

SPOTKANIE Z TADEUSZEM SŁOBODZIANKIEM
PROWADZENIE: JANUSZ OPRYŃSKI

Wróciłem do największego bohatera mojej młodości

Rozmowa Dariusz Kosińskiego z Tadeuszem Słobodziankiem.

Tekst ukazał się w serwisie Więź.pl w styczniu 2022.

Dariusz Kosiński: Rozmawiamy tuż po wydaniu „Kwartetów otwockich”, opublikowanego przez „żywostwie.wydawnictwo” tomu dramatów, których bohaterem (poza jednym) jest Jerzy Grotowski. Na jego okładkę wybrałeś zdjęcie przedstawiające altanę w ogrodzie Waszego domu w Otwocku. Krajobraz jest zimowy, altana pusta. Ten obraz wygląda trochę jak kadr z jakiegoś „Twin Peaks” – miejsce niby zwyczajne, ale tak naprawdę coś się tu stało niezwykłego.

Tadeusz Słobodzianek: Przyznam się, że bardzo dawno temu oglądałem jeden odcinek „Twin Peaks” i tak mnie znudził, że nie oglądałem dalej. Więc nie wiem, o czym mówisz, niestety. Rzeczywiście pisałem w altanie z widokiem na ogród i cztery pory roku, chociaż zrozumiałem wtedy, że ilość pór roku jest nieobliczalna, podobnie jak różnorodność pór dnia.

Słuchałem głównie Bacha, oper Mozarta i rozmaitych kwartetów smyczkowych. Była to wczesna faza pandemii. Nie ma w tym niczego niesamowitego. Postanowiliśmy z żoną kupić dom. Znaleźliśmy i kupiliśmy dom w Otwocku, z pięknym ogrodem, w ogrodzie stara altana. A potem przyszła pandemia i – jak opisałem to w mojej przedmowie do „Kwartetów” – mając mnóstwo czasu, wstawałem rano, szedłem z kawą do altany i pisałem...

Ale dlaczego właśnie o Grotowskim?

– Kiedyś długo szukałem tematów, teraz mam wrażenie, że tematy wybierają mnie. Jak wiesz, istnieje teoria, że to dzieci wybierają rodziców, a nie rodzice dzieci. Niektóre pomysły domagają się wyjścia na świat i sam jestem tym zdziwiony. Czasem myślę, że to Grotowski wybrał mnie, a nie ja jego.

Cała historia zaczęła się jeszcze w roku 2015, po pierwszych wyborach wygranych przez obecnego prezydenta. Zastanawialiśmy się w teatrze, co wystawić na temat zmieniających się relacji między sztuką i władzą. Oczywiście pierwszą propozycją był „Mefisto” Klausa Manna. Nawet przymierzałem się do adaptacji uwzględniającej powojenne losy Gustawa Gründgensa, po rozpadzie III Rzeszy i samobójstwie Goeringa, u którego zresztą popadł w niełaskę i wylądował w wojsku jako prosty żołnierz, a w efekcie z sowieckim obozie, gdzie swoją grą wzbudził zachwyty któregoś z sowieckich prominentów i rozpoczął karierę od nowa. Dalej grał Mefista i wiele wspaniałych ról teatralnych i filmowych, został znowu dyrektorem teatru w Hamburgu i w końcu ruszył w podróż dookoła świata, by popełnić samobójstwo na Filipinach.

Był już aktor i reżyser. Poszliśmy jednak po rozum do głowy, urządziliśmy sobie seans filmowy „Mefista” Istvana Szabó z Brandauerem i nigdy więcej nie wracaliśmy do tego tematu.

Myśleliśmy dalej. Może bohaterem mógłby być któryś z wielkich polskich aktorów, który miał w swojej karierze niejednoznaczne relacje z władzą? Ale kto miałby zagrać Łomnickiego, Holoubka, Łapickiego czy Hanuszkiewicza? Albo Andrycz czy Mikołajską? Jak pokazać wielkość? A nie tylko opowiadać o niej we wszytkożernej stylistyce postdramatycznej? Łatwiej pokazać władzę. W końcu ci różni aparatczycy od kultury to prosta padlina dla aktorów.

Rozbestwiony międzynarodowymi sukcesami „Naszej klasy” zawsze zadawałem sobie jak mantrę to pytanie: czy to jest uniwersalna historia? Zrozumiała na świecie? Od Nowego Jorku po Tokio? Z przesiadką w Moskwie? I wtedy odpowiadałem sobie: nie. Aż któregoś razu doznałem olśnienia: kto był największym znanym na świecie polskim twórcą, który miał złożone relacje z politykami? Pierwsza odpowiedź brzmiała: Tadeusz Kantor. Wydało mi się to trochę za jednoznaczne, no i nie mieliśmy aktora. Potem okazało się, że mamy, ale to potem. Kto jeszcze?

I to był ten moment objawienia?

– Uświadomiłem sobie, kto był największym bohaterem mojej młodości. Do kogo starałem się upodobnić, mimo że widziałem go tylko na fotografiach.

Moi koledzy nosili domowym sposobem klinowane dzwony, koleżanki bananowe spódnice, a ja ubierałem się w czarny garnitur, białą koszulę, krawat i ciemne okulary, i nie było to naśladowanie Zbyszka Cybulskiego. Kolegę upodobiającego się do Cybulskiego spotkałem zresztą w Gołębniku, jak przyjechałem do Krakowa studiować polonistykę. Nie pamiętam już, kto nim był. Pamiętam za to doskonale Bronka Wildsteina, który naśladował Hendricksa, Leszka Maleszkę, który chciał przypominać Lennona, i Staszka Pyjasa, co ubierał się jak Niemen. Nie mówiąc o kilku wcieleniach Hłaski i Wojaczka, czyli typowych marzeń polonistów o samych sobie. Potem w „Studencie” widziałem kurtkę Stachury, którą ten podarował Andermanowi, Anderman Pilchowi, Pilch komuś następnemu, nie pamiętam dziś już komu.

Wróćmy do liceum w Białymstoku, gdzie prowadziłem szkolny teatr i z kolegami ćwiczyliśmy, nie mając pojęcia, co to takiego, kierując się wyłącznie kilku recenzjami i opisami, metodę aktorską najbardziej znanego Polaka na świecie. Oczywiście Jerzego Grotowskiego.

Następne pytanie, jakie się pojawiło, zawsze bardzo dla mnie ważne: czy mamy aktora, który zagra tak niesłychanie skomplikowanego człowieka, jakim był Grotowski? Mieliśmy. Łukasza Lewandowskiego.

I zaczęłeś pisać...?

– Najpierw czytać. Od nowa Puzyń, Flaszna, Błońskiego i Osińskich, „Pamiętnik” i „Notatnik Teatralny”, spore wrażenie zrobiły na mnie wywiady Agnieszki Wójtowicz i eseje Małgorzaty Dziewulskiej, ale też teksty Kolankiewicza, Tyszki i Kocura, oczywiście Barby, Brooka i Schechnera. No i Twoje. Także te przez Ciebie wydawane. Cała ta biblioteka Instytutu Grotowskiego. Oczywiście „Performera”.

Ze zdumieniem odkryłem, że istnieją już dwa pokolenia teatrologów, którzy Grotowskiego nie widzieli, a napisali szczegółowe opisy jego przedstawień. Jako były teatrolog mam *hassliebe* w stosunku do tej dziedziny nauki, ale niewątpliwie był to moment wielkiego szacunku, kiedy przekonałem się, jak wielką i pożyteczną pracę zrobiliście.

Wielkim impulsem był dla mnie esej Agaty Adamieckiej-Sitek „Grotowski, kobiety i homoseksualiści”. Ten tekst rzucił mi inne światło na wszystko. Także na „Powrót Chrystusa” Puzyny. I wiele innych rzeczy, które czytałem wcześniej. Nie mówiąc o tych wszystkich materiałach archiwalnych, które udostępnił mi wspaniały Bruno Chojak w Instytucie Grotowskiego.

Oczywiście przejęły mnie ostanie rozdziały „Grotowski & company” Flaszena, w których po śmierci Mistrza w sposób przewrotny demitologizuje wiele zdarzeń. Spotkałem się z nim zresztą dwukrotnie w Paryżu, raz podczas czytania „Naszej klasy”. Było to spotkanie niezwykle, jak rozpoznanie w klasycznym dramacie, gdzie po latach spotykają się mistrz i uczeń.

I drugie, też w Paryżu, gdzie w końcu udało mi się porozmawiać z nim w cztery oczy i kiedy opowiedziałem mu o tych wszystkich swoich hipotezach dotyczących Grotowskiego, wysłuchał mnie uważnie i rozkazał: „Pisz!” To było wtedy, kiedy go namawiałem jako kurator, żeby przyjechał na „Grotowski. Fest” podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych, gdzie w dwadzieścia lat po śmierci guru udało się zebrać większość jego uczniów i apostołów, oraz posłuchać, co wszyscy oni sobie i nam mają do powiedzenia, a co do powiedzenia ma im Maja Komorowska. Powstał z tego bardzo ciekawy film, który można obejrzeć w naszej teatralnej galerii.

Naprawdę zdumiałem się jednak tym, co opowiedzieli, spadając w tym samym momencie ze śmiechu z krzesel w „Kulturalnej”, przy dziś już kultowym stoliku, Mario Biagini i Thomas Richards, a co potwierdzili także inni późni uczniowie: że Grotowski nie miał słuchu. Ta wiadomość mnie podnieciła, zacząłem się poważnie zastanawiać, co znaczyła ta sprzeczność w kontekście opinii badaczy o muzyczności partytur „teatru przedstawień” i potem rozmaitych odkryć w kontekście „teatru źródeł”. Aha, nie mówiąc już o tym, że trzeba było jeszcze się cofnąć do Stanisławskiego i Meyerholda, do wpływu, jaki na nich wywarł Craig i do Wachtangowa: do jego podróży z Sulerzyckim do Paryża, gdzie w Comédie-Française przynosili razem „Niebieskiego Ptaka” Maeterlincka i zachwycili się zdystansowanym aktorstwem francuskim.

I po tym wszystkim w końcu zaczęłaś pisać?

– Napisałem najpierw pierwszą wersję, która się roboczo nazywała „Trzyście Rzędów”. Stworzyłem to dość szybko i z jednej sceny byłem zadowolony: tej, w której „U Dziennikarzy” dogadują się Grotowski z Flaszenem. O reszcie zapomnijmy.

Potem napisałem wersję drugą, tym razem zadowolenie było większe, zatytułowaną „Teatryk”, która obejmowała okres od przyjazdu do Opola autobusem do wyjazdu pociągiem do Wrocławia. Z chórami, fragmentami kultowymi spektakli. O tej wersji zresztą zapomniałem, znalazłem ją niedawno przypadkiem, naprawdę: stuosiemdziesięciokartkowy brulion zapisany dwustronnie.

Wiesz, ja jednak mam pewne umiejętności epickie, które przejawiają się w moich sztukach, potrafię opowiedzieć ludzkie życie, na przykład w „Naszej klasie”, „Śnie Jakuba”, czy w „Niedźwiedziu Wojtku”... Ten ostatni zresztą – nie wiem, czy wiesz – jest ulubionym bohaterem Polaków XX wieku. Wygrywa wszystkie prasowe rankingi na bohatera, na którego Polacy zgodziliby się oddać wszystkie pieniądze, żeby powstał amerykański film o tym, jak Wojtek pod

Monte Cassino prowadzi ciężarówkę, strzela z armaty i wdrapuje się na drzewo, żeby zobaczyć, czy doleciało, następnie pije z bohaterskimi żołnierzami piwo i połyka zapalone papierosy.

Polacy chcieliby, żeby taki film kończył się bohaterską defiladą w Londynie, która niestety nie miała miejsca (nawet w marzeniach) i pożegnaniem Wojtka, który odjeżdża ciężarówką do ZOO w Edynburgu. Niestety, bohaterska epopeja Wojtka trwała trzy lata, siedemnaście spędził w specjalnej klatce za fosą, bez kontaktu z innymi niedźwiedziami, a zwłaszcza z niedźwiedzicami, ożywiając się jedynie, słysząc język polski i na widok piwa, które przynosili mu weterani, kiedy go odwiedzali do końca życia. Zapalone papierosy nie dolatywały. Na początku lat sześćdziesiątych depresja go zabiła. Jego zwłoki spalono, proch rozsypano, żeby nie było żadnego grobu, bo przesądni Szkoci bali się, że zmartwychwstanie. Wiedzieli, że Polacy potrafią zrobić Jezusa Chrystusa nawet z syryjskiego niedźwiedzia brunatnego. Grotowski też ma coś z Jezusa, a może i z Wojtka...

Choćby te papierosy, które palił w kosmicznych ilościach...

– W każdym razie – zacząłem pisać najpierw opowiadania, które przerodziły się w powieść. Trzy tomy: narodziny, życie i śmierć. Potem całość urosła do części pięciu: dzieciństwo, młodość, wiek męski, śmierć i zmartwychwstanie. Napisałem szybko dzieciństwo. I zacząłem młodość. Dzieciństwo kończyło się maturą. Młodość miała się kończyć autobusem do Opoła. Utknąłem na pobycie w Bajram Ali w Turkmenistanie, bo czekałem, aż pewna teatrolożka udostępni mi ponoć rewelacyjne materiały o Grotowskim politycznym, jak wyda swoją książkę.

Postanowiłem więc przepisać część o młodości na komputerze. Był z tym jednak problem, bo ręcznie piszę szybko – chodzi głównie o złapanie rytmu, w dramacie najważniejszy jest rytm i narracja, a w prozie odwrotnie: narracja i rytm – więc piszę szybko, dość dużymi literami, ale mało starannym pismem, którego potem bywa, że sam nie mogę rozczytać. Na dodatek coś mi w tym powieściowym rytmie nie grało.

Na próżno próbował mi pomóc Leon Neuger, każąc czytać Babla i Czechowa po rosyjsku, Hrabala po polsku oraz w tymże języku Schulza i Leo Lipskiego. Nie pomagało. Zaciąłem się przy trzecim akapicie, metaforycznie mówiąc przy zdaniu: „Markiza nie była zwykłą pięknością”. Wiem, jak pisać zdania do głośnego mówienia. Do czytania – nie wiedziałem.

Poskarżyłem się na siebie Dorocie Buchwald, która zawsze miała anielską cierpliwość do wysłuchiwania moich dylematów. Zacząłem jej opowiadać przez telefon, co chciałem napisać, a ona powiedziała: Przecież opowiadasz mi sztukę teatralną, nie prozę. I tak się zaczęło.

Tom rozpoczyna się jednak od „Kwartetu” pod tytułem „Geniusz”, czyli od spotkania, w którym nie pojawia się Jerzy Grotowski, spotkania między Józefem Stalinem a Konstantinem Stanisławskim. Jak rozumiem, to jest „Kwartet”, który wprowadza prymarny – jak mówisz – temat sztuki, władzy i relacji między nimi. On się jeszcze pojawia w drugim „Kwartecie”, czyli w „Sztuce intonacji”, ale potem – mam wrażenie – schodzi na drugi plan...

– On i jest cały czas funkcjonuje. Uważam, że ten początek, „Geniusz”, jest o tyle perfidny, że Stalin – w przeciwieństwie do innych dyktatorów – znał się na teatrze. Ale nie lubił eksperymentatorów, więc w tym spotkaniu mamy pod powierzchnią konwersacji walkę, jaką Stanisławski toczy o życie swoje, a jeszcze bardziej o życie Meyerholda. Mimo wszystko jednak

ten radziecki teatr – utrzymywany i tak ściśle kontrolowany przez państwo – był jednym z największych w historii i oddział na cały świat. Wszystkie inne wielkie odkrycia teatralne XX wieku mają swoje korzenie w teatrze awangardy rosyjskiej. Zwłaszcza odkrycia w dziedzinie aktorstwa.

Z czego może się rodzić taka teza, że musi istnieć presja zewnętrzna, żeby wolność teatralna nabrała odpowiedniego rozpędu. Taka teza jest jednak – delikatnie mówiąc – ryzykowna.

– Tak, ale naprawdę bez dyscypliny i organizacji ten wybuch twórczej mocy byłby niemożliwy. Nie ukrywam przecież, jaką cenę się za to płaci, bo o tym jest „Sztuka intonacji”, gdzie Mistrz mówi „nie warto”. Ale to nie zmienia faktu, że biomechanika, metoda działań fizycznych czy sztuka intonacji nadały teatrowi specyficzny i wielki sens. Ta cała dwuznaczność jest wpisana w oba „Kwartety”.

Nie tylko w nie. „Kwartet” trzeci, czyli „Powrót Orfeusza”, to sztuka, której głównymi bohaterami są Grotowski i Kantor. Spór pomiędzy nimi toczy się o to, jak zrealizować praktycznie te wielkie idee. Kolejny „Kwartet”, czyli „Krzew gorejący”, ukazuje spotkanie Dejmka, Swinarskiego i Grotowskiego, którzy kłócą się o to, czym powinien być polski teatr narodowy w kontekście tych wielkich idei teatralnych. To sztuka dla mnie może najbardziej przejmująca ze wszystkich „Kwartetów”, bo opowiada o polskiej niemożności, na którą cierpią artyści najwybitniejsi.

Ostatni „Kwartet”, czyli „Helsinki”, pokazuje z kolei spotkanie Grotowskiego i Swinarskiego w drodze na zjazd młodzieży w Finlandii, gdy obaj są tuż przed wejściem w decydujące fazy swoich artystycznych karier. Swinarski tuż przed sukcesami w Niemczech, Grotowski szykuje się właśnie do „Akropolis”. Ich wzajemne relacje są jakąś dziwną mieszaniną fascynacji i ironii w stosunku do siebie. Zresztą właśnie w czasie tej podróży zawierają pakt o nieagresji, który ujawniono dopiero po latach. Oficjalnie wypowiadali się krytycznie na swój temat, a zarazem wzajemnie się inspirowali.

Wszystkie te rewidacje są przemyślane. Starłem się wykorzystać okres pandemii, żeby przemyśleć wiele rzeczy na nowo nie tylko jako dramaturg, ale także, może nawet bardziej, jako dyrektor teatru. Chciałem pomyśleć, o co chodzi, czego powinienem szukać, czym się inspirować, jaką iść drogą w teatrze.

Rozumiem, ale to nadal nie tłumaczy, czemu na drodze tych pytań Twoim przewodnikiem stał się właśnie Grotowski?

– Kiedy o Grotowskim było w Polsce naprawdę głośno, byłem nastolatkiem zafascynowanym teatrem, czytałem pisma teatralne. Rodzice mi prenumerowali „Dialog” i „Teatr”. W tym ostatnim przeczytałem artykuł Konstantego Puzyny o „Apocalypsis cum figuris – Powrót Chrystusa”, który stał się dla mnie jednym z najważniejszych tekstów w życiu. Przez niego dotarłem do Grotowskiego, zacząłem się nim fascynować – tak na odległość, za pośrednictwem, ale bardzo silnie. Grotowski był jednym z bohaterów mojej młodości. Jak się ubierałem, już mówiłem.

Ale żeby tak było, to najpierw musiał w Twoim życiu pojawić się teatr i stać się czymś najważniejszym. Nie jesteś z rodziny teatralnej, więc teatr nie przyszedł do Ciebie jako coś oczywistego. Skąd się zatem wziął?

– Mogę oczywiście przypominać, co widziałem w dzieciństwie w Białymstoku, ale głównie widziałem jakieś rzeczy dość głupie. Na pewno z liceum pamiętam „Moją córeczkę” Różewicza, ciekawą, bo to była adaptacja Jarockiego. Ale głównie oglądałem takie rzeczy jak „Niemcy” Kruczkowskiego, na których aktor grający Willy’ego wchodził na scenę w mundurze esesmana i na wejściu wyjaśniał, że teatr to fikcja, że on gra taką właśnie postać i prosił, żeby do niego nie strzelać. A i tak wszyscy strzelali z procy, z gumek, spinaczami...

Wyjątkowo zdarzały się w Białymstoku takie wydarzenia jak gościnne występy z „Historią o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim” w reżyserii Dejmka, chyba w 1965 albo w 1966 roku. Więc widziałem to, gdy miałem jakieś dziesięć, jedenaście lat...

Na gościnne występy Grotowskiego w Białymstoku z „Dziadami” i „Kordianem” w maju 1962 byłeś pewnie za mały?

– Wyczytałem później u Osińskiego, że w ogóle takie występy były i to w dziwnym dość miejscu – na scenie, gdzie potem zresztą udzielałem się w Dyskusyjnym Klubie Filmowym. Więc nie widziałem. Ale pamiętaj, że w moim domu panował prawdziwy kult „Księcia niezłomnego”...

A to skąd?

– Stąd, że moja mama statystowała w Wilnie w przedstawieniu Reduty. Nie wiem, czy miała jakieś kontakty z Osterwą, ale była studentką Limanowskiego na Uniwersytecie Stefana Batorego. Studiowała geologię i słuchała jego wykładów. A Limanowski był takim wykładowcą, że zaczynał wykład o geologii i mówił, że – dajmy na to – krzemień to kosmos, a skoro kosmos, to zaraz potem mu się pojawiał Słowacki, Calderon, Szekspir, Sofokles, Mickiewicz, Wyspiański. I tak o nich mówił godzinami, a na końcu stwierdzał, że teraz już państwo wszystko wiecie o piaskowcu. Nie wiem, jak oni potem te egzaminy zdawali. Na szczęście tylko geologiem był profesor Małkowski, który cierpliwie znosił szaleństwa swojego przyjaciela.

Ale kult wielkiej polskiej literatury mama miała. Zresztą nie tylko ona. Na Syberii, gdzie się urodziłem, opiekował się mną taki stary zesłaniec, który usypiał mnie, mówiąc z pamięci „Pana Tadeusza”. Narzekał, że on już jest przy trzeciej księdze, a ja wciąż nie śpię... I to potem zostało.

Mama przez jakąś znajomą zdobywała nam wszystkie ważne książki, a rodzice dla mnie prenumerowali pisma teatralne, choć przecież nie byli zamożni. Mój ojciec nie był kimś wykształconym. Był prostym człowiekiem, spawaczem, rusznikarzem ze skończoną podstawówką. Ale i legionistą. Służył osiem lat Legii Cudzoziemskiej. A w AK we Lwowie był zawodowym egzekutorem – oprócz mamy nikt o tym nie wiedział. Po aresztowaniu straszliwie go bili, on się nigdy nie przyznał, bo od razu dostałby kulkę. A tak przeżył więzienie i trafił w końcu na Syberię.

Mamę aresztowało NKWD w Wilnie i chcieli z niej zrobić świadka w procesie szesnastu. Strasznie ją bito – tak, że całe ciało miała fioletowe. Przeżyła też moment, kiedy postawili ją nad wykopany dołem i przystawili pistolet do głowy, jak się nie przyzna, to strzelą. Ale mama do niczego się nie przyznała i jednak jej nie zastrzelili.

Zesłali ją do obozu w Komi, gdzie przeżyła dzięki opiece lekarki. Lekarka w Gułagu była świętością, bo przecież ci wszyscy strażnicy i komendanci mieli żony, dzieci, więc jakiś lekarz musiał być w pobliżu. I ta lekarka wzięła mamę jako swoją asystentkę do szpitala, gdzie potem

decydowała, kogo ratować a kogo już nie warto. Była ze śmiercią za pan brat. Nigdy nie czytała Dostojewskiego, była zdziwiona, że ja go w kółko czytam. Kiedyś mi wyznała, że woli opisy przyrody Orzeszkowej niż dywagacje księcia Myszkina o karze śmierci, bo jak prowadzili ją na egzekucję, to myślała o przyrodzie, którą widziała, a nie o tym, czy Bóg jest, czy Go nie ma.

Potem ją zesłali do Jenisiejska i tam poznała mojego tatę. W pamiętnym dniu, w którym do Jenisiejska przyплыł z morza wieloryb (to tak jak odległość Bałtyku do Krakowa), którego tubylcy natychmiast upolowali i zjedli. Tam najpierw nie urodził się mój brat, którego sowieckie położne po dziesięciu dniach porodu wyrwały z mamy szczypcami po kawałku. A po roku urodziłem się, też po dziewięciu dniach porodu, ja – cały i zdrowy.

Co może brzmieć dziwnie, mój ojciec nie chciał wracać z Syberii do Polski. Na wolnej zsyłce był królem Jenisiejska: szybko zbudował dom, hodował indyki i świnię, pracował jako spawacz, zarabiał mnóstwo pieniędzy. Rosjanie go po prostu uwielbiali, zwłaszcza, kiedy im wstawiał mosiężne zęby, które były podobne do złotych. Gdyby rzeczywiście postawił na swoim, byłbym dziś dramaturgiem rosyjskim. Może nie tak dobrym jak Wyrpajew, ale na pewno nie gorszym niż Kolada. No, ale mama uparła się i wrócili.

Ojciec, jak zobaczył Polskę Ludową, dostał jednego zawału serca, potem drugiego i jako rencistę zwolnili go z pracy spawacza. Mama dostała pracę w Bibliotece Akademii Medycznej, gdzie odważna szefowa zatrudniła ją mimo łagrowej przeszłości. Uczyła też angielskiego i francuskiego, więc w zasadzie pracowała na trzy, a nawet na trzy i pół etatu. A ojciec zajmował się mną i moim młodszym bratem, który urodził się już w Polsce – gotował, prał, prasował, pilnował, czy odrobiliśmy lekcje, a wieczorem majsterkował. Wykuł mi z miedzi tarczę Piastów. Brat uwielbiał siedzieć z nim w jego warsztacie, dlatego do dziś jest „złotą rączką” i potrafi wszystko zrobić. Ojciec miał rentę wartości dokładnie dziesięciu butelek „Żytniej” z kłosem. Ale nie pił.

I mimo to prenumerowali Ci „Dialog” i „Teatr”?

– A bratu „Horyzonty Techniki” i sobie „Politykę”, bo nabrali do niej zaufania po tym, jak wdrukowano tam opowiadanie Sołżenicyna. Na telewizor i Teatr Telewizji było nas stać dopiero w latach siedemdziesiątych.

To teraz trochę lepiej rozumiem, skąd Grotowski jako bohater młodości: jako niemowlę usypiasz przy „Panu Tadeuszu”, mama słuchała Limanowskiego i miała kult Osterwy, a w tym wszystkim pojawia się „Powrót Chrystusa”...

– Pamiętasz na pewno taką scenę: tuż po śmierci Antoniego Jahołkowskiego Grotowski przyszedł do jego mieszkania i położył ręce na głowie zmarłego. Wszyscy czekali, że Łazarz zostanie wskrzeszony. Ale nie został. Tylko potem na pogrzebie jego dusza fruwała nad trumną jako motyl. Przynajmniej Flaszen tak to opisał. Ale dla mnie to nie jest żaden przedmiot drwin. Dla mnie Grotowski to człowiek pełen sprzeczności. W „Sztuce intonacji” starałem się pokazać, jakie w nim były niesamowite sprzeczności, i to, że miały one źródło w traumie z dzieciństwa.

Tę traumę w tym samym dramacie odślaniam – nie bajki, które opowiadał pod koniec lat siedemdziesiątych w „Teatrze Źródła” – o czytaniu Ewangelii na strychu, tylko prawdziwą traumę, posuniętą o jedno oczko dalej. To jest oczywiście moja *licentia poetica*, bo nie mam żadnego dowodu na scenę, którą tam przywołuję, poza początkową sekwencją z „Apocalypsis

cum figuris". Wojenne dzieciństwo Grotowskiego jest dla mnie fundamentalne. Może przez to, że obaj byliśmy wychowywani przez nasze mamy jak mesjasze?

Nadal jednak nie jest dla mnie jasne, skąd w tym wszystkim teatr. Na dodatek daleki od tego, czym zajmował się Grotowski. Czytam teraz recenzje Jana Koniecpolskiego z końca lat siedemdziesiątych i ten bardzo złośliwy facet zdaje się nie mieć nic wspólnego z tym, czym się wtedy zajmował Grotowski. Nie ma natomiast wątpliwości, że jego bogiem teatru – bogiem umarłym, po którym stale nosi żałobę – jest inny bohater „Kwartetów”, Konrad Swinarski.

– Tak, Swinarski to bohater mojej świadomej teatralnej młodości. Grotowskim byłem zafascynowany za pośrednictwem Puzyny i przez legendę. A Swinarski to już było uderzenie bezpośrednie. Najpierw widziałem „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, chyba w 1972 roku, bo wtedy też widziałem tam „Matkę” Jarockiego, która miała premierę w lipcu.

Jakoś rok wcześniej pojechałem specjalnie do Teatru Dramatycznego na „Sen nocy letniej” Swinarskiego, ale mnie nie wpuszczono. Nie było siły, żeby wejść. Nocowałem wtedy u kuzynki i oglądałem w telewizji przemówienie Gierka: „Pomożecie? – pomożemy”. Możliwe, że mi się fakty i daty mieszają, ale tak to pamiętam.

To nie ma znaczenia – ważniejsza od faktów jest opowieść.

– W roku 1973 miałem osiemnaste urodziny i dostałem ważne prezenty na dorosłe życie: ojciec kupił zegarek i butelkę whisky, ciocia Zosia maszynę do pisania Olivetti (ostatnio dowiedziałem się, że takiej samej w końcu się dorobił Gombrowicz), a mama bilet na „Apocalypsis cum figuris” we Wrocławiu.

Pojechałem i oglądałem to przedstawienie oczyma młodego człowieka, który umiał na pamięć „Powrót Chrystusa”. Byłem strasznie rozczarowany: dlaczego ja tych wszystkich rzeczy, o których pisał Puzyna, nie widzę? To było zupełnie co innego niż przedstawienie, które stworzyłem sobie w głowie, czytając jego tekst. I to było pierwsze rozczarowanie Grotowskim.

Byłem już wtedy olimpijczykiem – wziąłem udział w olimpiadzie z języka polskiego, a choć do ścisłego finału się nie dostałem, to zaszedłem na tyle daleko, że miałem zapewnione przyjęcie na studia. Od razu wiedziałem, że chcę studiować w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim, żeby być blisko Starego Teatru.

Ten wybór dokonał się przez Swinarskiego?

– Tak, ale nie tylko. Także przez Jarockiego. No i była też legenda Wajdy. Ale rzeczywiście najważniejszy był Swinarski. Bo jego przedstawienia szekspirowskie zrobiły na mnie piekielne wrażenie. „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” to był najlepszy Szekspir, jaki mógł być – nie tylko w Polsce, choć pewnie było na niego jeszcze za wcześnie. Gdy Swinarski powtórzył „Wszystko dobre...” w Niemczech, poniósł klęskę. Niemcy nie byli gotowi na genderowego Szekspira. No i pewnie, gdyby Hamlet powstał, też wyprzedziłby swój czas...

Do Krakowa więc pojechałem z drugiego końca Polski głównie dla Swinarskiego. A gdy przyjechałem na studia, to jakby Pan Bóg się do mnie uśmiechnął, bo właśnie wtedy powołano

na UJ teatrologię i oczywiście natychmiast na te studia poszedłem. Byłem na ich pierwszym roku, między innymi z Krzysztofem Pleśniarowiczem i Jackiem Popielem, dziś rektorem UJ.

Co to były za studia! Jarocki prowadził dla nas analizy „Iwony, księżniczki Burgunda” wespół z aktorami ze Szkoły Teatralnej. Chodziliśmy na próby „Hamleta” Swinarskiego. Przyjeżdżał Ludwik Flaszen i prowadził zajęcia, które się nazywały „Dialogi w grupie”. Do tego jeszcze wspólne z polonistyką wykłady Kazimierza Wyki i Jana Błońskiego. Oczywiście były też rzeczy równie ciekawe – głównie historia literatury z profesorami Ulewiczem, Woźniakowskim i Tatarą, nie mówiąc o Markiewiczu, Fik i Wieczorek, których początkowo byłem ulubieńcem...

Po pierwszym roku zdobyłem prawa do indywidualnego toku studiów i odtąd już zasadniczo nic nie robiłem. Gdy umarł Swinarski, z przyjaciółmi piliśmy z żalu i dyskutowaliśmy. Oczywiście zdawałem jakieś egzaminy i oczywiście chodziłem na wykłady do Błońskiego i Wyki.

Pamiętam takie seminarium z Janem Błońskim w Zakopanem w Kossakówce o Witkacym jak romantycznym konserwatyście, przez cztery dni referowaliśmy różne tematy i dyskutowaliśmy, wieczorami do późna graliśmy w brydża i piliśmy wódkę z panem profesorem, który mówił nam, co myśli o rozmaitych zjawiskach w Polsce Ludowej.

Zajęcia Flaszena też były fascynujące. Oczywiście kompletnie inne od wszystkich, także w sposobie prowadzenia: wynosiło się ławki z sali i wszyscy siadali w kucki, czyli po turecku. Mnie to wkurzało, bo ja nienawidzę siedzieć po turecku, a zresztą miałem już wtedy brzuch i on mi rzecz jasna w tym przeszkadzał.

To zresztą też mnie rozczarowało u Grotowskiego – jak go zobaczyłem po przemianie. Bo Grotowski otyły to był dla mnie taki dowód, że grubas też coś może znaczyć w świecie. Ja od dziecka byłem grubasem. Ustawienia rodzinne Hellingera kilkanaście lat temu mi pokazały, że od dziecka żyję za mojego starszego brata i za siebie. Wszystko robię podwójnie. Jem, piję i tak dalej. Przypadkiem Jurek Pilch to opisał w jednym ze swoich dzienników. Więc stąd też może to uwielbienie dla otyłego Grotowskiego. A tu nagle się pojawia taki chudzielec, zamiast garnituru ma te ciuchy hippisowskie i mówi, że teatr się skończył. Rany boskie!

Wykłady Flaszena zaczynały się wieczorem, o dziewiątej czy dziesiątej i trwały nawet do drugiej w nocy, czy czwartej nad ranem. Mówił o teatrze i jego historii. Mówił rzeczy fascynujące – pamiętam, jak opowiadał o teatrze elżbietańskim i roli, jaką w jego funkcjonowaniu odegrały gospody. To było genialne. Tylko niestety zawsze dochodził do tego samego: czy to był teatr antyczny, czy szekspirowski, na końcu okazywało się, że teraz to już nie ma znaczenia, bo teraz jest już tylko Święto. Mnie to strasznie irytowało. Znałem „Cyrograf” Flaszena niemal na pamięć, wiedziałem, że to świetny pisarz i kompletnie nie rozumiałem, co on z tym Świętem.

Mnie cały ten parateatr Grotowskiego wydawał się groteskowy. Znajomi jeździli na „staże” i opowiadali mi, co tam się dzieje. Pękałem ze śmiechu. Bo takie akcje robiliśmy w liceum na tzw. obozach leśnych. Kompletnie mnie to nie interesowało, ale chciałem się dowiedzieć, czy Flaszen naprawdę jest tym przejęty. Umówiłem się z nim w Sukiennicach, w kawiarni Noworolskiego. Spytałem, go: czy pan mówi to wszystko serio o tym Święcie? Spojrzał na mnie surowo i potwierdził, że wszystko serio i że teraz już nie teatr tylko Święto...

Gdy bodaj w roku 2011 prowadziłem cykl spotkań z panem Ludwikiem w Instytucie Grotowskiego, miałem wrażenie, że zwracał się w zupełnie innym kierunku. Bardzo

chciał mówić o teatrze, przypominać, co pisał o teatrze, do teatru chciał wracać. Zresztą Grotowski właśnie w tych latach, o których mówisz, zaczynał się orientować, że Święto staje się czymś zupełnie innym niżby chciał. Potem to już w ogóle się od parateatru odżegnywał.

– Trochę zrobił wody z mózgu.

Komu zrobił, to zrobił – nie on, to zrobiłby kto inny. A jednak sporo ludzi, którzy przez parateatr przeszli, wyniosło z tego doświadczenia coś, co pozwoliło im potem robić bardzo ważne rzeczy, niekoniecznie teatralne. Ale rozumiem, że w Twoim przypadku było odwrotnie i że ta niechęć do Święta wiąże się z decyzją o pozostaniu w teatrze. Gdyby przenieść to znów na „Kwartety”, na „Sztukę intonacji”, która z pewnych względów wydaje się w tym tomie najważniejsza, a jest rozprawą między Uczniem – Grotowskim, a jego rosyjskim Mistrzem – Jurijem Zawadskim, to rozumiem, że byłbyś po stronie Mistrza?

– Darek, jestem dramaturgem, nie odpowiem Ci na to pytanie. Piszę dramaty i przedstawiam złożoność racji, nie opowiadam się po jakiejś stronie.

Ale Flaszka i jego fascynacji Świętem rzeczywiście nie rozumiałem. Po prostu myślałem, że on sobie żartuje: święty czas na święty spokój. A ja wtedy właśnie w teatrze widziałem rzeczy, które zmieniały moje życie, moje myślenie o życiu. „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” i to wszystko, co miało być „Hamletem”. Bo chodziłem na wszystkie próby, na które się dało. Chyba byłem na wszystkich stolikowych i na wielu sytuacyjnych. Ba, nawet statystowałem w tym przedstawieniu, czy też raczej w próbach do niego. Zagrałem Woltymanda, bo Swinarski jeszcze nie miał aktorów obsadzonych, a chciał coś sprawdzić w sytuacji i zaprosił mnie na scenę. Jak zajrzyć do książki Żuka Opalskiego, który zresztą mnie pominął i ze mną nie rozmawiał, to na jednym zdjęciu zobaczysz, że siedzi taki ktoś dziwny, widać tylko jego czarne okulary. To ja.

Wokół Swinarskiego jest mnóstwo takich przekłamań. Jego listy do żony, te, które ocalały, są wstrząsające. Trzeba koniecznie odnowić pamięć o Swinarskim, nie tylko odkłamać, ale opowiedzieć na nowo jego biografię, wprowadzić go na nowo w dzisiejsze życie teatralne. Mam plan – ten dom w Otwocku, o którym piszę w przedmowie do „Kwartetów” – zrujnowany dom Swinarskich trzeba uratować. To ostatni moment, żeby go uratować, bo tam się już dach sypie.

Sypiący się dach w domu Twojego boga teatru – ten obraz niech nam posłuży za punkt wyjścia do pytania, które mnie nurtuje. Dotyczy ono tej złotej epoki polskiej sceny, której ostatnie blaski jeszcze zdążyłeś zobaczyć. I ja bym powiedział, że mimo wszystkich różnic, Twoje „Kwartety” stawiają pytanie o teatr z perspektywy epoki, której Grotowski był zwiastunem, mówiąc, że teatr to – no właśnie – opuszczony dom. Widać to nawet na poziomie bardzo praktycznym, bo przecież sam przyznajesz, że się zastanawiasz z niepokojem, ilu jeszcze jest tych, którzy są w stanie bawić się tymi historycznymi sytuacjami i postaciami, i będą wiedzieli, o czym w „Kwartetach” jest mowa.

Wiemy przecież wszyscy doskonale, że jesteśmy w takim momencie, w którym bardzo współcześnie brzmi Grotowski mówiący, że teatr jest co najwyżej nawykiem bardzo wąskiej elity, że nie oddziałuje w taki sposób, w jaki by chciał oddziaływać,

że – mówiąc krótko – należy do przeszłości. I mam wrażenie, że pisząc te sztuki w pandemii, w sytuacji, w której teatry są zamknięte, usiłujesz też odpowiedzieć na to, że ich istnienie znowu staje się problematyczne. Wracasz do tej złotej epoki polskiego teatru trochę z takim pytaniem, które dla mnie też jest pytaniem bardzo istotnym: co takiego było wtedy w teatrze, że przyciągało do niego ludzi i dawało mu tak wyjątkową pozycję, a co nie mogło pojawić się nigdzie? To coś nie wiąże się wcale z jego popularnością i z zasięgiem jego oddziaływania, ale właśnie z tym czymś, co sprawia, że w teatrze możliwy jest taki rodzaj doświadczenia i poznania, jaki nie bywa dostępny nigdzie indziej. I wydaje mi się, że te sztuki są poszukiwaniem właśnie tego „czegoś”.

– Ale jeszcze jedną rzecz musisz wziąć pod uwagę. Mianowicie, że ja to pisałem w tej pierwszej fazie pandemii, kiedy ani ja, ani nikt co najmniej pół roku nie był fizycznie w teatrze. Miałem naprawdę głębokie przekonanie, że to będzie trwało wiecznie – ta sytuacja, że przedstawienia nagrywamy i oglądamy w komputerze. Już nawet myślałem, że w takiej sytuacji to ja wypisuję się z tego, bo nie dożyję czasu, kiedy teatr wróci do jakiejś takiej formy.

Ale potem przyszła ta pierwsza przerwa po lockdownie, kiedy teatry otwarto. I wydarzyło się coś niesamowitego: przy wszystkich trudnościach i obostrzeniach mieliśmy naprawdę pełną widownię, oczywiście przy zachowaniu dystansu i w maskach – ludzi oglądających przedstawienie w jakimś stanie uniesienia. Wśród publiczności była euforia wynikająca z samego faktu, że jest teatr żywy.

Więc te wszystkie jęki, że teatr się skończył, że umiera, wobec tego doświadczenia wydały mi się jakieś sztuczne i wysilone. Przecież od półtora roku żyjemy i pracujemy jak na wojnie, gdzie co chwila ktoś pada, ktoś choruje. Cały teatr się mobilizuje i wszyscy walczymy, żeby mimo trudności przedstawienia mogły się odbywać. Show must go on. I wiesz, jaką to wytwarza energię? Jak zespół i publiczność – wszyscy walczą o to, żeby ten teatr się odbył? Ja po czymś takim w żadną śmierć teatru ni wierzę, bo tu codziennie się wydobywa dzika, nowa energia. Więc moim zdaniem ten moment jest zupełnie inny niż ten, o którym za Grotowskim mówisz.

Dobrze, więc byłby tu jakiś odwrót od Grotowskiego, który od początku lat siedemdziesiątych konsekwentnie już nie wracał do sztuki teatru i robienia przedstawień. Ty zdecydowałeś, że właśnie sztuka teatru, „sztuka intonacji”, jest najważniejsza. Przeciwno Świątu wybrałeś teatr, bo zobaczyłeś w nim przestrzeń wolności. W tym sensie mówię, że jesteś po stronie umierającego Mistrza, gdy krzyczy, że tylko w teatrze możemy być wolni. Ja natychmiast słyszę to jako Twój głos. Niezależnie od wszystkich złożoności i całej wielowarstwowości, którą tworzysz jako dramaturg.

– Ale pamiętaj, że Mistrz krzyczy z bólu. To jest kolejny męczennik teatru, jak Stanisławski, Meyerhold, Tairow i Wachtangow (też pojawiający się w „Kwartetach”), jak polscy męczennicy – Swinarski, Osterwa, Limanowski, Grotowski, Dejmek, Jarocki i Kantor.

Ale Ty chyba siebie nie widzisz jako męczennika?

– Nie wiem. Zobaczymy. Wierzę, że w teatrze ciągle jest miejsce na teatr ogromny i teatr ubogi, na teatr eksperymentalny i namiot cyrkowy, gdzie można bawić się różnymi konwencjami

ludowymi. Ale przede wszystkim na dramat, który wciąż od tysiącleci pokazuje nam sprzeczność, w której tkwimy od urodzenia do śmierci: między wolnością a naszym losem...

I tak właśnie rozumiesz teatr jako przestrzeni niedostępnej nigdzie indziej wolności?

– Nic lepszego dzisiaj nie wymyślimy.

Tadeusz Słobodzianek – ur. 1955, dramaturg, krytyk teatralny, reżyser i dyrektor teatru. Laureat wielu nagród i wyróżnień, z których najważniejsze to nagrody FringeFirste na festiwalu w Edynburgu w latach 1993 i 1995, nagroda Fundacji im. Kościelskich (1994), Paszport „Polityki” (1993), Medal im. Stanisława Bieniasza (2002 i 2018). W 2010 otrzymał Literacką Nagrodę „Nike” za sztukę „Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach” – jedyny dramat wyróżniony tą nagrodą miał ponad 60 inscenizacji na świecie.

Studiował teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie pod kierunkiem m.in. prof. Jana Błońskiego. W latach 1978–1981 pisał recenzje teatralne pod pseudonimem Jan Konieczpolski, najpierw w „Studencie”, następnie dla tygodnika „Polityka”. Od 2012 roku dyrektor Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy. W latach 2010-2012 dyrektor Teatru Na Woli im. T. Łomnickiego, twórca Laboratorium Dramatu oraz Szkoły Dramatu. Współtwórca Teatru Wierszalin.

Autor dramatów takich jak: „Car Mikołaj”, „Obywatel Pekosiewicz”, „Turlajgroszek”, „Prorok Ilja”, „Merlin”, „Kowal Malambo”, „Sen pluskwy”, „Młody Stalin”, „Śmierć proroka”, „Historia Jakuba”, „Niedźwiedź Wojtek”, „Fatalista”, „Geniusz”, „Sztuka intonacji”, „Powrót Orfeusza”. „Krzew gorejący” i „Helsinki”. Dramaty tłumaczono na angielski, niemiecki, hebrajski, francuski, włoski, hiszpański, kataloński, portugalski, brazylijski, szwedzki, norweski, duński, czeski, słowacki, słoweński, serbski, węgierski, rumuński, rosyjski, ukraiński, litewski, łotewski, perski, mongolski, japoński i chiński.