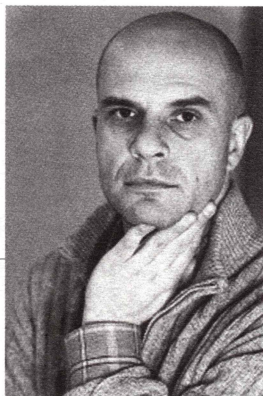


jesce

z Piotrem Cieplakiem
rozmawia Marta Uszyńska



Kiedy się słucha pierwszych komentarzy na temat *Albośmy to jacy tacy*, to słyszeć przede wszystkim, że spektakl jest „aktualny”, „polityczny”, albo „nareszcie polityczny”. „Nareszcie” tak, jak chciał Zygmunt Hübner, no i „nareszcie” coś politycznego u Cieplaka. Pan woli określenie „obywatelski”.

Chodzi o pojęcie szersze niż „polityczny”. Szersze niż powiedzenie, że obecna władza jest niedobra. Chodzi raczej o aurę, która panuje i która dotyczy mnie osobiście. I to nie polega na moich poglądach politycznych, na tym, czy jestem lewicowy czy prawicowy, postępowy czy konserwatywny. To są pojęcia szczegółowe. To, czy jestem za podatkiem liniowym, za wyprowadzeniem czy wprowadzeniem wojsk polskich do Afganistanu. „Polska” jest na innym poziomie. Sprawy publiczne odnoszą się do innego poziomu, który dotyczy mnie w sposób indywidualny. Gdyby nie sześciu dzielnych ludzi w Trybunale Konstytucyjnym, byłbym pozbawiony prawa do wykonywania zawodu nauczyciela akademickiego na najbliższe dziesięć lat, ponieważ nie wypełniłem deklaracji o tym, że nie byłem współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa. To dotyczy takich zagadnień jak fakt, że trzeba było listu Jana Pawła II, aby pogrzeb Czesława Miłosza mógł się odbyć w sposób, w jaki się odbył. To dotyczy faktu, że wicepremier Rzeczypospolitej, który nie ma matury, odbiera doktorat honoris causa moskiewskiej akademii. To są sprawy wyższe – albo niższe, ale takie, które dotyczą mnie osobiście. Mojego poczucia wartości. Hierarchii świata, w którym żyję. I pytań o to, kim są moi ziomkowie, jak myślą? Kim są ludzie, którzy mówią językiem polskim? W tym sensie mówię o teatrze obywatelskim, a nie politycznym.

Czy to znaczy, że ten spektakl jest jakoś bardziej osobisty niż inne?

Dotyczy innego pasma w tym, co nazywam „osobiste”. Jestem rowerzystą, jestem dendrologiem, jestem mężem i ojcem, i jestem też obywatelem Rzeczypospolitej. Wydaje mi się, że każdy, kto zadaje sobie pytania o swoją tożsamość, o pamięć, o swój język, musi zadawać sobie pytania szersze niż tylko dotyczące jego własnego pępka. Nigdy dotąd nie zdarzyło mi się, żeby w sposób tak otwarty dopuścić do głosu ten poziom czy tę część mnie, która jest obywatelska, chociaż od zawsze czytam gazety, zawsze mnie to interesowało, w czasach studenckich byłem działaczem Podziemia i to we mnie było. Tylko wydawało mi się, że rzeczy ważne to te, które rozgrywają się w tym cza-

Śmy nie lada jacy!

sie czy przestrzeni trochę ponad nami. Uważałem i uważam, że teatr powinien przede wszystkim tego się dokopywać, na to wskazywać. Na to, co jest niedorażne, co jest taką rzeczywistością, choć mało dostrzeganą przestrzenią, w której żyjemy. Teraz te tematy, to wyzwanie przyszło do mnie z zewnątrz i uznałem za konieczne zabrać w tej sprawie głos. Nie rozstrzyga to o wartości artystycznej przedstawienia, które zrobiłem. Nie uważam, żeby z tego tytułu należało przypisywać sobie jakiegokolwiek zasługi czy uważać się za trybuna ludowego. Zrobiłem to na własną miarę, na własny rozum. Ale była to moja rzeczywista, osobista, prywatna potrzeba.

Zapytam o tę „inną” przestrzeń Pana przedstawień. Każda opowieść na scenie ma swojego bohatera, uwikłanego w konkretną sytuację, ale wszystkich łączy coś, co nazwałabym „głodem”. Najgłębszym, jaki człowiek odczuwa. Czy jest tak, że tym razem bohaterami są akurat Polacy w konkretnej sytuacji społecznej, politycznej, ze swoją konkretną mentalnością, religijnością? A tak naprawdę opowiada Pan o tym samym, na przykład poezją Miłosza i Świetlickiego, którą ci bohaterowie mówią? Czy w pewnym momencie to wymaga skonkretyzowania?

Powiedziałbym, że bohaterem tego przedstawienia nie są Polacy. To są jednak indywidualne postawy. Te indywidualne losy, poszczególne „języki polskie” zawsze przybierają kształt ogólniejszy, są metaforą. Jednak w punkcie wyjścia i dojścia są konkretne losy ludzi. Zawsze pojedynczy człowiek rozstrzyga o tym, co się dzieje w tych wielkich mechanizmach historii. Finał spektaklu opowiada o losach bohaterów sportretowanych w *Weselu*. Jedną z funkcji przytoczenia ich życiorysów jest pokazanie, że nie ma mowy o jakimś tłumie, o jakiejś zaczadzonej „ludzkości” czy „polskości”. Z tego wyłaniają się realne biografie. Różne. Niektóre heroiczne, niektóre prozaiczne. W każdym jednak przypadku stoją za tym konkretni ludzie. I z tych zindywidualizowanych losów tworzy się przestrzeń, o której można mówić „Polacy”. Bardzo mi zależy na takim rozumieniu tego spektaklu, bo takie jest moje myślenie o sobie i o Polsce. Że to nie jest jakaś jednorodna masa, tylko złożoność, wielobarwność najróżniejszych ludzkich losów, różnych tradycji, różnych myśli. Ja tych życiorysów i postaw nie wartościuję. Jedne są mi bliższe, inne dalsze, ale ten spektakl raczej miał na pięć sprzeczności i stworzyć wrażenie kakofonii, niż rozstrzygać, które myślenie jest słuszne, a które nie.

Ale w ostatniej scenie, mimo całej rozpiętości, wszyscy jednak stoją na jednej linii. Razem odjeżdżają w głąb sceny, razem tam „ciemnieją”, przy dźwiękach *Christus vincit*. Wiadomo: oni nie żyją, więc są po tej samej stronie. Ale jak to jest z bohaterami pierwszej części, z tymi „nami” na imprezie pod plandeką?

Te życiorysy z finału powodują jeszcze, że – mimo tak skrajnie odmiennej formy drugiej części spektaklu – wracamy do początku. Przywołane tam fakty (jak ten, że ostatni bohater sportretowany w *Weselu* umarł na rok przed powstaniem „Solidarności”, że Teatr Powszechny powstał w tym samym czasie, kiedy zmarła jedna z bohaterek *Wesela*) powodują, że wracamy do „dzisiaj”. I że to jesteśmy my, tak naprawdę.

O każdym z nas można by powiedzieć: miał jakiegoś ojca, jakąś matkę, dziadkowie jednych byli ze Wschodu, drugich z Zachodu, jedni repatrianci, drudzy na emigracji. O każdym z nas można by opowiedzieć podobną, odmienną, ważną historię. I to jest jeszcze jakieś uwznioślenie, podniesienie tych historii. Bo to byli piękni ludzie, którzy mieli wolę, mieli pragnienia, którzy coś robili. Łatwo wzruszyć ramionami i zatańczyć chocholi taniec. To jest łatwa pointa, którą dzisiejsze czasy chętnie podchwytują. To jest to, co widzę w deprecjacji autorytetów, w redukowaniu historii, tradycji, lektur szkolnych, w wyzywaniu Jacka Kuronia od zdrajców, w skalowaniu Wisławy Szymborskiej. Chciałbym, żeby finał tego spektaklu pokazywał, jacy jesteśmy bogaci i wartościowi – dzisiaj, tutaj, teraz. Że może rozmawiamy różnymi językami, ale to ma sens – że jesteśmy żywi. A *Christus vincit* ma jeszcze jedno znaczenie, takie, które łączy koniec z początkiem. Zapowiedź tej nocy, odczytana w *Akropolis*, i zapowiedź świtu, i tego, że coś się tam jednak ma zdarzyć.

Ano właśnie: czy my nie jesteśmy czasem w gorszej sytuacji? Oni wprawdzie zatańczyli na końcu z Chocholem, ale mieli przynajmniej blade pojęcie, na co czekają. A my? Świt, i co dalej?

Powtarzam wielokrotnie i z uporem, że ten złoty róg, który ma zabrznieć świtem, jest dzisiaj rzeczywiście w naszym zasięgu. Naszym – Polaków, ludzi teraz żyjących, myślących i działających. To jest poczucie humoru, pracowitość, próba pokonywania własnych kompleksów, dialog, uznanie odmienności innych, najszerzej rozumianej. I wąsko rozumianej. To jest uznanie takiej prostej rzeczy, jak przyroda naszego kraju, docenienie jej i dbałość o nią. To są proste rzeczy. To jest europejskość, to jest sarmatyzm oświecony. Zachowanie własnej tradycji, własnych zabobonów, duchów, własnej pamięci. I pragmatyzm, praktyka, wstawanie rano do pracy. I, powtarzam, poczucie humoru. To jest ten złoty róg. Nad tymi wszystkimi zmarłymi i obecnie żyjącymi wstaje świt. Chrystus zmartwychwstaje, jak zapowiedział, bez fanfar, bez szczególnie spektakularnych działań. Teatr jest od ujawniania i odświeżania rzeczy niewidzialnych, i tropienia tej przestrzeni niewidzialnej. Mimo całej doraźności i emocji czasu bieżącego, jednak próbuję w tym spektaklu zawrzeć tę przestrzeń.

Czego najbardziej obawiał się Pan przed premierą?

Strach jest zawsze taki sam: coś się tam „ściubi” z przejęciem, dłubie, wchodzi w niuanse i ma się obawę, że to kurczątko, ledwie obrosnięte puchem, zostanie zjedzone... Ale zarazem towarzyszył mi, i przy robieniu tego spektaklu, i teraz, rodzaj satysfakcji. Bez względu na oceny ściśle artystyczne, które mogą być różne. Komponując to przedstawienie, godziłem się na pewien chaos i nieporządek. Pewnie za miesiąc będę uważał, że mogło to wyglądać inaczej – już teraz tak myślę. Natomiast satysfakcja wynikała z tego, że sam przed sobą odważyłem się na wyjście z własnego teatru, dotychczasowych ram, w których przebywałem. Że dopuściłem do głosu takie rzeczy, o których się zawsze wstydziałem powiedzieć. O Rospudzie: zawsze chciałem znaleźć jakieś miejsce w teatrze, żeby powiedzieć o tym, że przyroda, drzewa, krzewy, to, co nas otacza, jest strasznie ważne. Chciałem to

powiedzieć po prostu, głośno. Zawsze marzyłem o tym, żeby znaleźć taką formułę, takie miejsce, gdzie można przeczytać gazetę w teatrze. Czytałem tekst Michnika aktorom, na tym dziedzińcu, kiedy jeszcze nie było żadnych dachów ani ławek, stały kontenery ze śmieciami. I miałem poczucie, że nie czytam artykułu z pierwszej strony „Gazety Wyborczej”, tylko jakąś „bibułę”, a także poczucie, że nie muszę i nie chcę być dobrym studentem, takim, który musi dopilnować, żeby wszystko było cacy. Dopuszczałem pierwszy raz do głosu ten bałagan, chaos, który naprawdę gdzieś we mnie się tłucze. Miałem poczucie ulgi, robiąc ten spektakl. Ulgi, że coś, co we mnie się kotłowało i co wieczór, kiedy oglądałem *Wiadomości*, wyło we mnie, znalazło jakieś ujście. I że należy tak robić.

A jednak pomimo tej odmienności miałam wrażenie, że ten spektakl jakoś wynika z poprzednich. Żadne to zresztą odkrycie, Pan się w nim przecież świadomie „cytuje” w scenach z *Eklezjastą* i *Słomkowym kapeluszem*...

Trochę inaczej jest z *Kapeluszem*, a inaczej z *Eklezjastą*. *Eklezjasta* to jest tak nadzwyczajny tekst, że gotów byłbym go przywoływać właściwie w każdym przedstawieniu. On tutaj funkcjonuje inaczej niż w *Historii Jakuba*, jest swoistym refrenem, przywraca porządek opowieści w pierwszej części spektaklu. Jest znacznie spokojniejszy, nie tak drapieżny jak w pierwszej inscenizacji. Natomiast *Słomkowy kapelusz* jest użyty, wyszarpięty z tamtego spektaklu, bezceremonialnie i bez sentymentów, trochę autoironicznie, groteskowo, skrajnie. Ta scena w naszej robocie nazywała się „*Słomkowy kapelusz*”, aczkolwiek użyty tu został tekst Wyspiańskiego. Punktem wyjścia była scena ze *Słomkowego kapelusza*. Byłoby jednak okropnie, gdyby ta scena zabrzmiała dosłownie: proszę, oto przegląd mojej twórczości. *Kapelusz* jest wyszarpięty, jest groteskowym, brutalnie wręcz użytym cytatem. Tak o tym myślę.

Patrzyłam na tego Wyspiańskiego, „wypatroszonego” w pierwszej części i „ponadziwanego” wszelkiej maści tekstami, i skojarzyło mi się to, co powiedział Pan dawno temu, przy okazji *Historii Mikołaja z Wilkowiecka*: że wywraca Pan autora na nice, ale po to, żeby zachować jego ducha. Jak to tutaj funkcjonuje?

Funkcjonuje podobnie, tu są takie same intuicje. Wszystko to jest wywiedzione z ducha autora. W pierwszej części *Wesele* to reportaż z bieżących wydarzeń. Rzecz jasna, Wyspiański opisał go własnym językiem, ale i w obrębie tego języka niezwykle go zróżnicował. Pozdęrzył w sposób kolażowy światy, które się ze sobą nie łączyły. Nasze sceny z Branickim są żywcem wzięte z *Wesela* i one podobnie tam funkcjonują. W didaskaliach czytamy, że diabły pod pachy wnoszą Branickiego i przetupują przez scenę. To są identyczne intuicje. Tetmajer był współczesnym, modnym poetą. Dzisiaj tym poetą jest Świetlicki. Historia z Żydem w takim ujęciu, jakie zaproponowałem, jest wprost wyprowadzona z *Wesela*. Dzisiaj nie ma Żyda, można się w niego „ubrać”, zagrać dramatyczny brak tej postaci. „Jasiek drużba, słuchaj, bratku” – chłopaki podrywające dziewczyny – to jest tak właśnie napisane. Nie miałem poczucia, że zrywam z intuicjami Stanisława Wyspiańskiego. Zarazem druga część tego spektaklu jest – chciałbym, aby tak było – hołdem, złożonym autorowi: my – aktorzy, reżyser – ostentacyjnie wycofujemy się, żeby oddać mu głos, posłuchać tego, co napisał. I okazuje się nagle – chciałbym, żeby się okazywało – że to brzmi niezwykle poważnie i współcześnie, jeśli odejmiemy od niego konwencję grania *Wesela* i sentymentalne podejście, a skupimy się na znaczeniach słów, które on napisał.

Ale jednak został z niego niemal tylko trzeci akt. Czy to znaczy, że nie ma już sensu wystawiać Wyspiańskiego „po bożemu”, choćby nawet z tymi wtrętami z *Akropolis*?

Jeśli „po bożemu”, to już nie z *Akropolis*. Znów wracam do tego Żyda: zawsze jednak stawiam sobie pytanie, jak to zrobić dzisiaj. Wydaje mi się, że chcąc wystawiać *Wesele*, musimy się zdecydować, czy odtwarzamy chatę bronowicką, czy jednak robimy to dzisiaj. Jeśli to robimy dzisiaj, to nie ma Żyda. Moja własna decyzja na wstępie, żeby wyrzucić Wyspiańskiego do kosza, sprawiła, że tym uważniej przysłuchujemy się temu, co on napisał, co tak naprawdę w tym tekście jest. I, krok po kroku, jednak do niego wracamy. Wydaje mi się, że jesteśmy więźniami klisz, które są związane z *Weselem*. Zanim dotrzemy do tego, co on tam naprawdę zawarł, musimy się przekopać przez masę stereotypów, konwencji, takich tonów w tym tekście, które usypiają, zamiast budzić: znacie, to posłuchajcie. A to jest wbrew temu, co – i po co – napisał Wyspiański. Parę miesięcy po premierze *Wesela* środowisko intelektualistów i artystów krakowskich napisało protest przeciwko wystawianiu tej sztuki, ponieważ kala ona język polski i jest czymś niedopuszczalnym. Do tych pierwotnych, autorskich intuicji próbuję wracać. Nie po to, żeby się równać z autorem pod względem artystycznej, literackiej klasy, tylko żeby podążać własną drogą w imię tych intuicji, które on zawarł w swoim utworze. On to napisał o kolegach. Jakub Szela też nie był postacią, której trzeba by szukać w podręcznikach historii, żeby się czegoś o nim dowiedzieć. Smród spalonych dworców i krew trupów porzuconych przy gościńcach, to była żywa historia, a nie żadne „dawno, dawno temu”. A tak dzisiaj się myśli o Jakubie Szeli. Oczywiście ja, mówiąc to wszystko, nie mam poczucia, że znalazłem idealne rozwiązanie czy dałem wyczerpującą odpowiedź. Mam natomiast wiarę w – moje – podstawowe intuicje. I zachęcam do rzeczywistej rozmowy na ten temat.

A ten pomysł na happening? Znowu wyprowadził Pan ludzi z teatru, pod plandekę, gdzie Czerwie grają na żywo i tylko grilla brakuje. Zapowiadała się dobra zabawa, potem, co prawda, zrobiło się trochę mniej przyjemnie...

Jak na każdym weselu...

Tak. Ale po co właściwie wyprowadzać publiczność z teatru?

Trzeba najpierw wyjść, żeby wejść, właśnie po to, żeby móc w absolutnej ciszy wysłuchać Stanisława Wyspiańskiego, trzeba najpierw zrobić porządek z tym, co jest wokół, z tym, z czym przyszliśmy, kiedy wysiedliśmy z tych tramwajów i samochodów, wyłączyliśmy radia i telewizory. Trzeba wyjść z teatru, żeby móc w nim usiąść i docenić na nowo tę ciszę i kameralność mówienia. Pierwsza część nie byłaby możliwa bez drugiej, a druga bez pierwszej. To jest awers i rewers tej samej sytuacji. Zacząłem od wywalenia Wyspiańskiego do kosza po to, żeby w trakcie tej pierwszej części zanurzać się w głąb. I potem drugą część zaczynam od kliszy Wyspiańskiego, od tego oczywistego schematu, po to, żeby się z niego wydobyć z powrotem do „dzisiaj”. Tak chciałem skomponować ten spektakl.

Czy Piotr Cieplak zajmie się teraz na dłużej teatrem „obywatelskim”?

Teraz mogę w Teatrze Narodowym przystąpić do prób spektaklu dla dzieci.

Ale to Pan robił już wcześniej.

Ale nie w Teatrze Narodowym. To jest element mojego teatru obywatelskiego.