

Teatr to wolność

„**Wierzę w teatr oparty na literaturze.** Dobry tekst jest paliwem do stwarzania scenicznych światów” – mówi **Jarosław Tumidajski** w rozmowie z Łukaszem Rudzińskim.

ŁUKASZ RUDZIŃSKI Mija dwadzieścia lat od Twojego debiutu. Najpierw byli *Niepoprawni wg Fantazego* w Teatrze PWST (2004) pod okiem Mikołaja Grabowskiego. Jesienią tego samego roku na Intermedialnym Forum Teatru baz@rt wyreżyserowałeś *Nocny autobus*, pierwszą w pełni samodzielną pracę, która trafiła później do repertuaru Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

JAROSŁAW TUMIDAJSKI Spektakl *Niepoprawni wg Fantazego* był dyplomem IV roku Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. Ale dla nas, ówczesnych studentów III roku reżyserii, było to po prostu seminarium reżyserskie kończące się egzaminem – wszyscy realizowaliśmy po jednym akcie. Z kolei baz@rt był kontynuacją zajęć z Pawłem Miśkiewiczem, który zaproponował nam udział w tym festiwalu. Mieliśmy wybrać tekst z polskiej lub francuskiej dramaturgii współczesnej i go wyreżyserować. Ja wybrałem jednoaktówkę *Nocny autobus* Michała Walczaka, która była jeszcze wtedy poniekąd nieskończona, dopiero na moją prośbę Michał dopisał finałową scenę. To wdzięczna, lekko surrealistyczna historia spotkania dwojga ludzi, napisana w charakterystycznym dla autora stylu, zmuszająca do znalezienia adekwatnej, nieoczywistej formy teatralnej. Spektakl festiwalowy został zagrany na Scenie Kameralnej Starego Teatru, dzięki czemu ta w sumie drobnotka dramaturgiczna uzyskała na dość jednak dużej, pustej scenie, z widoczną sznurownią i innymi elementami teatralnego zaplecza, jakiś oddech oraz dodatkowe znaczenia – stała się także opowieścią o teatrze. Później to przedstawienie faktycznie weszło do repertuaru na stałe.

RUDZIŃSKI Dlaczego wybrałeś reżyserię? Z jakimi oczekiwaniami wchodziłeś w ten zawód?

TUMIDAJSKI Od dziecka lubiłem chodzić do teatru i po prostu pewnego dnia pomyślałem, że chciałbym to robić. Nie uczęszczałem wcześniej na żadne zajęcia teatralne. Chciałem tworzyć, reżyserować, bo teatr mi się podobał, wręcz mnie zachwycił. Ta chwila, gdy na widowni gasną światła, a na scenie pojawia się inny świat – to magia, której chciałem doświadczać, świat równoległy, który można stworzyć od zera, gdzie może zdarzyć się wszystko. Nie miałem żadnych oczekiwań ani roszczeń wobec teatru, raczej nadzieję, że to faktycznie może się wydarzyć – że teatr mnie przyjmie. Nigdy za to nie miałem potrzeby, by stanąć na scenie, odpowiadało mi, że światła nie będą skierowane w moją stronę. Ukształtował mnie krakowski teatr lat dziewięćdziesiątych – przede wszystkim Stary Teatr, ale również Teatr im. Juliusza Słowackiego

i Teatr Ludowy. Chętnie też oglądałem spektakle dyplomowe w PWST. Później zaczęły się teatralne wyjazdy do innych miast.

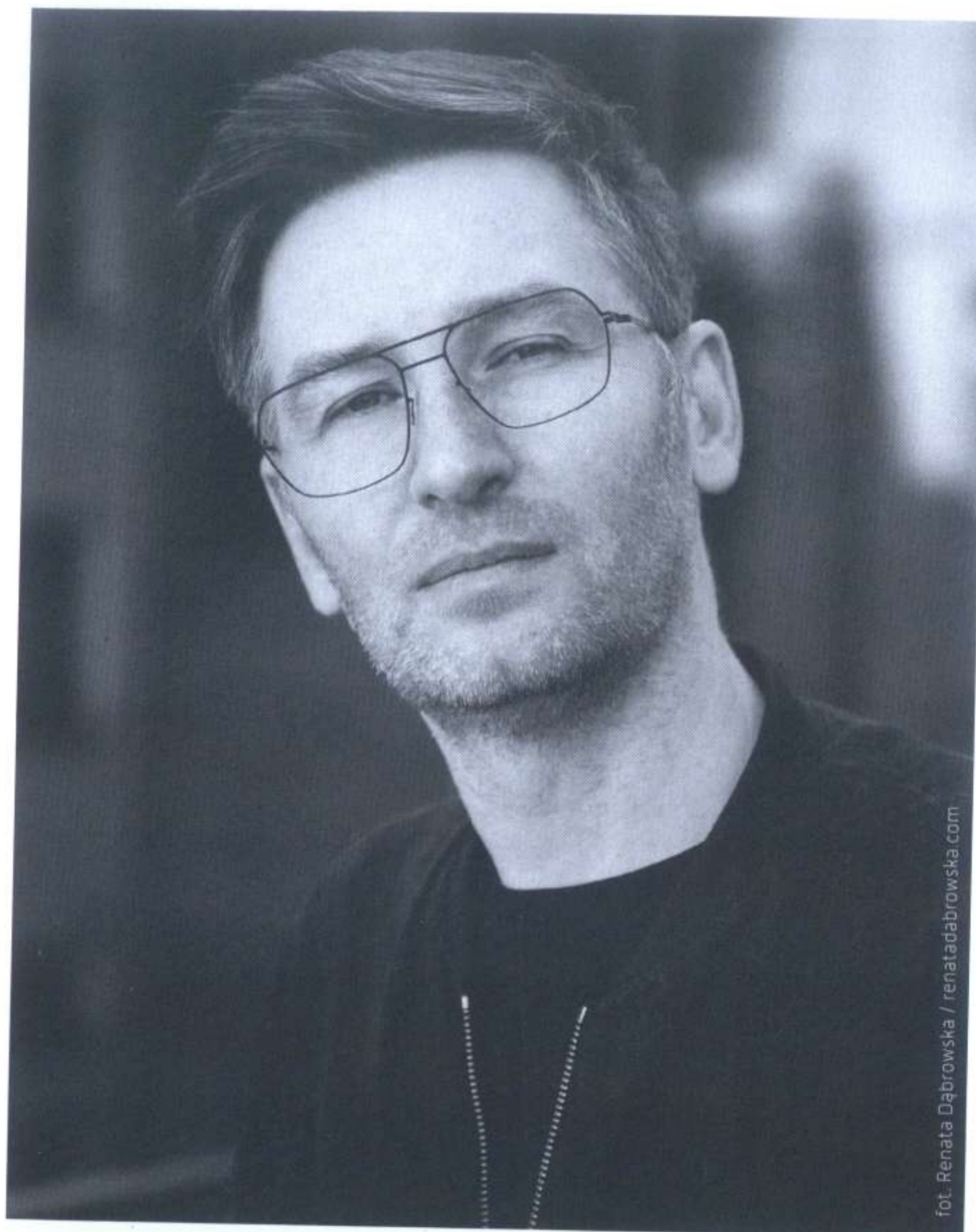
RUDZIŃSKI Potrafisz odnaleźć się w roli widza i nie myśleć o przedstawieniu pod kątem zawodowym?

TUMIDAJSKI Oglądałem spektakle z czystymi intencjami, chcę, żeby mi się podobało. Oczywiście myślę o tej materii inaczej niż ktoś, kto w teatrze nie pracuje, mam wszystkie narzędzia, ale bardzo się cieszę, gdy ich nie używam, gdy odnajduję w sobie tego dzieciaka, który z zaciekawieniem, z fascynacją patrzy na to, co się wydarza. Nie siadam na widowni teatralnej jakoś przesadnie uzbrojony.

RUDZIŃSKI Szybko zacząłeś pracować w dużych ośrodkach, w Łodzi, Bydgoszczy, Wrocławiu, Gdańsku. Ważne wydają się pierwsze prace we Wrocławskim Teatrze Współczesnym i w Teatrze Wybrzeże, czyli *Uciekający samolot* (2006) i *G^oupa Laokoona* (2007), po których szybko nastąpiła kontynuacja współpracy.

TUMIDAJSKI *Uciekającego samolotu* nie traktuję jako szczególnie istotnego w moim dorobku, ale bardzo ważne było wszystko to, co wydarzyło się wokół. Do Teatru Współczesnego zostałem zaproszony przez Krystynę Meissner i to z pewnością jedno z ważniejszych spotkań artystycznych w moim życiu. Porównywalne tylko ze spotkaniem z Adamem Orzechowskim i Maciejem Englertem. W Teatrze Współczesnym we Wrocławiu panowała wtedy bardzo dobra, intensywna, twórcza atmosfera, a dyrektor Meissner chętnie zapraszała do swojego gabinetu, bo bardzo lubiła rozmawiać, interesowało ją zdanie młodych ludzi, chciała wiedzieć, co myślimy, jakie tematy uważamy za warte przepracowania w teatrze. Do Wrocławskiego Teatru Współczesnego wróciłem w 2010 roku z *Trans-Atlantykiem* według Gombrowicza, który głośno wybrzmiał w rzeczywistości posmoleńskiej. Zagraliśmy ten spektakl jakieś sto dwadzieścia razy, zawsze przy pełnej widowni. Ale *Uciekający samolot* i Teatr Współczesny są ważne z jeszcze jednego powodu – po raz pierwszy pracowałem wtedy z Mirkiem Kaczmarkiem. Poznałem go właśnie dzięki Krystynie Meissner, to ona nas „sparowała”. W Teatrze Współczesnym miałem zrealizować jeszcze adaptację *Wiernego Rusłana* Gieorgija Władimowa, nawet już wisiała obsada, ale zmieniła się dyrekcja.

Z kolei *G^oupa Laokoona* to pierwsze spotkanie z Teatrem Wybrzeże i jego zespołem. Ten spektakl stworzyliśmy pod zbiorowym pseu-



fot. Renata Dąbrowska / renatadabrowska.com

Jarosław Tumidajski (1980)

polski reżyser teatralny i radiowy. Absolwent reżyserii dramatu w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, studiował teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Reżyserował między innymi w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Wybrzeże w Gdańsku czy Teatrze Współczesnym w Warszawie (w latach 2016–2018 jako etatowy reżyser).

donimem Grupa Laokoona, do czego bez trudu namówiłem Mirka Kaczmarka i choreografkę Ankę Jankowską. Chcieliśmy w ten sposób przeciwstawić się dość powszechnej potrzebie lansu i równocześnie zaakcentować pewną skromność, służebność wobec teatru, zwrócić uwagę na to, że spektakl jest ważniejszy niż jego twórcy i ich nazwiska. Łączyło się to także z tematyką tego przedstawienia.

RUDZIŃSKI W 2008 roku w Teatrze Miejskim w Gdyni wystawiłeś *Świętą Joannę szlachtuzów* Brechta. Spektakl padł ofiarą zmian w teatrze – nowy dyrektor Ingmar Villqist jedną z pierwszych decyzji zdjął tytuł z afisza po zaledwie kilku graniach. Do *Świętej Joanny...* wróciłeś trzy lata później w Łodzi. Było to związane z niedosytem, że gdyńskie przedstawienie nie miało szansy na normalny teatralny żywot?

TUMIDAJSKI Sytuacja *Świętej Joanny szlachtuzów* jest wyjątkowa w historii moich realizacji. W Gdyni ją po prostu uśmiercono, ucinając eksploatację spektaklu. Ta decyzja dla mnie i aktorów była kompletnie niezrozumiała. Ale paradoksalnie wystarczył tylko ten premierowy set,

żeby realizacja zaistniała, została dostrzeżona i nagrodzona – dostałem nagrodę za reżyserię, a sam spektakl został uznany za najlepsze przedstawienie roku w województwie pomorskim. Jednak nie wydarzyło się to, co najważniejsze – nie miał szansy trafić do widzów, a porozumienie między sceną a widownią jest dla mnie najistotniejsze. Tym samym spektakl stał się bardziej legendą niż faktem repertuarowym. Oczywiście żartuję z tą „legendą”, ale faktycznie kilka lat później zrealizowałem ten tytuł w Teatrze Nowym w Łodzi. Wszystko zaczęło się od telefonu ówczesnego dyrektora tej sceny, Zdzisława Jaskuły, który wiedział, że zrealizowałem polską prapremierę *Świętej Joanny...* w Gdyni i, choć jej nie widział, to chciał mieć ten tytuł w mojej reżyserii w swoim teatrze. To jedyny raz, gdy w swojej pracy scenicznej wróciłem do tytułu, który reżyserowałem wcześniej. Oczywiście łódzkie przedstawienie było zupełnie inne niż to gdyńskie – nie chciałem powtarzać tamtej inscenizacji, to był już zamknięty rozdział. Ta druga *Święta Joanna...* miała zdecydowanie dłuższy żywot, pojechaliśmy z nią na kilka festiwali, także za granicę.

RUDZIŃSKI W pewnym momencie wyraźnie zrobiłeś zwrot w stronę klasyki polskiej literatury. Pojawili się Witkacy, Różewicz, Gombrowicz, Słowacki, Mickiewicz. Skąd te wybory?

TUMIDAJSKI Wierzę w teatr oparty na literaturze. Bez dobrej literatury teatr oczywiście też może zaistnieć, ale jakościowy tekst bardzo pomaga. Dla mnie to przede wszystkim literatura jest paliwem do stwarzania scenicznych światów. A dlaczego polska klasyka? Chyba dlatego, że mieszkam w Polsce. Sięgam do tego, w czym wspólnie – ja, aktorzy i widzowie – się wychowaliśmy i przy pomocy czego zostaliśmy ukształtowani. Sprawdzam nasz kod kulturowy.

RUDZIŃSKI Często stawiasz na prozę.

TUMIDAJSKI Bo lubię prozę, lubię czytać powieści. Do tego praca nad adaptacją dają mi większą swobodę kształtowania dramaturgii spektaklu. I dzięki temu, że nie rozpoczynam pracy z gotowym scenariuszem, że muszę go dopiero stworzyć, to proces powstawania, wyłaniania się spektaklu jest dłuższy, a co za tym idzie spokojniejszy, bardziej pogłębiony. Myślę, że to łączy się też z tym, co mówiłem wcześniej – to wolność do tworzenia światów równoległych, bez ograniczeń. W prozie można zapisać wszystko i właśnie możliwość zmieszczenia tego „wszystkiego” na scenie staje się bardzo pociągająca. Oczywiście takie wymagania stawia niejeden dramat, ale kiedy czytam sztukę, to od razu niejako sprawdzam ją pod kątem ewentualnej realizacji, a gdy sięgam po prozę, to robię to z czystej przyjemności. Pytanie, czy będzie to materiał na teatr, zawsze gdzieś tam się tli, ale nie jest podstawowe.

RUDZIŃSKI *Trans-Atlantyk* (Wrocław, 2010), *Fantazego/Niepoprawnych* (Legnica, 2011) i *Pana Tadeusza* (Gdańsk, 2011) sam nazwałeś swoją polską trylogią. Oczywiście tematy narodowe nie wyczerpują się na tych spektaklach. Chętnie podejmujesz dialog z bieżącą polityką, czymś, co nas wszystkich dotyczy, czy tego chcemy, czy nie.

TUMIDAJSKI Można to połączyć z pytaniem o polską klasykę. Nasza rzeczywistość społeczno-polityczna zajmuje mnie jako człowieka i obywatela, nic więc dziwnego, że chcę o tym rozmawiać w teatrze. I to chyba naturalne, że najlepiej mówić o sytuacji w naszym kraju, o naszej toż-

samości, naszych przywarach, polskimi tekstami. Wspomniane przez Ciebie przedstawienia to sezon 2010/2011, więc czas bardzo wysokiej temperatury społecznej i politycznej. Miałem potrzebę skomentowania, przemyślenia na scenie tego, co się wydarzało, chciałem włączyć się w polsko-polski dyskurs, przyjrzeć mu się ze sceny. Przyjaźń z tekstem *Fantazego* oraz przeświadczenie, że to tytuł, który wciąż trafnie nas opisuje („pół Polaka, a pół aktora”), zrodziły się jeszcze podczas pierwszej, studenckiej pracy nad fragmentami sztuki. Gdy z kolei przyszedłem na pierwszą próbę *Pana Tadeusza* do Wybrzeża i opowiedziałem aktorom, jak ten spektakl będzie wyglądał (że skomentujemy narastający podział w polskim społeczeństwie i ten *Pan Tadeusz* będzie opowieścią o konflikcie bez happy endu), otrzymałem bardzo pozytywny sygnał zwrotny, rozpoczęła się mocno ożywiona dyskusja. Podobnie jak w przypadku *Trans-Atlantyku* myśmy tym tematem żyli. Atmosfera na próbach była znakomita, mieliśmy poczucie, że robimy coś ważnego. A potem okazało się, że spotkaliśmy się z raczej chłodnym odbiorem publiczności i krytyki. Może publiczność przychodząca na ten tytuł szukała raczej ucieczki od rzeczywistości. Mój *Pan Tadeusz* ucieczką nie był, nie kończył się porozumieniem. Zrozumiałem, że ta epopeja narodowa jest cały czas żywa i czytana w polskich domach. Ludzie lubią ten tekst, być może także za to, że jest w nim pozytywne, krzepiące zakończenie, i trudno im zaakceptować inną wersję.

RUDZIŃSKI Jaki jest Twój stosunek do spektakli tworzonych na zamówienie? W Teatrze Wybrzeże zrealizowałeś w ramach projektu „Iredyński – Reaktywacja” obsypaną nagrodami *Kreację* (2016). Narzucony był autor, a wybór tekstu należał do Ciebie.

TUMIDAJSKI Tak, jedynym ograniczeniem był, bardzo dobry zresztą, autor. Nie czułem więc, że coś zostało mi narzucone, czułem się raczej zaproszony do fajnego projektu. Przeczytałem wtedy wiele tekstów Ireneusza Iredyńskiego i nie miałem żadnych trudności ze wskazaniem swojego dramatu. *Kreacja* mnie po prostu „wzięła”. W tym ograniczeniu była więc wielka doza wolności. Przez te wszystkie lata pracy w teatrze mam właśnie ogromną wolność – dostaję od dyrektorów swobodę co do wyboru repertuaru i robię to, co chcę robić. Zdecydowana większość wyreżyserowanych przeze mnie przedstawień powstała w oparciu o teksty, z którymi to ja przyszedłem na rozmowy. A jeśli ktoś mi coś proponował, to traktowałem to po prostu jako zaproszenie do współpracy. Nikt nigdy mi niczego nie narzucał. Podobnie z obsadami. Słyszałem o obsadach wręczanych reżyserom w teczkach, ale dla mnie to jakaś miejska legenda, nigdy czegoś takiego nie doświadczyłem. Sformułowanie „spektakl na zamówienie” wydaje się mieć zabarwienie pejoratywne, ale dlaczego? Jeśli coś jest na zamówienie, to jest gorsze? Reżyserzy w sumie dość często realizują coś na zamówienie, takie są wymagania rynku. To mogą być spektakle, nazwijmy je, „rocznicowe” – rocznica śmierci autora czy powrót do określonej epoki. W operze o repertuarze decyduje kierownictwo muzyczne, więc zaproszony do realizacji reżyser ma z góry narzucony tytuł. Co roku powstaje też spektakl z okazji rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego, co jest dużym wyróżnieniem dla reżysera, który ma honor realizować takie widowisko. Ja zostałem jakiś czas temu poproszony przez Małgorzatę Potocką, dyrektorkę Teatru Powszechnego w Radomiu, o przygotowanie przedstawienia z okazji Roku Witolda Gombrowicza i zbliżającego się Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego. Wybrałem *Iwonę, księżniczkę Burgunda* (premiera 28 kwietnia). W dużym uprosz-

czeniu – jakaś część pracy reżysera jest na zamówienie i nie ma w tym nic złego. Gdy pojawiają się jakieś ograniczenia, to nie oznacza, że automatycznie praca pozbawiona zostaje wolności twórczej. Propozycję wyreżyserowania któregoś z tekstów Iredyńskiego w ramach projektu „Iredyński – Reaktywacja” traktowałem jako wyróżnienie. Co ciekawe, granice wolności twórczej są jednym z podstawowych tematów *Kreacji*.

RUDZIŃSKI Co dała Ci praca etatowego reżysera Teatru Współczesnego w Warszawie?

TUMIDAJSKI Zawsze chciałem współtworzyć jakieś miejsce i zaproszenie na etat było realizacją tego marzenia. Tym bardziej że etaty reżyserskie są dzisiaj rzadkością. Teatr Współczesny stał się poniekąd moim teatralnym domem, czasami bywałem w nim każdego dnia, brałem udział w rozmowach o codziennych sprawach tego teatru – to zupełnie inne poznanie danego miejsca... Te wszystkie afisze wiszące w gabinecie dyrektora Englerta, świadomość, jak wielkie nazwiska pracowały w tym teatrze, jacy wybitni aktorzy i reżyserzy wspinali się na scenę po tych ciasnych, stromych schodkach, po których teraz wchodzę ja – wszystko to sprawiło, że poczułem się częścią czegoś większego.

RUDZIŃSKI Ciekawie podchodzisz do kwestii dowcipu, żartu i śmiechu. Z jednej strony humor w Twoich spektaklach wiąże się z prowokacją lub satyrą (*G^oupa Laokoona*), z drugiej strony sięgasz po typową farsę (*Akt równoległy*) pełniącą funkcję beztroskiej rozrywki. Realizujesz też komedie podszyte nutą gorzkości, jak *Niezwykły Torbena Bettsa* czy *Żabusia* Gabrieli Zapolskiej.

TUMIDAJSKI Humor i śmiech to ważne dla mnie narzędzia. Chętnie sięgam po komedie, bo pozwalają zastawić na widza pewnego rodzaju pułapkę. Przecież to, że te historie są bardziej przyjazne, łatwiejsze w odbiorze, nie oznacza, że nie ma w nich poważniejszych tematów. Wspomniałeś *Żabusię* (2020), ja chętnie przywołam *Uwiedzonych* (2016) – na ten spektakl składały się komedie *Małżeństwo z kalendarza* Bohomolca i *Cudzoziemczyni* Fredry. To zresztą moja kolejna wypowiedź o Polsce. Lubię komedie, lubię nad nimi pracować. Może po prostu dojrzałem do tego, żeby czasem od rzeczywistości uciec albo po prostu ją obśmiać. Choć nie, to chyba nie kwestia dojrzałości, od samego początku sięgałem po teksty pełne humoru... I prawdą jest, że komedia to ten trudniejszy gatunek. Tu doskonale widać, a raczej słychać, kiedy coś nie działa. Ale chyba wyżej od czystej komedii cenię komediodramat. Taką „pękniętą” konstrukcję ma *Żabusia*, takie teksty pisze Torben Betts. Wyreżyserowałem dwie jego sztuki – *Niezwykły* (2019) w Wybrzeżu i *Kuchnię Caroline* (2020) w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Ekspozycja jest lekka, przyjazna, niepozbawiona dowcipu, z czasem okazuje się jednak, że pod tą atrakcyjną powierzchnią znajdują się sprawy zupełnie serio. Taka dramaturgia stanowi spore wyzwanie dla reżysera i aktorów, trzeba precyzyjnie ją przeprowadzić, żeby wybrzmiały wszystkie sensy, wszystkie poziomy, żeby pułapka zastawiona na widzów była skuteczna. Po *Kuchni Caroline* Torben powiedział mi, że przywróciłem mu wiarę w ten tekst, bo brytyjska prapremiera nie zadziałała. Spory komplement. Z kolei *Akt równoległy* (2014) w Wybrzeżu to jeden z tych nielicznych spektakli na zamówienie. Uznałem to za ciekawe wyzwanie, bo nigdy wcześniej nie robiłem farsy. Zresztą to była też pierwsza farsa dla Mirka Kaczmarka i niemal całej obsady. Wszyscy wręcz rzuciliśmy się na tę robotę, ta nasza trochę szczeniacka energia świetnie się sprawdziła.



Bowie w Warszawie, reż. Jarosław Tumidajski, Akademia Sztuk Teatralnych we Wrocławiu (2024)

Teoretycznie powstało przedstawienie czysto rozrywkowe, taki był cel. Jednak podczas spotkania z publicznością po którymś ze spektakli, jeden z widzów opowiedział, że zabrał na *Akt równoległy* bliską mu osobę w depresji. Podczas spektaklu ta osoba po raz pierwszy od wielu tygodni zaczęła się uśmiechać. Zapamiętałem, że coś, co dla jednych jest zwykłym śmiechem, dla innych może mieć zupełnie inną wartość, wręcz terapeutyczną.

RUDZIŃSKI Wspomniałeś o relacji scena – widownia. Jak pracujesz z aktorem?

TUMIDAJSKI Aktor w moim myśleniu o teatrze odgrywa szczególną rolę, współpraca z aktorem to dla mnie współpraca partnerska. Spotkanie z drugim człowiekiem to przecież istota teatru. Staram się być jak najlepiej przygotowany do prób, dobrze wiem, czego chcę, próbuję przedstawić możliwie kompletny obraz świata, w który ma wejść zespół. Ale bardzo mnie interesuje, z czym przychodzi aktor, interesuje mnie jego wkład w spektakl. Żeby to jakoś zobrazować – nie wyobrażam sobie, żeby ten sam tytuł, ale z inną obsadą, zakończył się identycznym efektem. W zaproponowany przeze mnie świat aktor ma wejść i wypełnić go po swojemu. Zależy mi też na tym, żeby czuł się bezpiecznie, żeby czuł, że ma pełne przyzwolenie na to, żeby czegoś nie wiedzieć. Ta wymiana energii jest dla mnie bardzo ważna. To jak w dobrej muzycznej impro-

wizacji – w pewnym momencie wszyscy czują, że to działa. Kluczowa jest też dla mnie dobra, przyjazna atmosfera pracy.

RUDZIŃSKI Niektórzy aktorzy są w tym procesie dla Ciebie szczególnie ważni, jak Michał Czernecki i Katarzyna Dąbrowska. Mam poczucie, że – najpierw Michał, a teraz Kasia – są silnymi filarami Twojego teatralnego świata.

TUMIDAJSKI Jeśli współpraca jest twórcza i dobrze się układa, to pojawia się poczucie obustronnego zysku. Dzięki dobremu reżyserowi aktor się rozwija, a dzięki pracy z dobrym aktorem rozwija się także reżyser, który staje się bardziej kreatywny, odważniejszy w formułowaniu zadań aktorskich. Taką współpracę chce się kontynuować. To samo dotyczy pracy ze scenografem czy kostiumografem, nie tylko z aktorem. Jeśli jest chemia, jeśli się z kimś ponadprzeciętnie rozumiesz, to zajdziesz z nim dalej, wyżej. Wzajemne zaufanie sprawia, że kolejnego spotkania nie zaczynasz od zera. Michała poznałem na I roku reżyserii w PWST w Krakowie, gdy u Krystiana Lupy mieliśmy zajęcia z III rokiem Wydziału Aktorskiego, na którym był właśnie Michał. To były bardzo intensywne zajęcia – aktorzy improwizowali, a my reżyserzy mieliśmy przejąć te improwizacje i przeprowadzić do gotowej, skończonej i powtarzalnej sceny. Ja pracowałem nad improwizacją Michała i Marty Król. To była praca na silnych emocjach, musiała się odbywać w dużym zaufaniu.



fol. Rafał Skwarek

I po prostu okazało się, że z Michałem świetnie nam się pracuje, że wiele rzeczy postrzegamy podobnie. Michał zagrał później w kilku moich egzaminach na reżyserii, a także w *Nocnym autobusie*, i w naturalny sposób stał się osobą, którą chciałem mieć w swoim zespole, stał się kimś w rodzaju aktora-kaskadera, odważnie proponującego i odważnie wchodzącego w najdziksze nawet pomysły. To się przecież zdarza, że poprzez jakiegoś aktora reżyser wyraża się pełniej i lepiej komunikuje z widownią. Później tę rolę przejął Jakub Kamiński, którego zresztą poznałem przy pracy nad wspomnianym już *Uciekającym samolotem* – to kolejna ważna współpraca przy okazji tego spektaklu.

Michała znam ponad dwadzieścia lat, nasze ścieżki zdążyły się w tym czasie rozejść, ale jakiś czas temu ponownie się przecięły w Teatrze Polskiego Radia. Postanowiłem wrócić do *Disneylandu* Dygata. Michał grał w wersji scenicznej w Teatrze Ludowym w Krakowie (2009) i chciałem, żeby wrócił do roli Marka Arensa, żeby usłyszeć go w niej po latach. Na podobnym poziomie zaufania kształtuje się moja współpraca z Mirkiem Kaczmarkiem. Praca z Kasią również jest wyjątkowa, a zaczęła się od tego samego co z Michałem czy Mirkiem – od szczególnego porozumienia. Rozmowa o spektaklu nie kończy się wtedy wraz z końcem próby. Kiedyś z Michałem, teraz z Kasią, i cały czas z Mirkiem pracujemy dużo, to świetni, wymagający partnerzy, dzięki którym staję się lepszym reżyserem. Wymyślam nieoczywiste, czasem wręcz szalone projekty i rozwiązania, a oni wchodzą w nie z pełnym zaufaniem.

Ale nie chciałbym tu umniejszać swojej pracy z innymi aktorami – bo ja zawsze szukam tego istotnego, intensywnego porozumienia z aktorem – i często je znajduję.

RUDZIŃSKI Jak postrzegasz nowoczesnego aktora dramatycznego? Co powinno go charakteryzować?

TUMIDAJSKI Zaczniemy od pytania, czy aktor w ogóle powinien być nowoczesny. Myślę, że teatr może zwolnić się z konieczności bycia nowoczesnym. Może taki być, ale nie musi. Jestem przekonany, że do zaistnienia teatru wystarczą najbardziej podstawowe elementy: słowo, dramaturgia, aktor. Nowoczesność nie przynależy do tego zestawu. Kluczowy jest warsztat, który sprawia, że aktor odnajdzie się w najróżniejszych poetykach. Miałem w tym sezonie przyjemność przygotować dyplom aktorski we wrocławskiej Akademii Sztuk Teatralnych. Myślałem właśnie o tym, by jak najlepiej pokazać warsztat tych młodych ludzi oraz o tym, jak ten warsztat rozwinąć. Zastanawiałem się, jaki tekst będzie do tego odpowiedni. Wybrałem *Bowiego w Warszawie* Doroty Masłowskiej, sztukę bardzo wymagającą warsztatowo, choćby z powodu konieczności wyczucia specyficznej konwencji. Autorka wpisała w tekst również piosenki, poprosiłem więc Urszulę Borkowską, by skomponowała do nich muzykę, żeby aktorzy mogli je zaśpiewać – kolejna istotna umiejętność w zawodzie aktora. Zwracam uwagę na ten dyplom, bo



Zabusia, reż. Jarosław Tumidajski, Teatr Wybrzeże w Gdańsku (2020)

fot. Dominik Werner / Teatr Wybrzeże

właśnie podczas pracy bardzo dużo myślałem o warsztacie aktorskim jako takim. Myślałem o tym, z czym ci młodzi ludzie wyjdą do widzów, krytyków, dyrektorów teatrów. Powstał współczesny spektakl oparty na współczesnym tekście, ale czy aktorstwo w nim było nowoczesne? Na pewno współczesne, adekwatne do języka Masłowskiej. Kreatywny aktor, dobrze uzbrojony warsztatowo, zawsze będzie współczesny, innego wyjścia nie ma. Jednak nowoczesny być nie musi.

RUDZIŃSKI Chętnie realizujesz słuchowiska Teatru Polskiego Radia. Wolność twórcza w teatrze radiowym może być większa niż na scenie?

TUMIDAJSKI Żartobliwie mówiąc – w teatrze radiowym wolność jest odwrotnie proporcjonalna do środków. Budżety są skromne, ale można wszystko. Począwszy od wielkości obsady, poprzez możliwość zebrania aktorów, którzy pewnie nie stanęliby obok siebie na żadnej innej scenie, skończywszy na możliwości stworzenia każdego efektu dźwiękowego w studiu. Baza dźwięków jest nieograniczona, a jeśli czegoś brakuje, można to nagrać, spreparować. Budowanie tej całej przestrzeni dźwiękowej, scenografii złożonej z dźwięków, efektów i opracowania muzycznego – to dla mnie bardzo ważne. Prawie zawsze jestem autorem opracowań muzycznych swoich spektakli, zarówno tych scenicznych, jak i tych radiowych – bo muzyka mój teatralny świat otwiera, poszerza i dopełnia. Dla mnie teatr radiowy to coś o wiele więcej, niż tylko dialog przy mikrofonie, także dlatego tak chętnie sięgam po prozę. W teatrze wyobraźni, jak często określa się teatr radiowy, można wykreować stację Solaris, w ciągu sekundy przenieść się z Warszawy do Nowego Jorku lub cofnąć w czasie. Jedynym ograniczeniem jest właśnie... wyobraźnia. Możliwość realizacji słuchowisk to moje kolejne spełnione marzenie zawodowe.

RUDZIŃSKI Jak ustaliliśmy, na scenie do tekstów właściwie nie wracasz, ale nie dotyczy to pracy w radiu. Chętnie sięgasz tu po utwory realizowane przez siebie na scenie. Dlaczego?

TUMIDAJSKI Nie czuję potrzeby, żeby ponownie wystawiać teksty już reżyserowane na scenie. Szkoda zabawy. Ale faktycznie do niektórych

tytułów wróciłem w radiu. Wracam do swoich ulubionych lektur, ponownie zanurzam się w opowieściach, które najzwyczajniej w świecie lubię. Lubię też pracę w studiu. To czysta przyjemność. Piękno teatru, jego metafizyka, polega na tym, że gdy gasną światła, spektakl znika, nie ma go. Odrodzi się następnego wieczoru. Ale pewnego dnia życie przedstawienia się kończy. Spektakl radiowy, jego zapis, pozostaje z kolei na zawsze. Pewnie także dlatego wracam do niektórych tytułów, wznawiam je i przetwarzam w wersji dźwiękowej. Cieszę się, że mogę doświadczać również tego rodzaju teatralnej magii.

RUDZIŃSKI Na zakończenie wróćmy do relacji scena – widownia i twórca – widz. Jak postrzegasz ten pełen niedopowiedzeń związek?

TUMIDAJSKI Nie robię spektakli dla siebie, dla własnego ego. Jednak w pewnym sensie robię je dla widza podobnego do mnie. Wyobrażam sobie, że widz będzie otwarty i wrażliwy na to, co mu proponuję. I chyba nie mylę się w tych moich wyobrażeniach i oczekiwaniach, bo przez blisko dwadzieścia lat udało mi się zawrzeć skuteczne przymierze z publicznością. Wiem, że zostawiam teatrom spektakle, które są w nich zazwyczaj grane przez lata – czasem kilkadziesiąt, czasem sto razy i więcej. Pewnie dlatego współpraca z kolejnymi miejscami często bywa kontynuowana i mogę realizować w tych teatrach kolejne tytuły. To naturalne, jeśli z efektu zadowoleni są zespół aktorski, dyrekcja i widzowie. W końcu po to pracujemy – żeby spektakl był grany, a to bez publiczności, bez jej obecności i akceptacji, się nie wydarzy. Moje przedstawienia pojawiają się na festiwalach, owszem, ale też nie jestem w tej materii jakoś przesadnie rozpieszczany, algorytm festiwalowy raczej mnie nie obejmuje. Moim naturalnym sprzymierzeńcem pozostaje widz, komunikuję się przede wszystkim z nim, a nie ze środowiskiem. Bardzo mnie cieszy, kiedy widzę pełną widownię. To utwierdza mnie w przekonaniu, że moja praca ma sens. Mam to szczęście, że z jednej realizacji przechodzę w następną, doskonale wiem, że w tym zawodzie nic nie jest dane raz na zawsze. Dobrze mi w miejscu, w którym jestem, nie muszę się z nikim ścigać. I gorąco wierzę, że moje porozumienie z widownią będzie trwało przez kolejne, oby długie, lata. ■