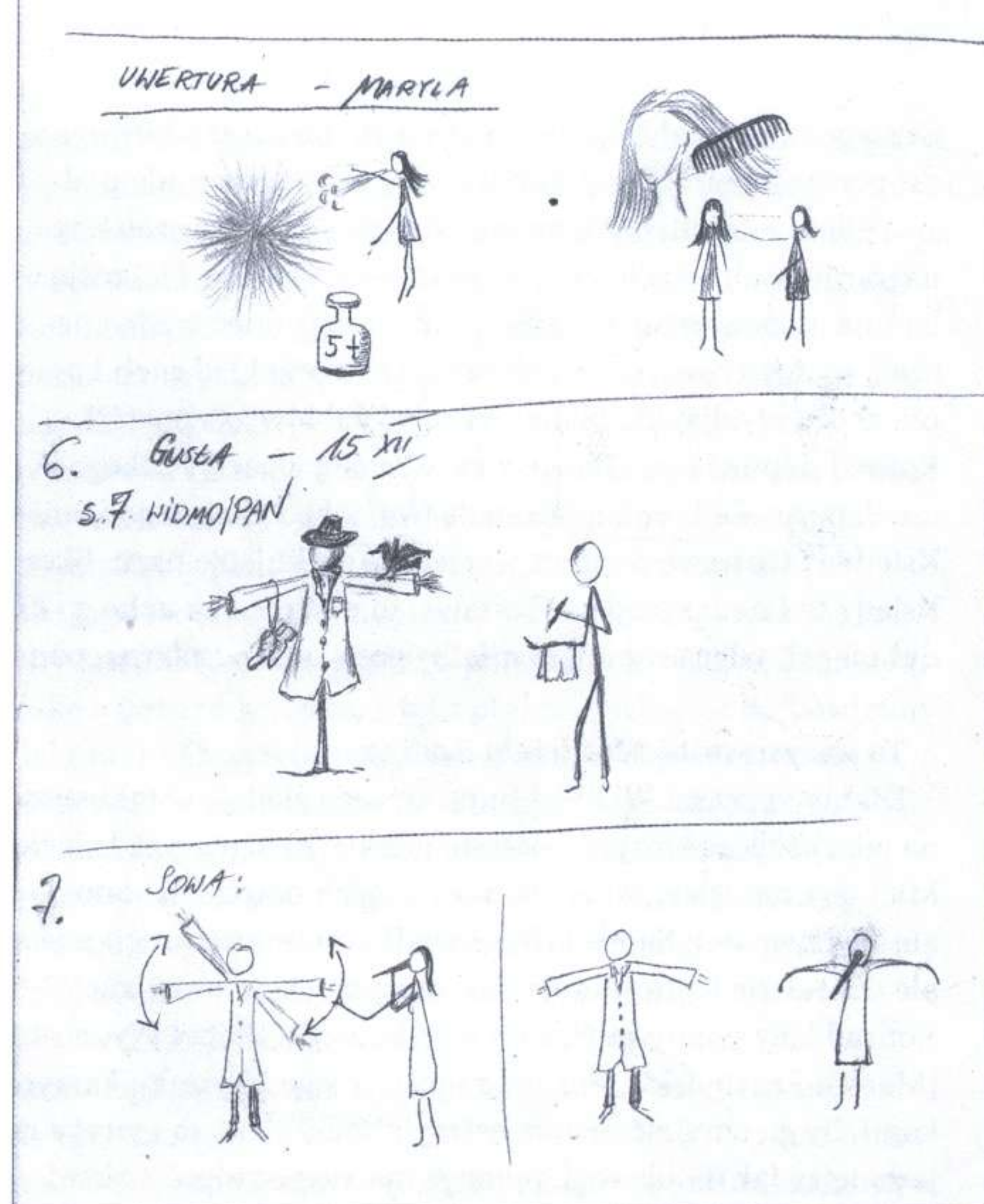
Z drugiej strony, bardzo istotna była dla niego muzyka towarzysząca próbom. Nie tylko dlatego, że od razu chciał uzyskać możliwie pełny efekt, ale też dlatego, że często pomagała mu budować scenę. Potrzebował kogoś, kto patrząc na działania aktorów, będzie improwizował, ale Paweł nie jest muzykiem improwizującym. W końcu podjął się tego jeden z aktorów – Kacper Matula, bardzo uzdolniony chłopak po szkole muzycznej. Przychodził na każdą próbę, siadał przy fortepianie albo brał gitarę i przyglądając się pracy kolegów – improwizował. Jego wkład jest nieoceniony, a w muzyce Pawła rozwiniętych jest wiele motywów spośród tych stworzonych w improwizacjach Kacpra. Paweł przychodził na próby, kiedy tylko mógł, i przyglądał się temu, co powstawało. Z czasem zaczął przynosić własne propozycje, które Nekrošius przyjmował albo odrzucał, często nie potrafiąc, a może nie chcąc, precyzyjniej określić, czego w zamian oczekuje. Z kolei Paweł, co zrozumiałe, nie chciał pisać muzyki do scen, których kształtu nie znał, a o których charakterze niewiele mógł się od reżysera dowiedzieć. Obaj to wybitni twórcy, ale znalezienie wspólnego języka nie było łatwe. W efekcie jednak trudno sobie wyobrazić te *Dziady* bez muzyki Pawła.

Rekwizyty, jak scenografia, też były wiadome od początku, czy to było poszukiwanie?

Rekwizytów na początku w ogóle nie było. Co będzie potrzebne, ustalaliśmy na ogół z próby na próbę i zaczynały się poszukiwania po magazynach albo wszczynaliśmy alarm w pracowniach. Gorzej, gdy coś przyszło Nekrošiusowi do głowy nagle, w trakcie próby i natychmiast chciał to mieć. Niechętnie przyjmował do wiadomości, że to musi potrwać, a markowania nie uznawał. Z czasem w sali prób dwa duże praktykable były zastawione rekwizytami: wśród nich sznurki, listewki, papier, płachty materiału, z których na bieżąco można było zrobić to, co okazywało się potrzebne. Na szczęście, po etapie przesilenia, rekwizytów stopniowo ubywało, choć i tak jest ich w spektaklu sporo. Często brało się to, co akurat było pod ręką i jeśli przedmiot sprawdzał się na próbach, scenograf podmieniał go na taki, który ostatecznie miał grać w przedstawieniu. Bywało, że te „na szybko” znajdowane czy robione rekwizyty zostawały w spektaklu, bo reżyser wolał te kulawe, niedoskonałe przedmioty od tych skrupulatnie wykonanych w pracowniach. Tak było, na przykład, ze stołem w domu Księdza, przyniesionym na próbę z magazynu w dobrym stanie, ale popsutym według wskazówek reżysera, z podpórką na ułamany blat, zrobioną z odrąbanego siekierą kawałka drąga, który wcześniej miał być częścią konstrukcji wulkanu.

Skąd tak rodzajowe kostiumy w Scenie więziennej, odnoszące się do określonej mody, czasu? W innych scenach tego nie ma.

Spróbuję streścić to, co Nekrošius nam opowiadał. Zaczął od tego, że dla niego w tej scenie nie jest ważne męczeństwo i patriotyczne cierpienie, tylko fakt, że to są młodzi



ludzie i jest w nich mnóstwo energii i radości życia, która nawet w więzieniu ich nie opuszcza. Nie chciał, żeby to było współczesne więzienie, dlatego szukał tropów w przeszłości. Skojarzył to ze swoją młodością, z latami hipisowskimi. Może dlatego, że lata sześćdziesiąte kojarzą się z buntem młodzieży? Nie wiem.

Czy od początku był pomysł na mówienie Wielkiej Improwizacji ze zdartą płytą?

Pomysł, by ten dźwięk towarzyszył improwizującemu Konradowi, pojawił się dość szybko. Nekrošius chciał, żeby

Grzegorz zaczynał improwizację od ruchu ręką, jakby nakreślał płytę na gramofonie. Nie tłumaczył, dlaczego, ale podskórnie rozumieliśmy, o co mu chodzi, a gdy usłyszeliśmy nagranie, stało się oczywiste, że to się sprawdza. Nekrošius buduje nieoczywiste metafory, które mogą mieć wiele znaczeń, a przy tym często są zabawne. Na przykład ruch koszenia zboża w odpowiedzi na pytanie Diabłów: „A poeci?”. Konrad odpowiada: „Depcę was, wszyscy poeci” i nikogo nie depcze, ale kosi konkurencję (*śmiech*). Albo rozpoznanie Księdza i Gustawa poprzez wzajemne dotknięcie uszu. Skoro Ksiądz był nauczycielem Gustawa, to pewnie i za ucho go kiedyś ciągał, więc czemu nie miałby go w ten sposób rozpoznać?

Tu narysowałaś *Myśliciela Rodina*.

Diabły w czasie Wielkiej Improwizacji siadają w taki sposób na paczkach, w których – jak się później okazuje – są książki Mickiewicza. Nekrošius nie nazywał ich nawet Diablami, ale Wydawcami. Są nie tylko świadkami improwizacji poety, ale właściwie ją prowokują. Jak zaczyna się improwizacja? Konrad leży pobity po Scenie więziennej, a Diabeł-Wydawca (Marcin Przybylski) zaczyna rzucać w jego kierunku kamyczkami, by go obudzić, potem ostrzy ołówki siekierą i wtyka mu je za uszy jak diable rogi, pomaga mu się podnieść z ziemi, wreszcie poddaje temat – zadając pytanie, po którym Konrad zaczyna improwizować. Wydawcy komentują to, co mówi, okazując zaciekawienie albo znudzenie, podrzucając kolejne tematy, a w finale jeden z nich podcina mu rękę, na której utrzymuje ciężar ciała, co powoduje upadek. Nieprzytomnego już okładają stertą książek, a w wystającą spod tego literackiego nagrobka rękę wtykają ołówki i proszą o autografy...

W wielu przedstawieniach Nekrošiusa pośrodku pustej sceny stoi krzesło, różne rzeczy się z nim dzieją. To ważny, widać, dla niego układ. W *Dziadach* też tak jest.

Zgadza się. Krzesło jest na scenie od początku, od pierwszej sceny. Bardzo ważne jest też w Wielkiej Improwizacji. W którymś momencie Grzesiek na nim siada. Reżyser poprosił Diabły-Wydawców, żeby zaczęli wtedy kopać w nogi krzesła. Gdy usłyszeliśmy powstający odgłos, zdaliśmy sobie sprawę, że brzmi jak przybijanie wieka do trumny. Chwilę później Konrad rozkłada na siedzeniu krzesła białą chusteczkę i siada na ziemi plecami do publiczności a twarzą do pustego krzesła – i zaczyna rozmawiać. Nie wygłaszać monolog, ale właśnie rozmawiać. Z kim? Czym staje się to przykryte białą chusteczką krzesło, jeśli nie ołtarzem? Ale chusteczka zostaje zdmuchnięta, potem rozerwana przez Diabły na strzępy. Bóg nie odpowiada. Konrad próbuje podnieść krzesło, ale okazuje się, że nie jest w stanie nawet nim poruszyć. Pcha je z całej siły, a ono ani drgnie. Konrad wyzywa Boga, a nie może nawet przestawić krzesła...

Co to za rysunek?

Reżyser chciał, żeby rozmowa z Bogiem w Wielkiej Improwizacji była związana z fizycznym wysiłkiem Konrada. Grzesiek leży, ma uniesione nogi, unosi też tułów i dłuższy

czas mówi w tej bardzo niewygodnej pozycji: ciało próbuje unieść się ku niebu, ale nie jest w stanie ani na chwilę oderwać się od ziemi. Mięśnie brzucha pracują, mówi się trudniej. A dlaczego taka pozycja? Nekrošius chciał, żeby prośba, by Bóg się odezwał, była wyrażana całym ciałem, a nie tylko słowem.

A zęby?

Mickiewicz wcześniej zaczął tracić zęby – już w młodym wieku psuły mu się i trzeba je było usuwać. W scenie, w której z Gustawa rodzi się Konrad, Aniołki, gdy mówi, wyrywają mu ząb po zębie. Bezzębny poeta, bezzębny artysta, który mówi: „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!”... A co Anioły mogą zrobić z wyrwanymi poecie zębami? Choćby nakarmić nimi myszy... albo rzucić w niebo, żeby powstały z nich gwiazdy.

Widzę tu rysunek inicjałów AM, zbudowany z książek. Tego nie ma w spektaklu, ale są i inicjały, i książki. Maryla na początku spektaklu kreśli w powietrzu literę A.

A – to Adam, M – to Mickiewicz, ale też Maryla. Po Egzorcyzmach Konrad na powierzchni wody rysuje inicjały – AM, Kapral je odczytuje, jakby były napisane na piasku. Wcześniej Maryla kilkakrotnie kreśli w powietrzu literę A.

W czasie Wielkiej Improwizacji Diabły miały budować z książek pomnik w kształcie inicjałów Mickiewicza, ale zbyt długo to trwało. Nekrošius zastąpił więc ten pomysł innym: Diabły składają paczki książek w stos i jeden z nich (Szymon Nowak) staje na tym prowizorycznym postumencie, upozowany jak pomnik. Czy to kpina, czy przepowiednia – odpowiedź należy do widza. Potem z tych samych książek powstanie grób Konrada.

W trakcie pracy nad Wielką Improwizacją pojawiło się pytanie o Boga, o to, czym może być w teatrze Bóg i czy to Bóg, czy hochshtapler. W pewnym momencie Konrad i Diabły zostają oślepieni silnym reflektorem zapalającym się nagle od strony widowni. Drugi pomysł na teatralną obecność Boga, równie ironiczny, to że ktoś z offu wtrąca się w monolog Konrada nieoczekiwanym: „tak, tak, tak...” Jakby to nagle sam Bóg się do niego odezwał. Ale słowa te wypowiedane są ze szczególną intonacją, która nie jest wcale potwierdzeniem. Najlepiej mówił to sam Nekrošius, ale nie chciał nagrać swojego głosu. Zaproponowałam więc, żeby powiedział to Diabeł i reżyserowi spodobał się ten pomysł. Marcin Przybylski mówi to do mikrofonu, przechadzając się w głębi sceny, można go nie zauważyć. Konrad go nie widzi, ale słyszy głos. Jednak czy bierze to za głos Boga? To nie jest oczywiste.

Tu masz strony samych rysunków, serie odnoszące się do konkretnych stron w scenariuszu.

Reżyser chciał, żeby to było na osobnych stronach, by w razie czego łatwo było sięgnąć do pomysłów dotyczących danej sceny. To są, na przykład, cyfry, które Guślarz wypalał sobie na dłoni ogniem, odliczając ostatnie sekundy przed rozpoczęciem wywoływania duchów. Zadanie brzmiało: jak odliczać? Mówić – banał, palcami – banał... Może wrzucając

kolejne kamyczki do jam? Stawiając tego rodzaju zadania, Nekrošius nigdy nie używał określenia „tak jakby”, chociaż, oczywiście, nie wymagał od Marcina Przybylskiego, by naprawdę wypalał sobie cyfry na dłoni – miał wymyślić, jak to zagrać, żeby widz zrozumiał, co robi.

Ale przedmioty na scenie też nie są „tak jakby”, są bardzo konkretne. Choćby ten koślawy stół.

Nekrošius chciał, żeby stół w domu Księdza był zepsuty. Stół złamał się od ciężaru książek, a on nie umie go naprawić. Uśmialiśmy się, gdy opowiadał o Księdzu, jakim go sobie wyobraził: wychowuje sam dwie dziewczynki, jak umie, ale jest tylko mężczyzną i nie przyszło mu nigdy do głowy, żeby kupić im lalki – muszą więc bawić się tym, co jest pod ręką. Od czego zaczyna się ta część spektaklu? Dziewczynki pole-rują rozłożony na części zegar – to jest ich zabawka. Chwilę potem Ksiądz, obracając ramieniem jak wskazówką, uczy je rozpoznawania godzin na zegarze – nauka czasu. W Części IV mowa jest o godzinach rozpacz, miłości i przestrogi. U Nekrošiusa ta część rozpoczyna się i kończy zegarem. W finale dziewczynki wynoszą go, kołysząc w płachcie materiału jak dziecko. Upływ czasu jest powracającym motywem tej sekwencji: Ksiądz usiłuje zegar regulować, a Gustaw robi zegar ze stołu, chodząc wokół i rytmicznie wybijając na blacie godziny. Czas przyspiesza w scenie ślubu z Marylą, gdy Dzieci-Aniołki patrząc na Gustawa, powtarzają: „cyk, cyk, cyk, cyk...” Przedmiotów z własną historią jest w tym spektaklu mnóstwo.

Albo bańka na mleko.

Przychodzi dziewczyna pod więzienie, przynosi więźniom coś do jedzenia na wigilijną wieczerzę. I co ma w bańce? Reżyser chciał, żeby był w niej różowy kisiel. Na próbach kisiel był realnie, można go było pić, ale niedomknięta bańka któregoś dnia nam się przewróciła, kisiel się wylał. Reżyser zarządził, by u dołu bańki wymalować czerwony pasek, jakby było w niej coś czerwonego, a różowego kisielu kazał już więcej do niej nie nalewać. Oczywiście nikt z widzów nie ma szans zrozumieć, dlaczego ta bańka jest taka a nie inna. Ale skąd mu się ten kisiel wziął...?

Na Podlasiu na Wigilię je się kisiel z owsa, tyle że ma kolor bury. Może na Litwie jedzą różowy... A ta blacha, która jest drzwiami więzienia?

Nekrošius chciał mieć na próbie dźwięk uderzania dłońmi w więzienną bramę, ale naturalnie żadnej bramy budować na scenie nie chciał. Pojawiła się więc płachta blachy. Blacha jest nie tylko drzwiami więzienia, ale i wiatą, pod która chowa się Maryla przed zimnem, kołdrą, którą Kapral nakrywa śpiącego Konrada, wreszcie – stołem wigilijnym w Scenie więziennej.

Jest też w scenie z Księdzem Piotrem.

Tak, staje się tam czymś w rodzaju świętej przestrzeni, przygotowywanej przez Aniołki przed Widzeniem Księdza Piotra, wreszcie jego bocianimi skrzydłami, a jednocześnie

brzemieniem, które dźwiga. Na początku Nekrošius chciał, żeby Widzenie było związane z olbrzymim wysiłkiem Księdza Piotra, by sprawiał on wrażenie człowieka, który dźwiga świat na plecach, albo jakby cały świat się na niego zwałił. Ale jak to zrobić? Może podczepić aktorowi do ramion sznury, którymi ciągnie coś ogromnego? Mateusz Rusin kilka godzin próbował mówić monolog, walcząc z tymi sznurami, ale gdy reżyser przyszedł na kolejną próbę – nawet nie chciał oglądać efektu jego pracy – miał już nowy pomysł. Zaproponował, by Ksiądz Piotr poruszał się jak ptak. Jego monolog jest napisany przez Mickiewicza tak, jakby Ksiądz Piotr spoglądał z perspektywy kogoś, kto widzi Polskę z bardzo wysoka, z lotu ptaka. A jaki jest najbardziej polski ptak? Oczywiście bocian. Doszło więc klekotanie i ptasi sposób poruszania się. Początkowo Mateusz dostał nawet zrobiony z czerwonego papieru ptasi dziób, ale ten ciągle się rozpadał. Zastąpiliśmy go czerwoną świeczką, która – jak wiele przedmiotów przyniesionych do sali prób w innym celu – znalazła inne, niż pierwotnie planowano, zastosowanie. Nekrošius chciał, by Mateusz miał też coś czerwonego na nogach, więc panie z pracowni krawieckiej dały mi rajstopki – fioletowe, akurat innych wtedy nie miały. I tak zostało, spodobało się. Tylko fioletowe podmieniliśmy z czasem na czerwone. Wraz z końcem sekwencji więziennej trzeba też było pozbyć się ze sceny blachy. Nekrošius wymyślił, że po widzeniu Aniołki kładą ją na plecy Księdza Piotra, a on wynosi ją, dźwigając jak brzemień. Niesiona w ten sposób blacha przy lada poruszeniu wydawała fantastyczny dźwięk, podobny do łopotu skrzydeł. Ale tego było już dla Nekrošiusa za dużo. Wolał, by Ksiądz Piotr znikał w ciszy, odprowadzany tylko światłem reflektorów. Wspominałam już, że Nekrošius często rezygnował z pomysłów, które nam się szczególnie podobały. Często też rezygnował z tekstów, które dla nas były kanoniczne. Skreślił na przykład drugą część monologu, gdzie mowa o Zbawicielu, którego imię „czterdzieści i cztery”. Aniołki wnoszą i rozkładają na scenie jaja, potrząsają nimi i oglądają pod światło, sprawdzając, czy coś w nich rośnie.

Czy inne sceny sprawiały problemy?

Nekrošius długo nie miał pomysłu na Salon warszawski. Co może robić arystokracja? Przecież nie będą tańczyć, jak jest w tekście, bo tak było w wielu przedstawieniach. A więc co? W końcu Robert Jarociński zaproponował, by grali w golfa – to przecież rozrywka elitarna. I ten pomysł bardzo się reżyserowi spodobał. Ale czym mogliby uderzać? Może karabinami? Zwykle kije golfowe wydawały mu się zbyt banalne. W końcu się na nie zdecydował, ale gdy zobaczył współczesną torbę do ich przenoszenia, już nie wytrzymał. Zażądał, by były wnoszone w kubie na śmieci. Była jeszcze druga kwestia: mają grać piłeczkami? No nie... Zaproponowałam więc, by zagrali jajami, które przyniosły Aniołki w poprzedniej scenie. Miał się z nich wykluć zbawca narodu, ale stają się piłeczkami do gry dla elity. W ten sposób opowiadanie Adolfa o aresztowaniach na Litwie

zyskuje mocny kontrast. Nekrošius chciał, żeby Adolf był nieco zakompleksionym prowincjuszem, który nie bardzo umie się zachować. Opowieścią o cierpieniach Cichowskiego tylko przeszkadza Polakom w grze w golfa. Reżyser wymyślił, że salonowi warszawianie, chcąc pozbyć się natarczywego Litwina i własnych wyrzutów sumienia, postanawiają zrobić zrzutkę. Poprosił, żeby przygotować skrzynkę i napisać na niej „Na Wilno”. Co jednak Polacy mogą podarować Litwinom? Pieniądze, pierścionki, łańcuszki... banał. Więc może jajka? I tak rozwiązaliśmy kwestię zniknięcia jajek ze sceny – wysyłaliśmy je na Litwę (*śmiech*).

Za pośrednictwem Adolfa Nekrošius kpi ze swoich rodaków, ale równocześnie jest to przecież satyra na Polaków, i to bardzo ostra. Ich stosunek do Litwina jest bardzo paternalistyczny, a reakcja na jego opowieść o aresztowaniach i męczeniu więźniów na Litwie pełna obłudy i z trudem powstrzymanego zniecierpliwienia. Układ tekstu dodatkowo podbija ich obojętność, bo niweluje tradycyjny podział w Salonie warszawskim na dworaków i patriotów. Pod zimną skorupą nie ma już od dawna żadnej lawy. Polacy wycinają hołubce, a potem kładą się na ziemi i narzekają. Tylko panie próbują podnieść ich do pionu, ale bezskutecznie. Tekst o lawie, co prawda, ze sceny pada, i to wygłoszony przez Niemojewskiego wprost do publiczności, z pozorami dużego zaangażowania, ale chwilę po tym Niemojewski odwraca się do widzów plecami i drapie w tę część ciała, gdzie raczej nie powinno się mieć spraw ojczyzny. Obawialiśmy się tu kontrowersji, ale, o dziwo, niewinny bocian okazał się pomysłem bardziej drażliwym.

To, że Gustaw-Konrad jest Mickiewiczem pomnikowym, to też jest gra na wrażliwości Polaków.

Dla Nekrošiusa najważniejsze było, że Mickiewicz to poeta. Nie kochanek czy męczennik, który poświęca się za ojczyznę. Te wszystkie role, które na siebie przyjmuje, to tylko kreacja artysty. On przecież ani przez chwilę nie zachowuje się w sposób naturalny, nieustannie prowokuje i właściwie brak autentycznego dialogu pomiędzy nim a innymi postaciami. Pycha to klucz do rozumienia Gustawa-Konrada. Rozdawanie autografów, wystudiowane pomnikowe pozy, sposób traktowania innych – to kreacja, za którą trudno dostrzec prawdziwego człowieka. Nie mówiąc o płaszczu: sztywnym, ciężkim, długim, jak z pomnika. W zasadzie to rodzaj gorse-tu. Grzegorz był bardzo z tego płaszcza zadowolony. Myślę, że jak go dostał, zrozumiał, co ma grać. Wcześniej trochę się buntował.

Ale ważne jest również to, co my robimy z poetą. Budujemy mu pomnik. On w swej pysze w to wchodzi. I to jest grób.

Oczywiście. Stawiamy artystę na piedestałach, wpisujemy w kanony lektur, zabijając to, co w nim autentyczne i poruszające. Ale też to, co w nim kontrowersyjne i co mogłoby wciąż budzić żywe dyskusje. Robiąc z niego pomnikowego wieszczka, sami odcinamy sobie do niego dostęp.

Myślisz, że to są również jego problemy?

Czy ten ironiczny sposób przedstawiania artysty jest autoironią? Nie zaryzykowałabym twierdzenia, że Nekrošius ma aż taki dystans do siebie. To raczej gorzka refleksja nad tym, kim dziś jest Mickiewicz, co z nim zrobiliśmy.

Czy tradycja wystawiania *Dziadów* w Polsce była dla Nekrošiusa ważna? Na Litwie jest nikła.

Pamiętam rozmowę o Wielkiej Improwizacji. Opowiadaliśmy mu, jak była grana w najważniejszych polskich inscenizacjach. Najbardziej spodobały mu się jajka u Konrada Swinarskiego. Powiedział, że chętnie też tak by tę scenę zrobił i szkoda, że Swinarski już to przed nim wymyślił.

Z wystawieniem *Dziadów* Nekrošius nosił się od wielu lat i widać było, że miał je głęboko przemyślane. Choć czasami odnosiliśmy wrażenie, że nie przywiązuje specjalnej wagi do litery tekstu, to zwykle, gdy proponował zaskakujące dla nas rozwiązanie sceniczne, okazywało się, że w gruncie rzeczy wynika ono z bardzo wnikliwej lektury Mickiewicza, choć nie zawsze bezpośrednio ze słów, ale z ich ogólniejszego lub głębszego sensu, wreszcie z interpretacji, jaką reżyser chciał im nadać. Czasem też z wiedzy o samym Mickiewicz i jego życiu, bywało, że nawet dla nas – Polaków – zaskakującej.

Ale jednocześnie Nekrošius nie traktował tekstu *Dziadów* jak relikwii, z której nie można nic uszczknąć. W przeciwieństwie do nas, nie wyniósł ze szkoły przekonania o kluczowym znaczeniu konkretnych fragmentów, i często wskazywał inne znaczenia – ciekawsze. Mówił, że nawet u najwybitniejszego twórcy zdarzają się słabe miejsca i skreślał, kompilował postacie, przestawiał repliki. Widać w tym egzemplarzu, jak duże fragmenty zostały skreślone, a przecież już na pierwszej próbie dostaliśmy scenariusz mocno okrojony w stosunku do oryginału. Choćby Widzenie Księdza Piotra. Na którejś próbie Mateusz Rusin mówi monolog, gdy nagle Nekrošius mu przerywa i każe już skończyć. „Ale przecież to jest środek, muszę dalej powiedzieć, tam jest puenta!” – „Nie, nie, to już za długo”. I połowy monologu nie ma: zniknęła cała przepowiednia o „namiestniku” wolności, a Widzenie kończy się skonaniem Polski-Chrystusa. Czasem Nekrošius dawał się przekonać, by jakiś tekst, który chciał skreślać, jednak zostawić, ale zwykle stawiał warunek: „No dobrze, skoro już musisz to mówić, ale mów to szybciej”. Nie była to kwestia bariery językowej, raczej rytmów i myślenia obrazami, a nie słowami. Bardziej interesowało go to, co aktor robi w trakcie mówienia, niż to, jak mówi, a jeśli, to czy szybko, czy wolno, w jakim rytmie, głośno czy cicho. Na ogół chciał, żeby mówić szybko. Najczęściej powtarzaną uwagą w ostatnim okresie prób było: „grajcie szybciej”.

Po premierze Nekrošius powiedział aktorom: to już jest wasze. Ale trochę się chyba bał, jak to przedstawienie będzie się zmieniało. Gdy po kilku miesiącach zobaczył je na wrocławskiej Olimpiadzie Teatralnej był wyraźnie pozytywnie zaskoczony, że aktorzy tak precyzyjnie trzymają się tego, co zostało ustalone na próbach. A przecież spektakl od premiery skrócił się o dobre dwadzieścia minut, mimo że nie zostały w nim wprowadzone żadne skróty.

Może tylko Rollisonowa wyłamuje się z tej ascezy, Kinga Ilgner gra w naszej tradycji tej roli. Zresztą dobrze.

Kinga weszła do obsady na dwa tygodnie przed premierą, nie uczestniczyła w próbach, nie miała szansy nauczenia się języka Nekrošiusa, zrozumienia, jak pracuje. Ale i tak znakomicie sobie poradziła, mimo że weszła w wypracowaną przez inną aktorkę strukturę.

Masz kilkuletnią, ogromną praktykę pracy z reżyserami w Teatrze Narodowym jako asystentka. Jakiego rodzaju doświadczeniem była praca z Nekrošiusem?

Najważniejszym dla mnie doświadczeniem była prawie dziesięcioletnia współpraca z Jerzym Jarockim. Pracę asystencką zaczęłam z Jarockim, a skończyłam z Nekrošiusem – obaj giganci, ale skrajnie różni. Współpraca z nimi nie należała do łatwych, choć z zupełnie różnych powodów. Obaj panowie to szkoła rosyjska, kończyli moskiewski GITIs, ale podejście do pracy każdy miał kompletnie inne.

Dla Jarockiego najważniejsze było słowo, wydobywanie sensów z tekstu, jego interpretacja, a dopiero potem budowanie obrazów. Zupełnie inaczej pracował też z aktorem – wychodził o tego, co chce powiedzieć, a dopiero potem, często mozolnie, szukał formy, która najlepiej to wyrazi. Zawsze dbał, żeby aktorzy dobrze rozumieli, co grają.

A Nekrošius to poeta teatru, budował sceniczny świat, dla którego tekst był inspiracją, punktem wyjścia do konstruowania teatralnej metafory. I nie tłumaczył znaczenia rozwiązań, które proponował. Czasem zastanawialiśmy się, czy dla cudzoziemca nieznającego polskiego te *Dziady* byłby zrozumiałe. Myślę, że w znacznym stopniu tak. Obrazy, które Nekrošius zbudował na scenie, są przecież w dużej mierze przekładem znaczeń literatury na język teatru. Z drugiej strony, sposób pracy Nekrošiusa to imponująca wolność twórcza, nieograniczona niczym, poza własną wyobraźnią. I przekonanie, że na scenie wszystko można sobie wyobrazić i wszystko można próbować zrobić, nawet wybuchający wulkan. Jak to zrobić – to szczegół, który można zlecić asystentom (*śmiech*). Nie interesowało go, że coś się nie da. Zresztą Jarockiego też nie. Wolność to wybór. Obaj w pewnym sensie dążyli do realizacji niemożliwego i starali się być w tym całkowicie wolni. Z tym, że Jarocki pracował nad tekstem – skreślając, podkreślając, wycinając, dopisując. A Nekrošius, podejrzewam, że główną pracę odbywa z zamkniętymi oczami przed snem.

