

Ucieczka przed wolnością

„Dziś istnieje duża presja, by się buntować, chodzić na marsze i demonstracje, ale to przecież wcale nie jest takie oczywiste, że jak człowiek się zbuntuje, to odzyska wolność. Reymont bardzo przenikliwie to opisał w *Buncie*. Spektakl w Miniaturze jest takim moim małym krokiem w tył: chcę spojrzeć na tę gorączkę manifestacji z dystansem” – mówi Jakub Roszkowski, reżyser, dramaturg, tłumacz oraz twórca adaptacji, w rozmowie z Jolantą Kowską.

JOLANTA KOWALSKA Dwukrotnie w Pana tekstach powraca postać Lecha Wałęsy. Legenda Wielkiego Elektryka dawała o sobie znać w *Wielkiej improwizacji* jako historia, która stawia teatrowi pewien opór, by w *Wałęsie w Kolonos* przybrać szaty antyczne. Urodził się Pan w Gdańsku, kolebce „Solidarności”, ale już po przełomie sierpniowym. Czy utrwaliły się w Pana pamięci jakieś obrazy z tamtej, heroicznej historii miasta?

JAKUB ROSZKOWSKI Tak, wprawdzie nie zachowało się tych wspomnień wiele, ale pamiętam dwa takie momenty. Pierwszy to przejazd przez Gdańsk papamobile z Janem Pawłem II. Byłem wtedy wśród witających go tłumów i ten nastrój euforii, podniecenia, zrobił na mnie wielkie wrażenie. Drugi moment to sytuacja, która mogła się zdarzyć już pod koniec lat osiemdziesiątych. Byłem akurat z mamą w centrum miasta i nagle zobaczyliśmy mnóstwo ludzi, którzy szli ulicą i krzyczeli: „Solidarność! Solidarność!”. Bardzo mi się to spodobało, wyczuwałem w tych demonstrantach jakąś pozytywną energię i chciałem się z nimi bawić, więc poprosiłem mamę, byśmy z nimi poszli. Mama jednak skrzyła w bok i dość mocno przyspieszyła, a ja zobaczyłem po chwili najeżdżające w stronę tłumu polewaczki. To jedyne okruciny tamtego czasu, jakie zachowały mi się w pamięci.

KOWALSKA Czy Pana pokolenie miało jakieś wspólne doświadczenie formacyjne? W 1989 byliście za młodzi, by przeżyć świadomie historyczny przełom, a później już nic równie mocnego się nie wydarzyło.

ROSZKOWSKI Jeśli coś takiego miało miejsce, to na pewno nie miało wymiaru politycznego. To mogło być raczej doświadczenie gwałtownych przemian, ten Zachód, który się wtedy do nas gwałtownie

wdzierał. Pamiętam, z jaką zazdrością chodziłem jako mały chłopiec oglądać wystawy klocków lego w Baltonie. Potem nagle te wszystkie nieosiągalne dotąd dobra stały się dostępne. Pojawił się pierwszy komputer, później Internet, wreszcie – telefony komórkowe. W przypadku moich roczników można więc mówić raczej o formowaniu się społeczno-kulturowym, a nie politycznym.

KOWALSKA A nie miał Pan, jak bohater wystawionego w Stoczni Gdańskiej *H. Jana Klaty*, poczucia, że wchodzi w świat już urządzony, w którym niewiele da się zmienić?

ROSZKOWSKI Myślę, że miałem dokładnie odwrotne odczucia. Odnosiłem wrażenie, że wchodzę w świat, w którym mogę zrobić wszystko. Wszędzie przecież otwierały się nowe możliwości – mój tata zaczął jeździć za granicę i wysyłać mi kartki z różnych krajów, pojawiły się rzeczy, których wcześniej nie było. To był czas, kiedy wszystkie marzenia zdawały się osiągalne.

KOWALSKA A jak to się stało, że z tych wielu możliwości, które się wówczas otwierały, wybrał Pan teatr?

ROSZKOWSKI Zdecydowałem się na to bardzo późno, w przedostatniej klasie liceum. Poszedłem z kolegą do „Wybrzeża”, na zajęcia teatralne przy Teatrze Wybrzeże, i spodobało mi się. Wsiąknąłem w to szybko i bardzo głęboko, choć wcześniej w ogóle nie chodziłem do teatru. Marzyłem o tym, by iść na dyplomację, nawet pojechałem na Uniwersytet Ekonomiczny do Poznania, żeby zobaczyć, jak wyglądają studia na tym kierunku. I nagle w ciągu roku wszystko się zmieniło, zacząłem pilnie chodzić na zajęcia teatralne i do Teatru Wybrzeże, łapczywie nadrabiając



Wielka improwizacja, reż. Jakub Roszkowski, Teatr Wybrzeże w Gdańsku (2013)

zaległości. Kiedy zdawałem na reżyserię w Krakowie, też zresztą niewiele jeszcze wiedziałem. Podczas egzaminów dopytywałem, który to jest Krystian Lupa i opowiadałem Barbarze Hanickiej o jej scenografiach, nie mając pojęcia, że to właśnie z nią rozmawiam. Moi koledzy byli w lepszej sytuacji – część z nich miała już za sobą studia na teatrologii, a ja byłem najmłodszy i nikogo nie znałem. Przede mną był skok na głęboką wodę i intensywny kurs dojrzewania.

KOWALSKA Znalazł Pan w szkole swojego mistrza?

ROSZKOWSKI Już na pierwszym roku miałem kontakt z Krystianem Lupą, co z pewnością jest ważnym doświadczeniem dla wszystkich roczników reżyserii krakowskiej szkoły, aczkolwiek mam poczucie, że wtedy nie byłem na to spotkanie do końca gotowy. On wprowadzał nas w takie rejony, które były dla mnie wówczas kosmosem. Później pisałem u niego pracę magisterską, i to było już zupełnie inne spotkanie, z którego – jako nieco dojrzalszy człowiek – mogłem więcej wynieść. Generalnie próbowałem brać jak najwięcej od wszystkich wykładowców. Na pewno wiele dały mi zajęcia z Bogdanem Hussakowskim i z Mikołajem

Grabowskim, ogromnie ważnym doświadczeniem była też współpraca z Krzysztofem Globiszem, u którego byłem asystentem. On otwierał światy, które były mi bardzo bliskie. Na zajęciach w szkole byłem – jako najmłodszy – tym, który najmniej wie, nie wszystko jeszcze zdążył doczytać i wciąż musi walczyć o swoje. Miałem poczucie, że w stosunku do kolegów jestem wciąż o krok do tyłu. Dopiero później zrozumiałem, że ta młodość, świeżość jest moim atutem, a nie obciążeniem.

KOWALSKA Pana debiut reżyserski poprzedziło kilka lat pracy w charakterze dramaturga, autora adaptacji i tłumacza. Pisywał Pan również dramaty. Dał Pan sobie czas na dojrzewanie do reżyserii?

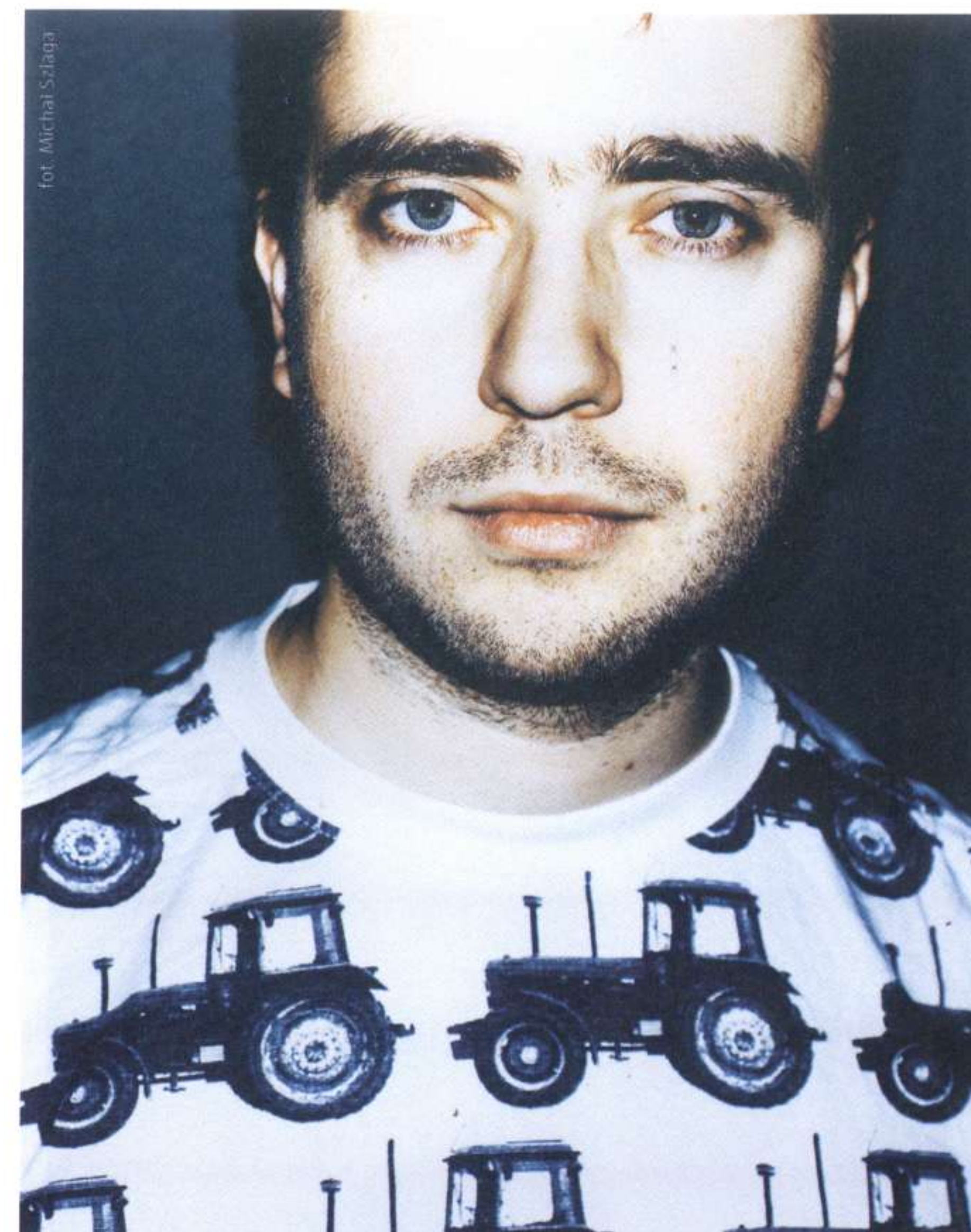
ROSZKOWSKI Kończyłem specjalizację dramaturgiczną na Wydziale Reżyserii Dramatu, więc była to naturalna droga. Poza tym to, że miałem okazję pracować po szkole jako dramaturg z kilkoma ważnymi dla mnie reżyserami, bardzo dużo mi dało. Dzięki temu jako reżyser startowałem już z innego poziomu niż świeżo upieczeni absolwenci uczelni. Praca w teatrze w roli, która nie łączyła się jeszcze ze stuprocentową odpowiedzialnością za spektakl, okazała się świetną praktyką, przygotowującą do samodzielnych decyzji. Poza tym zawsze dość mocno czułem się związany z pisaniem, więc ta droga od tekstu do reżyserii wydawała mi się najbardziej sensowna.

KOWALSKA Zadebiutował Pan jako dramaturg u boku Adama Nalepy, reżysera wykształconego w Niemczech. Z czasem stał się Pan jego bliskim współpracownikiem. Wychowany w kulturze niemieckiej Nalepa wniósł do teatru polskiego nowy, oryginalny ton, dostrzegalny zwłaszcza w inscenizacjach klasyki. Jakim doświadczeniem dla Pana było to spotkanie?

ROSZKOWSKI Na pewno ważnym, choć początki naszej współpracy były dziełem przypadku. Adam, przyzwyczajony do stylu pracy w teatrach niemieckich, przyjechał do Gdańska, by się przygotować do realizacji *Blaszanego bębna* i na wstępie zapytał, kto będzie jego dramaturgiem. Wtedy Teatr Wybrzeże zwrócił się do krakowskiej PWST z prośbą o przysłanie kogoś, kto mógłby podjąć tę pracę, no i zaproponowano mnie. Skontaktowałem się z Adamem i tak zaczęła się nasza wieloletnia przyjaźń. Rzeczywiście, to, że on ma inne spojrzenie na nasz świat i zarazem jest bardzo otwarty na współpracowników, sprawiło, że chętnie się z nim zabierałem w kolejne teatralne podróże.

KOWALSKA W Waszych wspólnych realizacjach było wiele niesza-blonowych pomysłów na lekturę tekstów z kanonu klasyki. Do takich zaskoczeń należała choćby adaptacja *Malego Księcia* w Teatrze Muzycznym w Gdyni, odkrywająca w powiastce Saint-Exupéry'ego opowieść o starości i umieraniu. Do konceptów inscenizacyjnych dochodzicie wspólnie, czy jako autor adaptacji wpisuje się Pan w zaproponowany przez reżysera pomysł ramowy?

ROSZKOWSKI Z wyjątkiem *Blaszanego bębna*, gdzie Adam już przed moim przyjściem miał przygotowaną adaptację pierwszego aktu, zawsze obmyślaliśmy założenia spektaklu razem. Adam ma duże zaufanie do współtwórców, słucha ich i nigdy nie narzuca swojej wizji. Potrafi dzielić się swoimi pomysłami i podążać za wyobraźnią innych. Gdy robiliśmy adaptację *Faraona*, to się nawet do niego wprowadziłem i przez dwa tygodnie budowaliśmy ten świat razem.



Jakub Roszkowski (1984)

dramaturg, reżyser, dramatopisarz, autor adaptacji, tłumaczeń i opracowań scenicznych tekstów. Absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu PWST w Krakowie (2007). W latach 2007–2015 dramaturg Teatru Wybrzeże w Gdańsku, od 2017 roku jest kierownikiem literackim Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

KOWALSKA Ma Pan w dorobku wiele adaptacji obszernych dzieł epickich. Wypracował Pan jakąś własną metodę w zmaganiach z materiałem powieściowym?

ROSZKOWSKI Myślę, że nie można mieć metody na adaptowanie tak różnych utworów. Staram się zawsze przede wszystkim podążać za autorem. Zamiast gwałcić, wolę go słuchać. Próbuję dokładnie wniknąć w strukturę tekstu, zrozumieć go, a dopiero potem myślę, jak to wpasować w ideę przedstawienia. Zazwyczaj też nie czytam żadnych opracowań na temat tekstu, najważniejsza jest esencja, którą da się wyprowadzić z materiału literackiego. Przyznaję, że bardzo lubię to robić, możliwość budowania na scenie światów przedstawionych, przekładania sytuacji literackich z wielkich powieści na sytuacje teatralne, wydaje mi się bardzo pociągająca.

KOWALSKA Ale szacunek do tekstu nie wyklucza dyskusji z autorem. Jak daleko można się posunąć w krytycznej refleksji na temat tekstu, by nie zniszczyć jego podmiotowości? Są granice lojalności adaptatora wobec literackiego źródła?

ROSZKOWSKI Ta granica jest zawsze krucha, i myślę, że każdy – w tym również odbiorca – może ją widzieć gdzie indziej. Ja zabieram się tylko za taki materiał literacki, który jest w stanie mnie zafrapować, nie podejmuję zmagania z powieściami, z którymi się fundamentalnie nie zgadzam. Nie chodzi o to, by autora pokonać, ale żeby razem coś wygrać. Jest oczywiste, że każdą adaptację nasączam własną wrażliwością i wyobraźnią. W efekcie tych zmagania powstaje nowy twór, który musi jakoś korespondować z pierwowzorem, ale jest wypowiedzią autorską.

KOWALSKA Który z tekstów, jakie miał Pan na warsztacie, stawiał największy opór?

ROSZKOWSKI Długo walczyliśmy z *Blaszanym bębniem*, bo to bardzo obszerny materiał i niełatwo było znaleźć dla niego jakąś formę narracji scenicznej. Miałem też duży zgryz z *Krzyżakami* Sienkiewicza, bo nie chciałem, by spektakl gloryfikował bicie Niemca w słuszej sprawie. Z opowieści chwalcącej dobrą wojnę starałem się zrobić rzecz o tym, że każda wojna jest przegrana dla wszystkich uczestniczących w niej stron. Bardzo długo też zmagaliśmy się z *Małym Księciem*. Mieliliśmy poczucie, że każde zdanie może właściwie znaczyć wszystko, można je ustawiać w dowolnej kolejności i niewiele z tego wynika. Jest w tym utworze wiele fraz, które świetnie prezentowałyby się jako maksymy przypięte magnesem na lodówkę, a kiedy się je mówi ze sceny, to stają się pretensjonalne. Była to jubilerska robota, bo musieliśmy bardzo delikatnie obchodzić się z materiałem literackim, by połapać wszystkie ważne dla nas wątki.

KOWALSKA A kiedy decyduje się Pan na zrobienie własnego przekładu?

ROSZKOWSKI Lubię sobie sam przekładać teksty. Czasem, jak w przypadku dramatów Tennessee Williamsa, jest to szansa na odświeżenie języka. W adaptacjach sam piszę dialogi, więc własne tłumaczenie daje mi większą kontrolę nad materiałem. Często jest tak, że biorę z oryginalnego tekstu samą fabułę, a w budowie scen daję sobie swobodę, bo z oczywistych względów w teatrze muszą one wyglądać inaczej. W takich przypadkach własny przekład ułatwia mi budowanie w miarę spójnego języka scenicznego.

KOWALSKA Zadebiutował Pan jako reżyser adaptacją *Pikniku na skraju drogi* braci Strugackich, którą również zaprezentował Pan we własnym przekładzie. Dlaczego właśnie ten tekst wybrał Pan na swoje pierwsze samodzielne przedstawienie?

ROSZKOWSKI W czasach przedteatralnych bardzo fascynowała mnie literatura science fiction i fantasy. Większość z tych wielkich powieści, które przyszło mi potem realizować na scenie, tak naprawdę przeczytałem dopiero podczas studiów reżyserkich. *Piknik na skraju drogi* był jednym z ważnych tematów mojej młodości, ale też wydawało mi się, że tekst Strugackich pozwala spojrzeć na naszą rzeczywistość z innej, nieco szerszej perspektywy. Miałem poczucie, że oddalając się od naszego świata, można uzyskać jego pełniejszy obraz. Dlatego ta dziwna Zona, o której piszą Strugaccy, tak bardzo mnie interesowała. To się łączyło również z fascynacją filmami Tarkowskiego, a zwłaszcza *Stalkerem*, zrealizowanym na podstawie tej samej powieści. Miałem ochotę z nim tą moją inscenizacją podyskutować.



Wesele, reż. Jakub Roszkowski, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (2015)

KOWALSKA Niedługo potem trafił Pan do teatru animacji. Na scenach lalkowych powstały dwa spektakle, które odbiły się szerokim echem: *Wesele* w Teatrze Andersena w Lublinie i *Krzyżacy* w gdańskiej Miniatrze. Szukał Pan nowych możliwości w teatrze formy?

ROSZKOWSKI Pomysł, by pójść do teatru lalek, narodził się dzięki scenografowi Maćkowi Chojnackiemu, z którym współpracowałem. On sporo mi opowiadał o pracy w lalkach, poza tym dotknąłem tej materii w *Wielkiej improwizacji* i wydało mi się, że to jest świat, który może coś nowego przede mną otworzyć. Muszę powiedzieć, że bardzo dobrze się czuję w teatrze lalkowym, odkryłem, że tu wyobraźnia pracuje w zupełnie inny sposób, są też możliwości kreowania światów trudnych do zrealizowania w teatrze dramatycznym. Oczywiście, musiałem się tego nauczyć od podstaw i czułem się na początku trochę jak barbarzyńca, który nic nie wie. Nie znałem rodzajów lalek, technik animacji, nie potrafiłem posługiwać się takim rodzajem formy. Ale dzięki tej niewiedzy mogłem to wszystko wymyślać sobie od zera, co bardzo sobie ceniłem.

KOWALSKA W *Weselu* pojawiły się przedziwne postacie hybrydy. Bohaterowie dźwigali na plecach lalki przypominające truchła. Granie z takim bagażem było zapewne dość kłopotliwe? Jak ten pomysł przyjęli aktorzy?

ROSZKOWSKI Było to dla nich niełatwe, ale też ja im tej formy nie narzuciłem. Przyszliśmy do Lublina z Maćkiem Chojnackim z pomysłem w jakiejś mierze inspirowanym teatrem Kantora, ale projektowanie tych lalek było pracą, którą wykonaliśmy wspólnie z aktorami. Staraliśmy się tworzyć je tak, by były bliskie charakterom ich postaci, dlatego wierzę, że to była dla aktorów ciekawa praca.

KOWALSKA Czym było to brzemie, które bohaterowie spektaklu dźwigali na plecach?

ROSZKOWSKI Ja mam wrażenie, że to wesele, które opisał Wyspiański, trwa nieprzerwanie od ponad stu lat. Te dziwne narośle, które dźwigamy, to lata chocholego tańca, od którego nie potrafimy się uwolnić. To jest z jednej strony wygodne, bo zamiast nas wciąż przemawiają te huby, które przyrosły nam do grzbietów, a z drugiej – ubezwłasnowolniające, bo ulegając im, przestajemy być sobą.

KOWALSKA Nie mniej oryginalna była forma plastyczna *Krzyżaków*, rozegranych na planie makiety przypominającej wykopalisko. W finałowej scenie bitwy pod Grunwaldem rycerzy obu stron „pożerała” niszcarka do papieru. Skąd wziął się ten pomysł?

ROSZKOWSKI Miałem wrażenie, zabierając się za tę powieść, że znów wracam do dzieciństwa – do zabaw w kowbojów, Indian i średnio-wiecznych rycerzyków z lego. Pomysł plastyczny jest oczywiście robotą Mirka Kaczmarka. To jest fantastyczne, że kiedy razem pracujemy, to nigdy nie wiem, co mi przyniesie jako pierwszy projekt. Staram się zostawić mu jak największą wolność. Powiedziałem mu, o czym chcę robić *Krzyżaków*, wysłałem adaptację, a on od razu przysłał mi makietę i te gliniane ludki, które z jednej strony przypominały zabawki z dzieciństwa, a z drugiej – stały się *alter ego* bohaterów. Pomysł na scenę bitwy pod Grunwaldem powstał na dwa tygodnie przed premierą. Aktorzy się już denerwowali, bo chcieli wiedzieć, jak będzie wyglądał finał spektaklu, aż w końcu usiedliśmy któregoś wieczoru i powiedzieliśmy sobie, że już najwyższy czas wymyślić tę bitwę. Pomysł narodził się z rozmowy, każdy coś dokładał i tak powstał zarys tej sceny.

KOWALSKA Przed debiutem reżyserskim widziano w Panu ciekawie rokującego dramaturgę. Pana wczesne teksty, takie jak *Morze otwarte*, *Zielony mężczyzna* czy *Kurczak po seczuańsku*, były bardzo kameralne, skupione na jednostce, mówiły przejmująco o osamotnieniu i potrzebie miłości. To poetyka bardzo odległa od tej, którą miał Pan okazję praktykować na scenie.

ROSZKOWSKI Jak już mówiłem, przygodę z teatrem zacząłem od pisania, właściwie od dzieciństwa podejmowałem rozmaite próby pisarskie. Najpierw były to opowiadania, potem – formy dramatyczne. Te teksty pisałem na marginesie pracy w teatrze, po prostu przychodził mi do głowy jakiś pomysł, więc siadałem i pisałem. Mój debiut, czyli *Morze otwarte*, powstawał w przerwach prób do *Portretu Doriana Graya*, który był adaptacją dużej powieści. Miałem wówczas potrzebę zrównoważenia tego czymś kameralnym. Ale już *Rabacja* czy ostatni *Waleśa w Kolonos* – to są zupełnie inne teksty, znacznie większe. Być może jeszcze kiedyś wrócę do tamtych kameralnych form, tym bardziej że bardzo je lubię – pisałem je z wewnętrznej potrzeby, nie na zamówienie. W takich okolicznościach wartość literacka tekstu jest pewnie silniej obecna niż teatralna.

KOWALSKA *Rabacja* przedstawiała anatomię konfliktu politycznego, konfrontując punkty widzenia i racje jego trzech głównych stron: chłopów, szlachty i rozgrywających ten bunt we własnym interesie Austriaków. Widzi Pan w tamtej tragedii analogię do współczesnej wojny polsko-polskiej?

ROSZKOWSKI Tak, oczywiście. Takie było założenie tego spektaklu, by spróbować przełożyć rabację galicyjską na czasy współczesne. Obserwując reakcje widzów, mam poczucie, że mechanizm, który uruchomił tamtą tragedię, w tej chwili znów się nakręca. Nie doszło jeszcze do rozlewu krwi, ale myślę, że niewiele nas od tego dzieli. Jesteśmy w tak

zapalnym momencie, że wystarczy jeden nierozważny gest podczas jakiejś manifestacji, by emocje wymknęły się spod kontroli. Chciałem pokazać racje każdej ze stron. Widzowie, podzieleni na grupy, mają szansę przez dwadzieścia minut stać się chłopem, szlachcicem bądź Austriakiem i wybrać punkt widzenia, z którym się identyfikują. Ja osobiście nie potrafiłbym rozstrzygnąć, kto ma bezwzględna rację. O to też mi chodziło – by pokazać, że każdy z uczestników konfliktu ma jakieś istotne argumenty, w których można rozpoznać echa współczesnych sporów. Wpisałem w tekst fragmenty rapsodu *Piast. 1846* Wyspiańskiego, który przestrzegał, że ta historia może się powtórzyć. Ten sam motyw pojawia się w ludowych pieśniach rabacyjnych, których teksty wykorzystaliśmy w spektaklu.

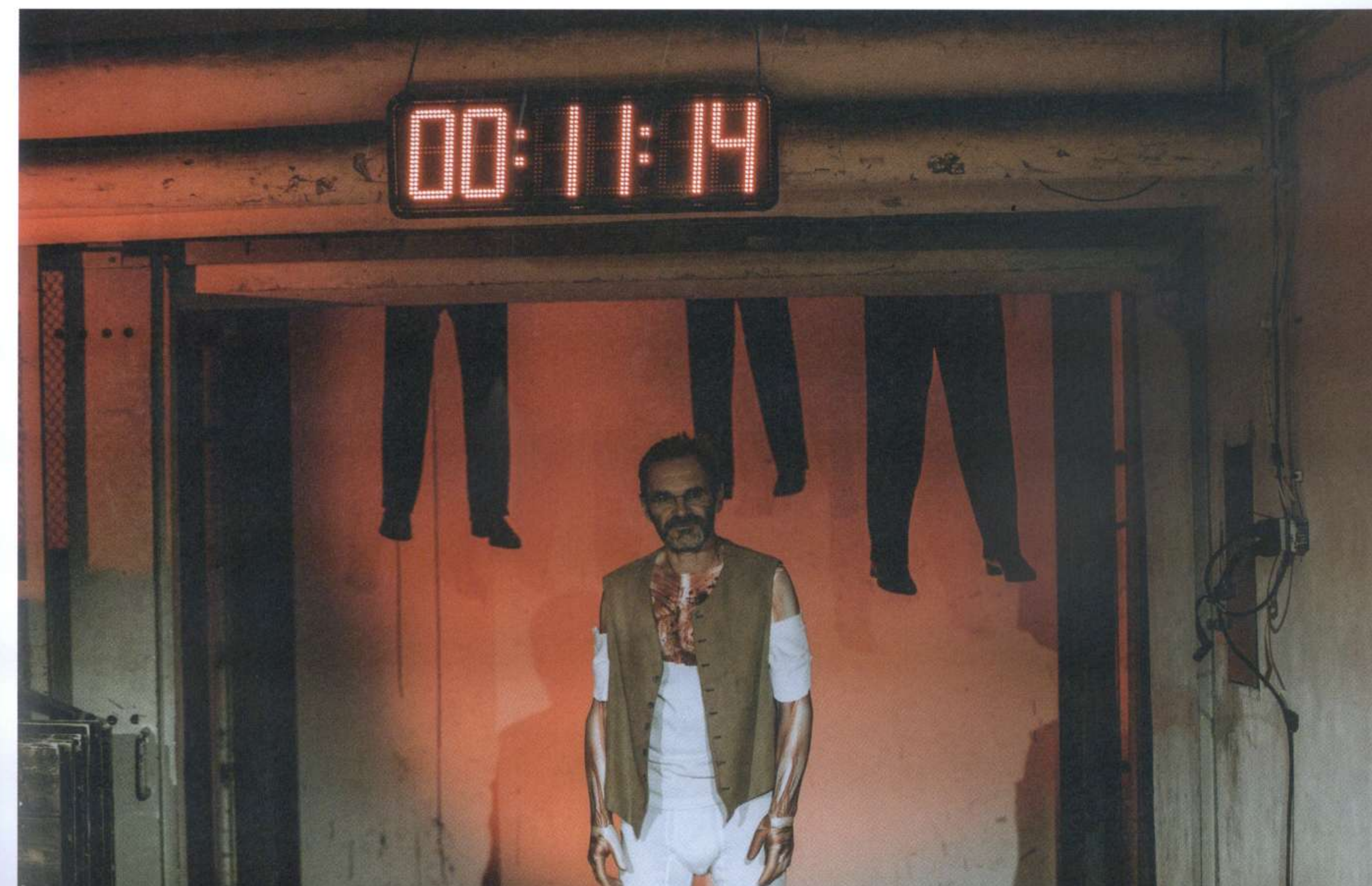
KOWALSKA Mechanizm tamtego konfliktu mógłby zadziałać dziś?

ROSZKOWSKI W sensie dosłownym nie, ale pojawił się podobny rodzaj frustracji, spowodowany poczuciem krzywdy i wykluczenia. Gdy patrzę na to, jak radykalizują się stanowiska głównych stron politycznego sporu, to obawiam się, że możliwości dialogu drastycznie się kurczą. Niedługo możemy dojść do ściany, więc pojawia się pytanie: co wtedy?

KOWALSKA To jest właściwie pytanie do widzów, którzy mają w spektaklu możliwość zajęcia stanowiska.

ROSZKOWSKI Publiczność bardzo emocjonalnie odbiera to przedstawienie, czego dowodem są gorące pospektaklowe dyskusje. Przez chwilę zastanawialiśmy się nawet, czy nie wprowadzić czegoś w rodzaju głosowania, żeby widzowie mogli się opowiedzieć, po czyjej stronie, gdyby musieli dokonać wyboru. Ten pomysł ostatecznie upadł, bo wydał mi się za prosty, ale widzowie i tak nie uchylają się od zajęcia stanowiska. Gdy graliśmy *Rabację* w Miasteczku Galicyjskim w Nowym

Rabacja, reż. Jakub Roszkowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (2017)



fol. Grzegorz Mart

Sączu, to reakcje bywały bardzo gwałtowne. Po spektaklach ludzie podchodzili do mnie i mówili: „My mieszkamy w tych wioskach i znamy te miejsca, o których opowiadacie. To jest nasza historia”. Oni mieli we krwi te antyszlacheckie pieśni ludowe, które przywołujemy w spektaklu, chłopska tradycja jest tam bardzo silna.

KOWALSKA Spektaklem o aktualnym wydźwięku był też *Bunt* na podstawie zapomnianej powieści Reymonta, zrealizowany przez Pana w gdańskiej Miniaturze. Jest w nim scena, w której zbuntowane zwierzęta maszerują na bieżniach ku wymagowanej krainie wolności, tak naprawdę stojąc w miejscu. Przestrzega Pan przed bezrefleksyjnym buntem?

ROSZKOWSKI Ten tekst mnie zafascynował i wydał mi się bardzo aktualny. Dziś istnieje duża presja, by się buntować, chodzić na marsze i demonstracje, ale to przecież wcale nie jest takie oczywiste, że jak człowiek się zbuntuje, to odzyska wolność. Reymont bardzo przenikliwie to opisał. Spektakl w Miniaturze jest takim moim małym krokiem w tył: chcę spojrzeć na tę gorączkę manifestacji z dystansem.

KOWALSKA Co byłoby wobec tego do przemyślenia? Cele, metody buntu? Utopie wolności, które mogą stać się pułapką nowej niewoli?

ROSZKOWSKI Konsekwencją anarchii może być tyrania, podążając za nieprzemyślaną ideą, można popaść w niewolę. Można by się zastanowić, ile tej wolności chcemy i ile jej potrzebujemy. Bardzo chętnie przecież godzimy się na ograniczenie naszej wolności, choćby za cenę poczucia bezpieczeństwa, czasem płacimy nią za rozmaite przywileje bądź doraźne zyski. Mówimy, że idziemy ku wolności, ale być może tak naprawdę przed nią uciekamy. Ten rozdźwięk pokazuje Reymont, opowiadając o buncie zwierząt, które po wyzwoleniu spod władzy człowieka dobrowolnie oddały się w nową, jeszcze bardziej upokarzającą niewolę. Główny bohater Rex ma oczywiście szlachetne intencje i pragnie wyzwolenia swoich towarzyszy, ale za kolejne kroki na tej drodze musi płacić rozmaitymi kompromisami, aż w końcu szczytna idea wolności obraca się w tyranie. Mam wrażenie, że wolność stanowi dziś takie hasło wytrych, którym się bardzo chętnie posługujemy, nie zadając sobie trudu przemyślenia, co ono naprawdę dla nas znaczy.

KOWALSKA Myśli Pan, że jesteśmy świadkami procesu, który Karl Popper nazwał kiedyś zamykaniem społeczeństwa otwartego?

ROSZKOWSKI Tak, to się już dzieje. Mówiłem na początku tej rozmowy, że dorastałem w poczuciu zachłystnięcia wolnością, a teraz mam wrażenie, że sami chcemy, by coraz mniej było nam wolno. Ten proces toczy się zresztą w całej Europie. Coraz więcej mówimy o wolności i zarazem coraz bardziej ją od siebie odpychamy. Na pewno sprzyjają temu głębokie podziały społeczne, ekonomiczne i etniczne, ogromną rolę gra też strach. Jeśli się czegoś boimy, to jesteśmy skłonni rezygnować z wielu rzeczy, by czuć się bezpiecznie. Te narracje, zarządzające społecznymi lękami, są dziś obecne po wszystkich stronach politycznego sporu – co chwilę straszy się nas imigrantami, terroryzmem, lewactwem, nacjonalizmem. To się też łączy z pewnymi polskimi cechami, które w ostatnich latach jakby straciły na znaczeniu, a teraz znów doszły do głosu z dużą siłą.

KOWALSKA Mamy jakiś gen samozniszczenia?

ROSZKOWSKI Jest takie powiedzenie, że nikt nie jest w stanie tak skutecznie zniszczyć Polski jak Polacy. Potrafimy być silni i skonsolidowani wobec zewnętrznej opresji, a jak tylko otrzymujemy wolność, to natychmiast się kłócimy i nawzajem wyniszczamy. Potrafimy też w imię tych wewnętrznych wojen kwestionować wartość wspólnego dorobku. O tym jest też mój ostatni tekst, *Wałęsa z Kolonos*.

KOWALSKA Bohater tego przedstawienia, grany przez Jerzego Stuhra, zostaje przyrównany do starego, oślepiętego króla Edypa, dokonującego obrachunku życia. Co łączy nieszczęśliwego władcę Teb z gdańskim elektrykiem? Wałęsa jest postacią tragiczną?

ROSZKOWSKI Oczywiście, że tak. Jest rozpięty między wielkością a słabością; walczy o sprawy najważniejsze, pozostając jednak aż do bólu człowiekiem – z jego błędami, słabościami, niedoskonałościami. Jest również – jak Edyp – herosem. Tym, który dokonał heroicznego czynu. Obaj potem zostali królami, obu również ich własna *hybris* zrzuciła na samo dno. Dużo rozmawialiśmy z Bartoszem Szydlowskim – inicjatorem i reżyserem tego spektaklu – na temat Wałęsy, ale także nas Polaków. Bo to w dużej mierze o nas, o chórze, jest ten spektakl. O tym, jak bardzo nie potrafimy czcić naszych bohaterów. Jak łatwo patrzymy na nich z nienawiścią, zamiast ich chronić, otaczać mądrą miłością. Jak bardzo – zamiast kochać – nienawidzimy siebie samych. Szkoda, prawda? ■