

Jak być człowiekiem wśród ludzi

„Zawsze uważałem, że dobrze postawione pytanie jest ważniejsze niż gotowa odpowiedź. A pytań w *Mizantropie* jest bez liku” – mówi **Edward Wojtaszek** w rozmowie z Ewą Danutą Godziszewską przed premierą *Mizantropa* w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza.

EWA DANUTA GODZISZEWSKA Teatr i dramat francuski zaistniały w Pańskim życiu bardzo mocno i bardzo wcześnie, przede wszystkim za sprawą studiów w Paryżu. Co dały Panu te studia?

EDWARD WOJTASZEK Początkowo myślałem, by iść na Wydział Aktorski, a dopiero potem na reżyserię, na którą można było zdawać dopiero po ukończeniu studiów wyższych. Ale szczęśliwie na aktorstwo się nie dostałem. Mój ojciec pracował wówczas w Paryżu, więc postanowiłem skorzystać z okazji i pojechałem do niego – tak znalazłem się w Instytucie Studiów Teatralnych na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Te studia były dla mnie zaskoczeniem, bardzo rozszerzyły mi horyzonty i choć nie dawały zawodu, pozwoliły inaczej spojrzeć na teatr. Miałem zarówno dramaturgię, jak i psychoanalizę, poznawałem nauki humanistyczne i uczyłem się historii teatru, chodziłem na warsztaty scenograficzne, ale też na warsztaty aktorskie, po których trafiłem do Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine. Większość przedmiotów zorganizowano wokół dwóch postaci, które były bogami naszych wykładowców – Bertolta Brechta i Jerzego Grotowskiego. Była to więc taka fantastyczna paleta propozycji, z której należało wybrać przedmioty zgodnie z własnymi preferencjami. Ja wybierałem bardzo szeroko. Opiekunem mojego roku był Jacques Lassalle, jedyny człowiek na tym lewackim uniwersytecie, który przychodził na zajęcia w marynarce i krawacie oraz zwracał się do studentów per „Vous”, czyli „Pan/Pani”, a nie po imieniu. Pozostali profesorowie siadali po turecku na stole i palili pety w trakcie zajęć. Lassalle wyróżniał się na tle pozostałych.

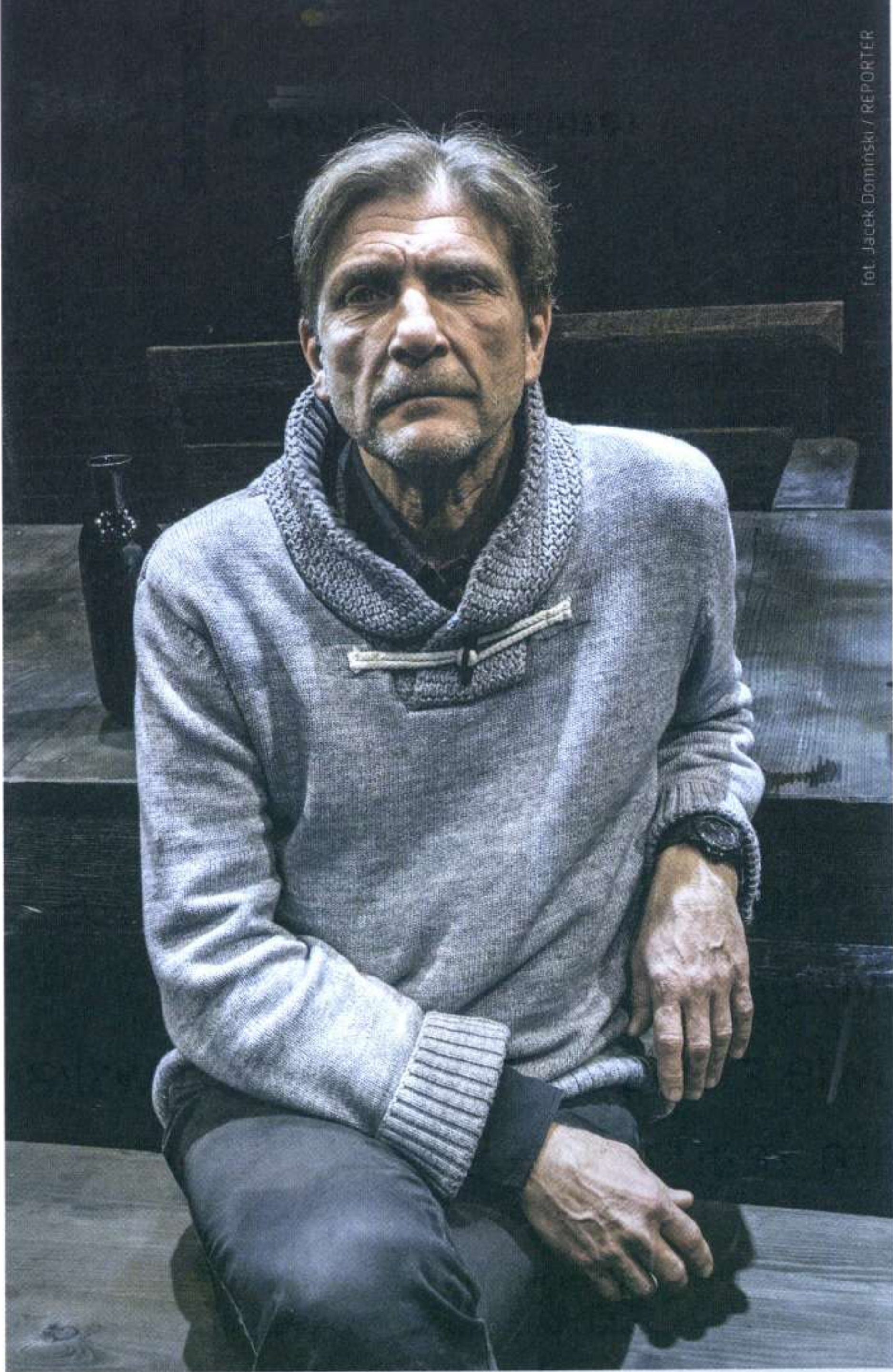
GODZISZEWSKA Po ukończeniu tych studiów wrócił Pan do Warszawy i zdał na Wydział Reżyserii ówczesnej PWST. Dlaczego zdecydował się Pan na kontynuowanie nauki?

WOJTASZEK W 1976 roku obroniłem na Sorbonie pracę magisterską, której tematem było kształcenie ludzi teatru w Polsce na przykładzie PWST w Warszawie – rok później zdałem tam na reżyserię. Jak wspominałem, studia w Instytucie nie dawały zawodu ani warsztatu, nie

były w żaden sposób ukierunkowane na reżyserię. We Francji nie było wówczas ścieżki kształcenia reżyserów. Zazwyczaj albo aktorzy sami zaczynali reżyserować, albo ktoś po studiach uniwersyteckich decydował się na asystenturę, by następnie wejść do zawodu. Gdy zdawałem na reżyserię w Warszawie, miałem dwadzieścia trzy lata i wciąż dużą potrzebę studiowania. A dyplom PWST dawał możliwość wejścia do zawodowego teatru. Właściwie już na trzecim roku zacząłem reżyserować i jedynie w poniedziałki wpadałem do szkoły.

GODZISZEWSKA Niemal od razu po skończeniu studiów, przez kolejną dekadę, był Pan kierownikiem artystycznym Pracowni Teatr. Co to było za przedsięwzięcie?

WOJTASZEK To było bardzo dziwne przedsięwzięcie. Gdy w 1981 roku kończyłem studia, Krystyna Meissner obejmowała Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze i zwróciła się do mnie z propozycją współpracy. Razem z trzema kolegami z reżyserii myśleliśmy wówczas o stworzeniu teatru poszukującego, offowego, teatru innego niż instytucjonalny. Zaproponowałem więc, że w czwórkę pojedziemy do Zielonej Góry, potem pojawił się pomysł, żeby zabrać ze sobą także aktorów z naszego rocznika. Krystyna Meissner ucieszyła się, pasowało to do jej wizerunku teatru. Takim sposobem spędziliśmy w Zielonej Górze półtora roku – mogliśmy robić nasze spektakle, nie umieliśmy jednak działać pod presją teatru instytucjonalnego. Na początku drugiego sezonu opuściliśmy więc ten teatr. Nie był to najciekawszy czas w Polsce i ta decyzja zawierała olbrzymie ryzyko, że zostaniemy zupełnie bez zatrudnienia. Zaczęliśmy szukać nowego miejsca na nasze działania. Stanęło na Warszawie, skąd większość z nas pochodziła. Po czterech miesiącach „partyzantki” udało nam się przekonać do siebie Stołeczną Estradę i tak na początku 1983 roku otoczono nas opieką, wypłacając jakieś groszowe pensje, ale formalnie mogliśmy robić, co chcemy. Nie mieliśmy siedziby. Nasz teatr był bardziej studyjny niż produkcyjny, zadawaliśmy sobie temat, nad którym pracowaliśmy tak długo, aż uznawaliśmy, że możemy zrobić z tego spektakl – albo że



fol. Jacek Domński / REPORTER

Edward Woźtaszek [1954]

reżyser, studiował w Instytucie Studiów Teatralnych na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle oraz reżyserię w warszawskiej PWST, profesor Akademii Teatralnej w Warszawie. Był dyrektorem artystycznym Pracowni Teatr. Ostatnio wyreżyserował *Mizantropa* w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

możemy odłożyć to doświadczenie i wziąć się za coś innego. Pracowaliśmy tak do 1992 roku. Dla mnie to było fantastyczne doświadczenie. Razem z Tomaszem Bajerskim prowadziliśmy tę grupę, starając się wypracować pewien bardzo syntetyczny, nierealistyczny język, w którym wykorzystywaliśmy rytm, muzykę, światła, specyficzną pracę aktorów. Właściwie rzadko sięgaliśmy po tekst. To był rodzaj backgroundu, od którego potem mogłem się odbić i z którego korzystam do dziś.

GODZISZEWSKA W 1987 roku sięgnął Pan z Pracownią Teatr po *Don Juana*, tworząc spektakl o enigmatycznej nazwie *Don Juan. Sny, halucynacje, wątpliwości* według Moliera. Jakim zabiegiem poddaliście tekst tej sztuki, że wymagało to odnotowania na afiszu?

WOJTASZEK Do dziś uważam, że reżyser biorąc do pracy jakiś tekst, musi być uczciwy. Jeśli nie jest to tekst Moliera, a jedynie jego fragmenty, to powinno to zostać odnotowane na afiszu. Tak jak u nas – do *Don Juana* dodaliśmy podtytuł i zaznaczyliśmy, że scenariusz spektaklu powstał według tekstu Moliera. W Pracowni Teatr nic nie mogło wyglądać normalnie, próbowaliśmy zatem zbadać sytuację, w której to Sganarel opowiada tę historię, a nie Don Juan. Spektakl zaczynał

się od śmierci Don Juana, po której Sganarel zostaje kompletnie sam i wspomina rzeczy, które przeżył ze swoim panem. Grał go Marek Bartkiewicz. W Społecznym Domu Kultury na Żoliborzu została zbudowana konstrukcja przypominająca korytarz długi na dziewiętnaście metrów i szeroki na cztery. Na widowni mogło zasiąść trzydziestu dwóch widzów. Sganarel po śmierci Don Juana znajdował się tuż przed pierwszym rzędem, i to tam, na kolanach, przez godzinę z kwadrans, wracał wspomnieniami do minionych wydarzeń, jednocześnie biorąc udział w scenach, które działy się za nim, jakby wciąż tam był. Na całej długości tej przestrzeni ustawione były zastawki, między którymi przechodziło przelotowe światło, dzięki czemu postaci pojawiały się nagle i ukazywały się na różnych głębokościach czerni. Don Juana grał wtedy Mirosław Zbrojewicz. Najistotniejsza była właśnie relacja między nim a Sganarelem, bardzo dwuznaczna, bo Sganarel chciałby potępić postępowanie Don Juana, a jednocześnie go podziwia i oderwać się od niego nie może. Pojechaliśmy z tym spektaklem między innymi na Festiwal Molierowski w Liège, gdzie został bardzo dobrze przyjęty.

GODZISZEWSKA Po sztuki Moliera sięgał Pan później wielokrotnie, a czasami to one się o Pana upominały. Skąd ta tak szeroka obecność Moliera w Pańskiej twórczości?

WOJTASZEK Dramaturgia francuska jest mi bliska, ale z tych wielkich Francuzów jeden jest największy – Moliere. Cała reszta kroczy za nim. Moliere jako dramaturg wykazuje znajomość teatru, którą podziwiam: kiedy się go czyta, wyczuwa się jego praktykę aktorską i reżyserską, a nawet menadżerską. Przez te dziewięć lat spędzonych z Pracownią Teatr właściwie pracowałem bez tekstu. Później także zdarzały mi się spektakle inspirowane improwizacją albo jakąś sytuacją teatralną. Kiedy wróciłem do pracy z tekstem, zacząłem – po tej długiej przerwie – znajdować w tym olbrzymią przyjemność. Na nowo odkryłem, że tekst to struktura zawierająca pewną propozycję teatru, któremu trzeba nadać cztery wymiary: szerokość, wysokość, głębokość, ale również czas. Pierwszym spektaklem, który zrobiłem po odejściu z Pracowni, był *Sługa dwóch panów* Goldoniego, czyli również ładny kawałek teatru zapisany w tekście. Zaczęło mnie to bawić. W 1991 roku, gdy byłem we Francji na stypendium, towarzyszyłem Mariowi Gonzalezowi w paryskim Konserwatorium Dramatycznym w pracy nad sztuką *Miłość lekarzem* Moliera. Przed laty ten tekst nie zrobił na mnie wrażenia, ale kiedy zobaczyłem, w jaki sposób Gonzalez pracuje ze studentami nad maskami z komedii dell'arte, to dostrzegłem, że w tym tekście została zapisana pewna partytura teatralna. Dlatego kilka lat później, gdy dwukrotnie pracowałem w szkole teatralnej w Rabacie nad spektaklami dyplomowymi, które za każdym razem poprzedzały warsztaty, zaproponowałem najpierw *Parady* Jana Potockiego, a potem właśnie *Miłość lekarzem*, która wydawała mi się dobrym materiałem dla studentów. Do *Don Juana* wróciłem w Lublinie w 2004 roku – chciałem zmierzyć się na wielkiej scenie z całością tego tekstu, a nie jedynie z fragmentami, jak wcześniej. Tu po raz pierwszy zetknąłem się z przekładem Jerzego Radziwiłowicza i byłem tym przekładem zachwycony. Powtórzyłem pomysł z rozpoczęciem spektaklu od śmierci Don Juana, ale później szedł już cały tekst. Kolejne moje spotkanie z Molierem to już Teatr Narodowy i *Tartuffe*. Po latach przyszło mi pracować z Jacques'em Lassalle'em. Tym razem Jerzy Radziwiłowicz zaimponował mi jeszcze bardziej swoim przekładem. Tłumaczenie Molierowskiego wiersza wymaga dużo większego kunsztu niż przekład prozy. A Jerzy

dodatkowo świetnie wszedł w starofrancuski i choć na próbach Lassalle twierdził, że reżyserując we Francji, musi tłumaczyć aktorom słowa, które zdążyły zmienić kontekst czy znaczenie, lub w ogóle wyszły z użycia, to w Narodowym właśnie Radziwiłowicz wyjaśniał Lassalle'owi znaczenie niektórych słów. Doskonale rozumiemy się z Jerzym na polu dramaturgii francuskiej, tak więc gdy jeszcze tłumaczył *Mizantropa*, podsyłał mi na bieżąco fragmenty swojego przekładu. Pracowałem już nad tym tekstem ze studentami ASP, a teraz trafiła mi się Łódź i Teatr im. Stefana Jaracza. Mamy za sobą pokaz wewnętrzny spektaklu, ale wciąż czekamy na oficjalną premierę [rozmowa została przeprowadzona 13 kwietnia br.; premierę *Mizantropa* zaplanowano początkowo na 27 marca, a następnie z powodu pandemii przesunięto na 7 maja 2021 roku – przyp. red.].

GODZISZEWSKA *Parady* Jana Potockiego, o których Pan wspomniał, to kolejny tekst, który dość często wracał do Pana na różnych etapach twórczości.

Choćbyśmy nie wiem jak serio grali *Mizantropa* – a w Łodzi gramy go serio – to są w nim oczywiście momenty, które wywołują przynajmniej uśmiech. Na tym polega mistrzostwo Moliera, że w lekki sposób opisuje najbardziej dramatyczne sytuacje ludzkie.

Edward Wojtaszek

WOJTASZEK Tak, bo to genialny tekst – zabawa w czystej formie, zobowiązująca jedynie do tego, by się bawić. Składa się z kilku krótkich parad, podczas których poznajemy kolejne postaci, by później bawić się już nie tylko tym, co one mówią, ale też tym, jakie one są. Dla każdej z nich trzeba znaleźć jakąś formę. Poczucie humoru Potockiego – ale także jego niezwykła przewrotność i poczucie absurdu – absolutnie mnie zauroczyły. Dla mnie Gil ewidentnie wzorowany jest na Arlekinie, Kasander na Pantalone, zaś Doktor to nikt inny jak Dottore, Leander to mieszanek Capitano i młodego Inamorato, zaś Zerzabella jest dellartowską postacią młodej kochanki. Przewrotność *Parad* sprawia, że trudno mi je sobie wyobrazić bez maski. Maski towarzyszyły mi przez całą moją teatralną drogę. Gdy na studiach trafiłem do Théâtre du Soleil, pracowano akurat nad *Złotym wiekiem* – dwa lata codziennych improwizacji, z których powstał spektakl o aktorach z XXI wieku, którzy metodą z wieku XVII mieli opowiadać o naszych czasach (był wtedy rok 1973). Gdy dwa lata później *Złoty wiek* przyjechał do Warszawy na Festiwal Teatru Narodów, uczestniczyłem w nim z maską Arlekina na głowie (nie na twarzy!) jako aktor gotowy do wejścia na scenę i tłumaczyłem publiczności dialogi improwizowane przez moich kolegów. Potem w 1985 roku w ramach Uniwersytetu Teatru Narodów w Barcelonie uczestniczyłem przez sześć tygodni w warsztatach dotyczących komedii dell'arte – uczyliśmy się wszystkiego, od spraw związanych z improwizacją i techniką aktorską, przez historię, śpiew, taniec, walki, aż po

konstrukcję maski. Tam nauczyłem się produkować maski, z czego skorzystałem lata później, mając chwilowy przestój w kalendarzu. Wspólnie z Tadeuszem Znoską, moim przyjacielem, rzeźbiarzem, postanowiliśmy odtworzyć tę siedemnastowieczną technologię, co było bardzo trudne i czasochłonne. Jak już zaczęły nam te maski wychodzić, Jacek Pacocha, który prowadzi Teatr Atlantis przy Zamku Królewskim w Warszawie, zasugerował, że powinienem zrobić z tych masek jakiś użytek. I tak wpadłem na *Parady*. Aktor w dell'arte musi dysponować odpowiednim warsztatem, dlatego w Domu Kultury na Żuławskiego na Mokotowie poprowadziłem zajęcia dla szesnastu aktorów. Spotykaliśmy się przez dwa tygodnie od dziesiątej wieczorem do drugiej w nocy. Aktorzy nie musieli płacić za warsztaty, a ja miałem darmowy casting, w wyniku którego wybrałem cztery osoby i zaproponowałem im udział w spektaklu. Kolejnym razem sięgnąłem po ten tekst za namową nieżyjącego już Piotra Szymanowskiego, który był ambasadorem w Maroku i postanowił zorganizować Dni Potockiego, wielką imprezę zbudowaną wokół *Podróży do Królestwa Maroka*. Składały się na nią konferencje, pokazy *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, ale także mój spektakl, poprzedzony sześciotygodniowymi warsztatami. Trzecia propozycja zrobienia *Parad* wyszła od Andrzeja Seweryna i Jarosława Gajewskiego – przyjąłem ją z wielką ochotą i przyjemnością. Również w tym przypadku prace nad spektaklem rozpoczęły się od intensywnych warsztatów.

GODZISZEWSKA Realizacje Moliera w Teatrze Narodowym to także Pańskie ponowne spotkanie z Jacques'em Lassalle'em. Co Lassalle zmienił w Pańskim spojrzeniu na teatr?

WOJTASZEK Reżyser jest zawsze samotnikiem, więc była to przede wszystkim dziwna sytuacja, gdy po kilkudziesięciu latach uprawiania zawodu siada się na próbach obok drugiego reżysera. Oczywiście Lassalle był głównym reżyserem, ja zaś odpowiadałem za polską warstwę tego spektaklu, tłumaczyłem formułowane przez niego zadania, próbowałem osiągnąć po polsku to, o co mu chodziło po francusku. Z Lassalle'em różnią nas temperamenty, zupełnie inaczej pracujemy. Ale wydaje mi się, że on jeszcze dobitniej zwrócił moją uwagę na to, co jest w tekście zapisane – nie chodzi mi przy tym o znaczenie słów, ale o wychodzące z tekstu sugestie dotyczące rytmu, działań czy akcji. Lassalle był maniakiem, potrafił doprowadzić aktorów do szewskiej pasji, przez piętnaście minut tłumacząc znaczenie jednego słowa i jego konsekwencje. Dla mnie to były kursy mistrzowskie po trzydziestu latach uprawiania zawodu.

GODZISZEWSKA Powiedział Pan kiedyś o Lassalle'u, że był to twórca teatru niesłuchanie aktorskiego. W jaki zatem sposób Lassalle pracował z aktorem?

WOJTASZEK W Paryżu opiekunem mojego roku był Lassalle, a w Warszawie byłem asystentem w teatrze Erwina Axera, który przez trzy lata był również moim profesorem w szkole. Lassalle był bardziej apodyktyczny niż robiący wszystko w białych rękawiczkach Axer, ale cel mieli ten sam – żeby reżyserii w zasadzie nie było widać. Ten typ reżyserii nie jest dzisiaj doceniany, ale moim zdaniem pozwala uwidocznić walory tekstu i aktora, znaleźć w aktorze wszystkie te elementy, które spowodują, że będzie mówił tekst jak swój. Lassalle reżyserował *Tartuffe'a* oraz *Umowę* Pierre'a de Marivaux już wcześniej, dlatego pracując



fot. Krzysztof Bieliński / Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Mizantrop, reż. Edward Wojtaszek, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi [2021]

w Narodowym, miał już gotowe wizje, które realizował. Pewnie inaczej by z nami pracował, gdyby robił te sztuki po raz pierwszy. Niemniej i tak przez tekst tłumaczył zachowania, energię, sytuacje, intencje czy motywacje poszczególnych postaci. Potrafił poprzez sytuacje w taki sposób zbudować emocje, że przechodziły przez rampę. *Tartuffe* jest grany już trzynasty rok i wciąż trzyma się dobrze.

GODZISZEWSKA Dla współczesnych Molierowi jego sztuki często były skandalem, prowokacją. Po napisaniu *Tartuffe'a* Molier na pięć lat stracił prawo do wystawiania tej sztuki. Podobnie skandalizujący był *Don Juan*, opowieść o legendarnym uwodzicielu, którą Molier wyostrzył i pogłębił o aspekt moralny. Czy dzisiaj odnajduje Pan jeszcze w tych sztukach potencjał dawnego skandalu?

WOJTASZEK Trudno mi powiedzieć, co dzisiaj jest jeszcze skandalem. Zwłaszcza obyczajowym. Natomiast są rzeczy, nad którymi ludzie jeszcze się zastanawiają. Czasami daję moim studentom do pracy teksty Moliera i obserwuję niebywałą zawziętość, z jaką występują przeciwko *Tartuffe'owi*. Podobnie z *Don Juanem*, którego zachowanie wciąż oburza przede wszystkim młode kobiety – jakby w ogóle niedostrzegające, że *Don Juan* to nie *Don Giovanni*, którego katalog uwiedzionych kobiet przekraczał tysiąc. *Don Juan* Moliera skonsumował jedną kobietę – swoją żonę, o pozostałych jedynie się mówi, albo snuje się plany co do ich zdobycia. Molier przedstawił *Don Juana* jako osobę wyzywającą wszelkie tabu – religijne, finansowe, seksualne, rodzinne, władzy, pochodzenia. Stawia tym samym wiele pytań, zastanawia się, skąd te tabu się biorą i z czego wynikają, podważa ich słuszność. Na to już młodzi ludzie rzadziej zwracają uwagę. Oczywiście nie zdołamy odczytać wszystkich aluzji, zawartych choćby w *Mizantropie* i odnoszących się do życia dworskiego, bo nie znamy ówczesnych niuansów, musimy więc inaczej akcentować problemy. Ale im więcej czasu w łódzkim Jaraczu spędzaliśmy nad tekstem, tym bardziej byliśmy zaskoczeni

jego aktualnością. Postawa sprzeciwu *Alcesta* (abstrahując od tego, czy dobrze na niej wyszedł) oraz to, przeciwko czemu występuje, sprawy dworu, układanie się w taki sposób, żeby być wiernym swoim ideałom, a jednocześnie móc funkcjonować wśród innych ludzi – to wszystko jest szalenie aktualne.

GODZISZEWSKA W 2004 roku, reżyserując *Don Juana* w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie, stwierdził Pan, że tekst ten obok *Mizantropa* „wywołuje najwięcej filozoficznych dreszczy, kiedy zabiera się za niego teatr”. Co jest główną przyczyną dreszczy towarzyszących tym sztukom?

WOJTASZEK Są to dreszcze, które każą głęboko zastanowić się nad własnym postępowaniem i postępowaniem innych ludzi. W *Mizantropie* Molier pyta o to, jak być wiernym swoim zasadom, jak nie akceptować niektórych rzeczy bezkompromisowo i jak jednocześnie żyć wśród ludzi. I czy można na chwilę zamknąć oczy i wziąć w nawias swoje poglądy tylko dlatego, że kocha się kogoś, kto ma inny sposób bycia, niż byśmy oczekiwali. *Alcestowi* to się nie udaje. Ja sam na te pytania nie znam odpowiedzi. Ale Axer zwykł mawiać, że „teatr to nieszkodliwa instytucja rozrywkowa o ambicjach wychowawczych”, i chyba coraz bardziej sam w ten sposób patrzę na mój teatr. Zawsze uważałem, że dobrze postawione pytanie jest ważniejsze niż gotowa odpowiedź. A pytań w *Mizantropie* jest bez liku. Sama pierwsza scena trwa dwanaście minut, jest w niej wyłożona cała ideologia *Alcesta*, którą kontruje Filint. Słuchając jej, jesteśmy raz po jednej stronie, raz po drugiej, to jest świetnie napisane.

GODZISZEWSKA Już pierwszym wystawieniem *Mizantropa* towarzyszył spór o to, kim jest *Alcest* – czy wzorem cnót i człowiekiem za wszelką cenę domagającym się prawdy, czy raczej niedoszłym tyranem, zamkniętym na racje i argumenty innych. A jak Pan widzi *Alcesta*?

WOJTASZEK Dla mnie Alcest nigdy nie był dyktatorem, tylko nieszczęśliwym człowiekiem, którego poglądy mogły być wzorem dla innych, ale nie są możliwe do zastosowania w praktyce. Człowiek albo żyje w samotni, albo musi nauczyć się pewnych wzorów postępowania, które pozwalają mu być wśród innych. To kosztuje. Alcest nie ma zamiaru ponosić takich kosztów i dlatego przegrywa. Proszę zauważyć, że w tej sztuce w zasadzie nie ma ani jednej sceny, w której Alcest byłby szczęśliwy. Co mu więc po tym, że poglądy ma fantastyczne? Pytanie filozoficzne jest jedno: jak być człowiekiem wśród ludzi. Jak być człowiekiem o uczciwych, klarownych poglądach, mającym wymagania wobec siebie i innych, a jednocześnie nie ustępować. Jeśli za bardzo ustąpimy, nasze poglądy okażą się czysto teoretyczne. Filint mówi w pewnym momencie do Alcesta: „O mieście, dworze zdanie mamy jedno, / Podejście inne: ty z żółcią, ja z flegmą”. Zacząłem drążyć ten temat. Już w czasach starożytnych znana była teoria humoralna mówiąca o tym, że człowiek składa się z czterech płynów: krwi, żółci, czarnej żółci i flegmy. Ważna jest równowaga tych płynów, bo gdy któryś z nich zaczyna dominować, ma to niekorzystny wpływ na usposobienie człowieka. W Alceście przeważają żółć i czarna żółć, to z jednej strony choleryk, a z drugiej melancholik. Jest to ciekawe zagadnienie natury fizjologicznej, którego tropem także poszliśmy.

GODZISZEWSKA Sztuki Moliera nazywane są komediami, ale pod powierzchnią żartów i intryg znajduje się bardzo dużo gorzkości i mroku. To nie jest beztroski śmiech, czasami bliżej mu do Gogola.

WOJTASZEK Tak, zgodzę się z tym całkowicie. Przynajmniej te trzy teksty: *Tartuffe*, *Don Juan* i *Mizantrop*, to komedie, których nie można grać tak, żeby było śmiesznie jak cholera, bo nic z tego nie wyniknie. Na to zwracał uwagę Lassalle przy *Tartuffie* – że im bardziej będziemy grali dramat związany z chorobą Orgona i jej straszne skutki dla całej rodziny, tym będzie to ciekawsze. A jednocześnie komedii zupełnie uniknąć nie można, bo w te teksty zostały wpisane pewne mechanizmy

komediowe. Choćbyśmy nie wiem jak serio grali *Mizantropa* – a w Łodzi gramy go serio – to są w nim oczywiście momenty, które wywołują przynajmniej uśmiech. Na tym polega mistrzostwo Moliera, że w lekki sposób opisuje najbardziej dramatyczne sytuacje ludzkie. Przecież śmierć, choroba, zdrada, zawiedziona lub przymusowa miłość to są sytuacje dramatyczne, wokół których Molier buduje cały swój świat.

GODZISZEWSKA W latach sześćdziesiątych Jan Kott przełożył *Mizantropa* na życzenie Zygmunta Hübnera, zamieniając francuski aleksandryn na prozę. Tłumaczenie Tadeusza Boya-Żeleńskiego pisane trzynastozgłoskowcem wydawało mu się wówczas nieteatralne i mało współczesne. Pan z kolei korzysta z przekładu Jerzego Radziwiłowicza. Dlaczego, co jest siłą tego tłumaczenia?

WOJTASZEK Aleksandryn dobrze brzmi po francusku, ale po polsku blisko mu do rymów częstochowskich, to nie jest nasze metrum. Boy przetłumaczył zatem aleksandryn na trzynastozgłoskowiec. Ale, jak wiemy, trzynastozgłoskowiec jest miarą epicką, daje pewną długość frazy, jak w *Panu Tadeuszu* czy w *Beniowskim*. Komedie zwykle pisze się krótszymi wersami, spójrzmy choćby na Fredrę. Ten jedenastozgłoskowiec, który wybrał Jerzy Radziwiłowicz, daje w *Tartuffie* około czterech tysięcy sylab mniej niż u Boya, co przekłada się na przedstawienie krótsze o dziesięć minut. Ale przede wszystkim to inny, szybszy rytm mówienia, nierozciągnięty, dużo bardziej komediowy, nadający się do ripost, które powodują, że dialog jest wartki. Dzięki temu nie trzeba tego tekstu wypełniać słowami, których u Moliera nie ma. Radziwiłowicz jest bliższy Molierowi niż Boy, sens jego przekładu jest niemal identyczny z oryginałem. Jeśli zaś wiersz Moliera przepisze się na prozę, to powstaje tekst w e d ł u g Moliera, który miał powód, by napisać swoją sztukę wierszem.

GODZISZEWSKA Sam również przekłada Pan sztuki z języka francuskiego. Czym się Pan kieruje przy wyborze tych tekstów?

Don Juan, reż. Edward Wojtaszek, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2004)



WOJTASZEK Tłumaczę tylko te teksty, które sam chciałbym reżyserować, robię to więc dla siebie, a nigdy na zamówienie. Muszę po prostu dostrzec w tekście kawałek teatru, który chciałbym zrobić. *Pięknego nieczułego* robiłem z Natalią Sikorą w Teatrze Polonia, ale zanim przystąpiliśmy do prób, sięgnąłem po istniejące tłumaczenie – okazało się, że ono nie brzmi. Powstało w latach pięćdziesiątych, a te kilkadziesiąt lat to dla przekładu szalenie dużo, zwłaszcza gdy mówimy o języku współczesnym. Postanowiłem zatem zrobić nowy przekład. Natomiast Jean-Luc Lagarce, Gao Xingjian, Frédéric Sabrou to po prostu autorzy, którzy proponują interesujący mnie teatr. Zwłaszcza Lagarce to literatura bardzo trudna teatralnie, po którą sięgałem dwukrotnie, wystawiając *Zasady savoir-vivre'u w nowoczesnym społeczeństwie* w Teatrze Polskiego Radia oraz *Music-hall* w Teatrze im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem. Za każdym razem aktorzy przystępując do pierwszego czytania, mówili, że tego nie da się tak powiedzieć. Dopiero gdy uzmysławiałem im, że to jest bardziej sposób myślenia niż mówienia i prosiłem, żeby przeczytali to na głos w taki sposób, jakby myśleli po cichu, to okazywało się, że ten sposób pisania stwarza pewien język teatralny. Mnie to fascynuje. Sabrou zaś to bardzo dobry rzemieślnik teatralny – sam jest aktorem, zna więc realia teatru i wie, czego się od aktora wymaga. Podoba mi się dowcipny sposób, w jaki pisze na ważne tematy.

GODZISZEWSKA Zakończył Pan niedawno pracę nad *Mizantropem* Moliera. To była Pana pierwsza współpraca z Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi, w dodatku pandemiczna. Jak Pan ją ocenia?

WOJTASZEK Szedłem na pierwszą próbę z dużą dozą obaw, zestresowany znacznie bardziej niż zwykle. Pandemia wymusiła zamknięcie teatrów, nie byłem więc w stanie na żywo zobaczyć aktorów, których obsadzałem. Jedyną możliwą drogą było robienie obsady na podstawie nagrań – pierwszy raz mi się to zdarzyło. Podchodzę do swojej pracy w sposób odpowiedzialny, a tymczasem nagrania mają na ogół kiepską jakość techniczną – jest w nich często złe światło, zły głos, perspektywa sporo przekłamuje. Do dziś więc nie jestem pewny, czy nie pominąłem kogoś, kto by się świetnie nadawał do tej obsady. Na szczęście z tych aktorów, których udało nam się wybrać (pomagał mi trochę Marcin Hycnar, nowy dyrektor teatru), jestem w pełni zadowolony. Powstał fantastyczny zespół. Aktorzy podchodzili do tego spektaklu jak do czegoś wspólnego, często zostawali po próbie swojej sceny, żeby zobaczyć pracę kolegów, obserwowali postępy. Byli rzeczywiście ciekawi tego, w czym biorą udział. Są to w dużej mierze młodzi ludzie, którzy nigdy wcześniej nie mieli okazji grać, mówiąc wierszem. Dla nich to było wyzwanie, ale podjęli je z wielką radością.

GODZISZEWSKA Wcześniej zdarzało się Panu także pracować z prawdziwymi gigantami polskiej sceny, jak chociażby z Teresą Budzisz-Krzyżanowską przy okazji *Papieżycy* w Teatrze Ateneum czy z Danutą Szaflarską, Zbigniewem Zapasiewiczem i Ignacym Gogolewskim przy *Żarze* w Teatrze Narodowym. Jak taka współpraca wygląda?

WOJTASZEK W obu przypadkach propozycja tytułu padła od dyrekcji teatru, przy czym w Ateneum transakcja była łączona – zaproponowano mi *Papieżycę* z Teresą Budzisz-Krzyżanowską. Praca sam na sam z panią Teresą była cudownym spotkaniem z aktorką o niezwykłym

warsztacie, zwłaszcza jeśli chodzi o mówienie. W Teatrze Narodowym rozmawialiśmy najpierw o *Żarze*, a dopiero później przeszliśmy do spraw obsadowych. A obsada tego spektaklu była faktycznie kosmiczna, przez co wspominam to jako jedną z najbardziej uroczych i jednocześnie najbardziej trudnych prac. Po obejrzeniu przedstawienia koledzy z Narodowego podchodzili do mnie i zanim powiedzieli coś o przedstawieniu, gratulowali mi, że potrafiłem takie trzy osobowości sprowadzić na jedną planetę. Z panią Danusią Szaflarską pracowałem już wcześniej i po dziś dzień kocham ją miłością szaloną. Miała olbrzymi warsztat, proponowała, nawet po długiej przerwie, dokładnie pamiętała tekst i zadane sytuacje. Wiąże się z tym także pewna piękna anegdota. Rozpoczęliśmy pracę nad spektaklem w czerwcu, pod koniec miesiąca umówiliśmy się na wrześniowe próby, na których mieliśmy zacząć od trzech wejść pani Danusi; po godzinie aktorka miała być wolna, ja zaś miałem przejść do scen z „chłopakami”, jak Szaflarska zwykła mówić o Zapasiewiczu i Gogolewskim. Minęły wakacje, przyszedłem na próbę przed czasem, wszyscy już czekali w bufecie, ale pani Danusia była jakaś zmęczona, jak nie ona. Pomyślałem ze współczuciem, że te dwa miesiące w takim wieku bardzo odbijają się na człowieku. Natomiast na próbie wszystko było tak, jak zaplanowaliśmy – pani Danusia świetnie pamiętała i tekst, i jak się ustawić, „chłopaki” z kolei nie bardzo, więc opieprzyła ich parę razy i postawiła do pionu. Widzę, że energia jest. Po godzinie odprowadzam ją do windy, a pani Danusia znów markot-

Kiedy wróciłem do pracy z tekstem, zacząłem – po długiej przerwie – znajdować w tym olbrzymią przyjemność. Na nowo odkryłem, że tekst to struktura zawierająca pewną propozycję teatru, któremu trzeba nadać cztery wymiary: szerokość, wysokość, głębokość, ale również czas.

Edward Wojtaszek

nieje. Okazało się, że jeszcze poprzedniego wieczoru była w Toronto na festiwalu filmowym, na którym dostała nagrodę – oczywiście nalegano, by została na jej odbiór, ale pani Danusia dwa i pół miesiąca wcześniej umówiła się na próbę w teatrze, na której po prostu musiała być. Leciała całą noc. Nie wyobrażam sobie dzisiaj młodego aktora, który zachowałby się podobnie.

Natomiast spotkanie dwóch panów, z których każdy reprezentował trochę inny rodzaj teatru oraz inny rodzaj pracy, kosztowało mnie niemało. Zapasiewicz był wcześniej moim profesorem na reżyserii, więc gdy proponowałem mu rolę w *Żarze*, posłusznie przypomniałem, że postawił mi kiedyś trzy z plusem. Spojrzał na mnie i powiedział: „No to będzie mógł się pan poprawić”. Dużo się od nich nauczyłem, chętnie patrzyłem, jak pracują, słuchałem opowieści o ich nauczycielach. To była po prostu wspaniała szkoła. Zapasiewicz miał wówczas ciągiem pięć czy sześć stron tekstu, na które Gogolewski krótko odpowiadał,



fot. Jan Rolke / Forum

Parady, reż. Edward Woźtaszek, Teatr Polski w Warszawie (2012)

a potem znowu Zapasiewicz wchodził z tekstem, więc od samego początku nie wszyscy byli zadowoleni. Główną pracę nad tekstem odbywałem właśnie z Zapasiewiczem, co było naprawdę cenne, dawało mi to dużo satysfakcji. Graliśmy ten spektakl w palarni Teatru Narodowego, w której mieściło się zaledwie czterdzieści osób, nie było reflektorów, tylko lampy naftowe i świece, stworzył się cudowny klimat, w którym publiczność znajdowała się w samym środku rozmowy. Mam duży sentyment do tego spektaklu, nawet zdarzyło mi się zagrać w nim postać lokaja, gdy grający go na co dzień inspicjent był potrzebny na drugiej scenie. Był to także ostatni spektakl w życiu Zapasiewicza. Na próbach dochodziło do sytuacji konfliktowych, jednak po premierze panowie się zaprzyjaźnili – przychodzili półtorej godziny przed spektaklem, palili razem papieroska, pili kawę i dopiero szli do garderoby.

GODZISZEWSKA Wspomniał Pan, że część młodych aktorów pracujących przy *Mizantropie* nigdy wcześniej nie miała okazji mówić na scenie wierszem. Czy ta umiejętność jest dziś jeszcze potrzebna? Czy dzisiaj uczymy już do zupełnie innego teatru?

WOJTASZEK Nie uczę na Wydziale Aktorskim, ale po latach pracy w Akademii Teatralnej wydaje mi się słuszne to stare powiedzenie, że szkoła musi być konserwatywna, a jednocześnie przygotowywać do teatru jutra. Jak to pogodzić – nie wiem. Ale cała rewolucja związana z #metoo na pewno sprawi, że zadamy sobie na nowo pytania o to, jak kształcić ludzi teatru. To skandal i hańba, że można uczyć, naruszając czyjąś godność. Jednocześnie mówiąc, że szkoła jest z natury konserwa-

tywna, chcę wskazać na pewną pokoleniowość – dzisiejsi wykładowcy sami kiedyś przechodzili przez coś, co wydawało im się normalne i dlatego teraz odtwarzają to w nauczaniu, zwłaszcza gdy nie mają w sobie tyle mądrości, by pewne rzeczy zrobić inaczej. Ale czym ma być teatr jutra – nie wiem. Gdy prowadziłem Pracownię Teatr, naigrywał się ze mnie Jan Englert, mówiąc: „Robisz awangardę, tak? Takie eksperymenty? A zobaczysz, minie trzydzieści, czterdzieści lat, weźmiesz wówczas do ręki tekst, w którym nie skreślisz ani przecinka, i to wtedy będzie dopiero awangarda!”. Podczas pracy nad *Mizantropem* oraz wcześniej nad *Tangiem* w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie cały czas te słowa Englerta brzmiały mi w uszach. W teatrze pewne rzeczy ustępują miejsca innym, by potem pojawić się na nowo, cały czas są przetwarzane, choć w gruncie rzeczy wygląda to podobnie jak z pokoleniami – dzieci buntują się przeciwko rodzicom, ale znajdują wspólny język z dziadkami. Pandemia wprowadziła nowy sposób myślenia o pokazywaniu teatru, pojawiły się streamingi, jednak moim zdaniem to wciąż coś zastępczego. Nawet gdy jesteśmy uzbrojeni w technologię, i tak teatr będzie zawsze polegał na spotkaniu na żywo, bo właśnie ten żywy kontakt jest ważny – chcemy słyszeć, jak aktor oddycha, chcemy mu kibicować. Tematyka, którą teatr się zajmuje, zawsze skłania się ku temu, co żywe, zaś forma ulega ciągłym zmianom. Ale niezależnie od tematyki i niezależnie od formy, jeśli będziemy mieli do czynienia z aktorami, którzy są sprawni fizycznie, zdrowi, którzy mają umiejętność panowania nad oddechem i głosem, którzy są inteligentni i mają poczucie własnej godności, to będzie można z nimi pójść w każdą stronę. ■