

Z RADOSŁAWEM RYCHCIKIEM rozmawia TOMASZ KIREŃCZUK

TEATR KŁAMIE ZAWODOWO

Przywykliśmy do tego, że *Dziady* są tylko i wyłącznie polskie, podobnie zresztą jak duża część naszej literatury, zwłaszcza romantycznej. Tymczasem swoją poznańską inscenizacją próbujesz przekonać nas, że to nie jest prawda, że *Dziady* mogą wpisywać się w uniwersalną i w pełni zrozumiałą dla innego niż polski odbiorcy opowieść o wolności. Dlaczego postanowiłeś zająć się *Dziadami*?

Wszystko jest w ciele. *Dziady* i praca nad *Dziadami* były dla mnie rodzajem kompensacji, odpowiedzią na kryzys. Kiedy w życiu wydarza ci się coś, po czym nie możesz się pozbierać, coś, co burzy twój porządek, to jedynym ratunkiem jest wtedy zajęcie się czymś rzeczywiście ważnym. Rzucasz się w wir pomagania innym, albo robisz po prostu coś, co pozwala ci przestać myśleć o samym sobie. Z takiego właśnie, psycho-fizjologicznego uwarunkowania powstały moje *Dziady*. I rzeczywiście, w trakcie lektury *Dziadów* ten jeden z najważniejszych dla naszej tradycji literackiej i teatralnej tekstów objawił mi się jako coś absolutnie lekkiego, co może opowiadać zupełnie inną historię niż ta, do której opowiadania przywykliśmy. Kiedy zrozumiałem ten, coraz silniej pojawiający się, gest opowiedzenia *Dziadami* historii nie o Polsce, ale o świecie, to nagle wszystko w tym tekście zaczęło mi się układać, domykać i rozumiałem wtedy, że np. chłopcy w celi Konrada to Murzyni, którzy opowiadają historię swojego narodu, a zatem również historię afroamerykańskiej rewolucji. *Dziady* to wspaniały tekst, który pozwala nam opowiadać historię o czasach, w których mogliśmy być z siebie dumni, bo towarzyszyło nam przecież poczucie słuszności. Owa lekkość i takie właśnie doświadczenie tekstu Mickiewicza pozwoliło mi w bezczelny sposób opowiedzieć *Dziadami* zupełnie inną historię.

Powiedziałeś, że w celi Konrada mówią Murzyni. Dlaczego zatem to biali aktorzy otrzymują tutaj przywilej wypowiedzenia siebie?

Wydaje mi się, że w tym spektaklu jest wiele scen, które są niejednoznaczne etycznie. Bo jak mamy, na przykład, czytać scenę, w której obok mówiących białych aktorów powstaje na scenie rzeźba ukształtowana z różnokolorowego ludzkiego mięsa? I z jednej strony, możemy mówić, że to jest nieetyczne, protekcyjne i niepoprawne, ale z drugiej – możemy zwrócić uwagę na to, że w tej scenie widzimy Konrada, który nie tylko po raz pierwszy przechodzi na stronę ofiar, ale się z nimi absolutnie identyfikuje, stapia się z nimi. Muszę wyznać, że miałem ogromny komfort w pracy z ciemnoskórymi statystami, a to dlatego, że od samego początku powiedzieliśmy sobie i zgodziliśmy się na to, że nie będziemy poprawni politycznie. To było niezbędne, aby w ogóle móc zrealizować ten projekt. Statyści od początku wiedzieli, że będą grać nie tyle siebie,

ile nasze o nich wyobrażenia: służących, kogoś od podawania pilek, otwierania drzwi.

A może we wspólnocie, o której opowiadasz, nie ma znaczenia, kto tak naprawdę mówi?

Absolutnie tak. W naszej kulturze wspólnota, a zwłaszcza wspólnota doświadczenia, stała się czymś tajemniczym, dlatego że spodobała nam się otaczająca ją aura tajemniczości, niedostępności, wyjątkowości. W demokracji tak młodej jak nasza dominuje narracja oparta na indywidualizacji. Jest trochę tak, jakbyśmy się wszyscy nauczyli, że wypełnianie obowiązku demokratycznego polega na tym, że się wszyscy mamy między sobą pięknie różnić. Myślę, że to jest kłamstwo, które utrudnia nam złapanie wspólnotowości naszego doświadczenia.

Gdzie zatem jest wspólnota doświadczenia, o której chcesz opowiedzieć?

Dla mnie jest obecna przede wszystkim w tym, jak zapamiętujemy przeszłość, w tym, w jaki sposób łączymy się z historią. A z historią najłatwiej można się połączyć przez telefon. W eksplikacji do *Dziadów* napisałem, że historia świata to historia mediów, które umożliwiają nam globalne przeżywanie zdarzeń. Tutaj właśnie rodzi się wspólnota, i to wspólnota stosunkowo młoda, bo przecież powszechnie dostępna telewizja ma nie więcej niż pięćdziesiąt lat. Spektakl rozpoczyna scena, gdy Joker przywołuje Marilyn Monroe, która chce się spotkać z Johnem Fitzgeraldem Kennedym. Jest w tym historia dziewczyny, zamordowanego prezydenta, jest w tym polityka. Wydaje mi się, że aby zrozumieć *Dziady*, potrzebujemy sztafetu innej historii; potrzebujemy tę naszą historię przełożyć na inną opowieść, bo ta nasza, swojska jest zbyt skomplikowana, zawłaszczona, nieprzezroczysta. Ten gest umożliwia wzruszenie przeżywane na powrót wspólnie.

Twój spektakl jest bardzo intermedialny. Za pomocą obrazu i dźwięku ożywasz na scenie postaci takie jak John Lennon, John Kennedy czy Gustaw Holoubek. Czy media są dla ciebie narzędziem wywoływania duchów?

Absolutnie tak. W tym spektaklu chciałem też pokazać inny rodzaj wykorzystywania mediów niż ten, z którym najczęściej mamy w teatrze do czynienia. Chciałem pokazać media jako narzędzie przywoływania piękna. Jesteśmy przyzwyczajeni sądzić, że media są wrogiem teatru, że telewizja jest wrogiem teatru. Stąd, jak sądzę, tak częste wykorzystywanie w teatrze kamer, pokazywanie na scenie materiału wideo powstającego w czasie rzeczywistym. Przysyłanie sceny ekranem, na którym możemy sami siebie oglądać. Ja tymczasem chciałem pokazać, że media możemy przeżywać zupełnie inaczej.

Wystarczy przecież, że umrze nam ktoś bliski i po jakimś czasie odsłuchamy zapisaną w skrzynce pocztowej wiadomość głosową od tej osoby. Co się wtedy z nami dzieje? Wracamy do czegoś podstawowego: do medialnie zapośredniczonego przeżywania emocji. W tym sensie te wszystkie medialne przekazniki, jak radio, telewizja, telefon etc. są dla mnie miejscami, w których w odpowiednich formach (dźwięk, obraz) mieszkają rzeczy z przeszłości. A teatr może o tym opowiadać. Dlatego w tym spektaklu media ulegają swoistej fetysyzacji, funkcjonują na zasadzie rekwizytu.

Jaki jest twój stosunek do Mickiewicza? Odniosłem wrażenie, że będąc bardzo wiernym Mickiewiczowi, podszywasz się pod niego, dopisujesz sensy i znaczenia, choćby do listy Mickiewiczowskich „spółtowarzyszków” dodając swoich: Lennona, Malcolma X, Kennedy’ego, Kinga.

Może na taki stosunek do Mickiewicza mogłem sobie pozwolić dlatego, że go dobrze znam, a może dlatego, że kiedyś chciałem zostać poetą i widziałem swoje nazwisko pomiędzy nazwiskami innych poetów. W efekcie nigdy nie miałem ani do Mickiewicza, ani do żadnego innego pisarza stosunku bojaźliwego. Jeśli Mickiewicz w dedykacji do *Dziadów* nie podpisuje się swoim imieniem, ale właśnie określeniem „Autor”, to jestem pewien, że on puszcza do mnie porozumiewawcze oko, zachęca mnie do tego, żebym w geście autorskim tę dedykację zmienił, dopisał to, co ważne jest dla mnie tu i teraz.

Przywykliśmy czytać *Dziady* jako dramat mroczny, opowiadający o śmierci, przemijaniu. Twoje *Dziady*, zwłaszcza sceny zjaw z II części dramatu, to opowieść o życiu w jego najpiękniejszych odmianach i o tęsknocie za tym właśnie życiem.

Wydaje mi się fascynujące, że obecnie w Polsce najbardziej niepoprawne politycznie jest powiedzenie, że jest się zadowolonym ze swojego życia, ze swojej pracy. Wszyscy mamy w Polsce skłonność do opierania naszych narracji na porażkach, i do kultuwowania wiary w to, że dojść do czegoś można tylko i wyłącznie kosztem wielkich wyrzeczeń. Tymczasem praca nad *Dziadami* była dla mnie wielką przyjemnością. Mam niemal pewność, że dotyczy to całej naszej ekipy. Anna Maria Karczmarska, Michał Łis i Piotr Lis to artyści, z którymi można konie kraść i chyba wszyscy ponownie poczuliśmy frajdę. A to, że zwracasz na to uwagę, pokazuje, że przyjemność z pracy przełożyła się na charakter spektaklu, zaczęła budować jego sensy. Kluczowe były również inspiracje wprost wynikające z wpisanej w architekturę teatru relacji między sceną a widownią. W tym sensie zjawy tęsknią nie tyle za życiem, ile za widzami. Mickiewiczowskie zjawy to aktorzy tęskniący za widzami, dla których cały rytuał ich przywoływania jest powrotem do elementarnych funkcji teatru: snucia opowieści, prezentowania siebie, ale też dostarczania rozrywki.

Alte ten, wpisany w architekturę teatru, podział na scenę i widownię, to w twoim spektaklu także podział na czarnych i białych.

I to jest podział bardzo dosłowny, także między czarnymi statystami i białymi aktorami. Wejście czarnego na scenę jest symboliczne, znaczące, jest przekroczeniem tego, co niedostępne. Nie zdajemy sobie sprawy z tego, że dla społeczności afroamerykańskiej odbierający Oskara aktorzy Halle Berry czy Denzel Washington są prawdziwymi bohaterami, właśnie dlatego, że stali się postaciami z obrazka, uczestnikami symbolicznych wydarzeń. Dlatego właśnie w *Dziadach* tak ważny jest moment wejścia czarnych na scenę, jest to bowiem moment ich emancypacji, moment wejścia w obraz.

Czy to właśnie ze względu na tak istotną dla twojego spektaklu kategorię występu kluczową postacią poznańskich *Dziadów* jest Guślarz, który staje się w nich dużo ważniejszy niż Gustaw-Konrad?

Guślarz jest tożsamy z teatrem, z żywiołowością teatru. Nie bez powodu na samym początku spektaklu śpiewa on na tle niebieskiej kurtyny piosenkę *Blue Room*, opowiadającą o miejscu, w którym może się wydarzyć wszystko to, co sobie wyobrażymy, o miejscu, w którym możemy się bawić. Zadaniem Guślarza jest zatem wciągnięcie widza w ten świat. To, że wzorem dla naszego Guślarza jest Joker i Heath Ledger z *Mrocznego rycerza* Christophera Nolana, sprawia, że może to bycie w tym świecie jest czymś, do czego jesteśmy zmuszeni, co nie zależy od nas. To Joker zmusza nas do wzięcia udziału w tej grze fikcji i rzeczywistości. Guślarz-Joker musi być i groźny i rozrywkowy, bo ja na widowni chciałbym zobaczyć widza cyrkowego, który z zachwytem i niedowierzaniem patrzy na występy akrobatów. W ten sposób chciałbym przywrócić wiarę w teatralność, pokazać, że fikcja ma bardzo wiele do zaproponowania rzeczywistości.

Guślarz-Joker to zatem terrorysta obrazu. Nic więc dziwnego, że operujący wyłącznie słowem Gustaw-Konrad wypada przy nim blade.

Bardzo mnie zaskakuje sposób, w jaki został odebrany Gustaw. Mówi się, że on jest hipisem albo hipsterem, co od razu wskazuje na to, że jest niepoważny, niegroźny. Dzieje się tak zapewne dlatego, że z grającym go Mariuszem Zaniewskim pokazujemy mówiącego ogromne monologi o miłości Gustawa jako faceta opowiadającego bardzo pospolitą historię. To jest trochę wbrew temu, co lubimy sobie wyobrażać, że np. ktoś kocha lepiej od nas albo że ma ciekawsze, niż my, przygody. My natomiast przez Gustawa opowiadamy najbardziej pospolitą i niebohaterską historię chłopaka, który kochał się w dziewczynie i lubił ją sobie wyobrażać czystą i nieskalaną. I wszystko było dobrze, aż do chwili, kiedy ona wybrała innego, a on musiał wybrać samobójstwo. Nasz Gustaw z pierwszej części spektaklu jest więc zwykłym chłopakiem, który po prostu chciał kochać. Warto jednak pamiętać o tym, że w drugiej części spektaklu chłopak ten wraca totalnie odmieniony: to już nie chłopak w koszulce na ramiączkach, ale półnagi mężczyzna, z brodą i długimi włosami. I to już nie jest hipis, ale ktoś na kształt Saddama Husajna, wywleczonego przez amerykańskich żołnierzy dyktatora

ukrywającego się w jaskiniach i piwnicach. To jest ktoś obcy, odległy, ktoś, kto też nosi kajdany i z jakiegoś powodu przyłącza się do tłumu czarnych. W tym sensie on też jest niebezpieczny, bo w końcu zwrócił swoje działania przeciw komuś, kto na to zasługuje.

Sporo mówiłeś o teatralności. I rzeczywiście, w *Dziadach* wydaje się ona bardzo istotna. Bawisz się tutaj zresztą samym teatrem jako miejscem. Przed wejściem do teatru ustawiasz czarnoskórą żebrażkę z wózkiem, płaszcze od widzów odbierają czarnoskórzy szatniarze, a przy wejściu na salę teatralną ustawiasz czarnoskórego boya hotelowego w liberii. Przyglądasz się reakcjom swojej widowni? Miałem wrażenie, że cała ta instalacja była dla widzów przezroczyta.

Nawet nie o to chodzi, aby ludzie wchodzący do teatru mieli się poczuć skrępowani dlatego, że są obsługiwani przez czarnych. Ważniejsze jest to, że od samego początku mogą być pewni, że uczestniczą w sytuacji wyjątkowej i niepowtarzalnej. Wydaje mi się, że to jest właśnie istotna praca do wykonania w teatrze: odbudowanie medialności teatru, przywrócenie rangi wieczorowi teatralnemu, odbudowanie wszystkich mieszczańskich nawyków publiczności teatralnej. Być może po latach budowania autentyczności w teatrze, powinniśmy pozwolić sobie obecnie na czystą przyjemność płynącą z bycia w teatrze; przyjemność nieobciążoną oczekiwaniem prawdy. Teatr to przecież miejsce, w którym kłamie się zawodowo, a skoro tak, to musi on cały czas udawać, że jest najważniejszy na świecie.

Dlaczego wracasz do teatralności?

Powrót do teatralności to powrót do zabawy, do czegoś, co było źródłem teatru. Wiem, że w Polsce to nie jest zbyt popularne przekonanie, ale bardzo szybko zrozumiałem, że teatr jest absolutnie produktem a widz absolutnie klientem, co oczywiście nie oznacza, że teatr ma się do widza wdzięczyc. Niemieckie teatry, w których drogie abonamenty wykupuje mieszczańska widownia, są w stosunku do reprezentowanej przez tę widownię kasty społecznej bardzo krytyczne, a mimo to doskonale funkcjonują. Myślę, że nadal aktualna jest intuicja Petera Handkego zapisana w *Publiczności zwymyślanej*. Może właśnie perwersyjną potrzebą widza jest bycie zwymyślanym, zaatakowanym?

Mówisz o relacji: klient – produkt. Co rozumiesz przez dawanie widzowi przyjemności w teatrze?

Jako widz *Dziadów* spędzasz w teatrze trzy godziny, ale tego nie czujesz, bo historia płynie wartko, w dobrym tempie. Siedzisz więc w teatrze i śledzisz historię, być może nawet identyfikujesz się z którymś z bohaterów. Ale w trakcie tych trzech godzin jesteś też zmuszony coś poczuć, choć na chwilę przestać myśleć o sobie. Scena i widownia to są zawsze dwie różne społeczności, które się sobie nawzajem przyglądają. I z tego oglądania właśnie rodzi się przyjemność.

Dlaczego to czarny jest bohaterem twojego spektaklu?

Dlatego, że wydawało mi się to nowe, inspirujące. Z oczywistych przyczyn czarny w polskiej sztuce, w polskim teatrze był nieobecny, w efekcie czego nie mamy również żadnej tradycji pokazywania czarnego na scenie. Przywykliśmy do tego, że innym jest Żyd albo homoseksualista, ale nie czarny, który jest dla nas abstrakcyjny. Kiedy wpadłem na pomysł, że to właśnie czarny będzie bohaterem mojego spektaklu, wzrosło moje uznanie dla tekstu Mickiewicza, bo zobaczyłem, że również ten problem *Dziady* są w stanie w sobie pomieścić. Wtedy też pomyślałem o tym, że będąc jednym z tematów *Dziadów* wolność nie ma już dzisiaj znaczenia związanego z państwem czy narodem, ale oznacza przede wszystkim prawo do odmienności, do różnienia się. Na bohatera spektaklu wybrałem czarnego również dlatego, że wiedziałem, że nie możesz przegrać, kiedy zajmujesz się słuszną sprawą. Kiedy wymyślałem hasło na plakat, przyszło mi do głowy, że moglibyśmy reklamować *Dziady* określeniem „pierwszej postkolonialnej opowieści”. To ciekawe, jak silne w Polsce jest przekonanie o tym, że dziedzictwo kolonializmu do nas nie przynależy, bo przecież nie mieliśmy niewolników, nie kolonizowaliśmy Nowego Świata jak Francja, Portugalia czy Hiszpania. Żyd doskonale sprawdza się w roli Innego, bo był realny, doznał od nas krzywdy, ale niewolnik? Myślę, że *Dziady* dotyczą bardzo ważnego, i silnie wypartego z naszej świadomości przekonania o tym, że jesteśmy najlepsi wtedy, gdy jesteśmy niewolnikami. To sugestia, że ból i zniewolenie czarnych czy Indian jest analogiczne. Poza tym jestem przekonany o tym, że Mickiewicz pisząc *Dziady*, chciał stworzyć tekst przekraczający granice jednej tylko kultury. Co on mógł czytać w gazetach wychodzących w Paryżu? Mógł czytać o tym, jak formuje się Ameryka, o niewolnikach, o tym, jak Francja kolonizuje Nowy Świat. Niewolnictwo było przecież pierwszą tak wyraźną figurą niesprawiedliwości społecznej. Mickiewicz szukał etosu.

Czy to właśnie dlatego twój Gustaw mówi słowami Martina Luthera Kinga?

Absolutnie tak. To jest właśnie jego Wielka Improwizacja. Cała druga część spektaklu zaczyna się od snu czarnoskórego chłopca. Sen staje się tutaj czymś, co pozwala nam zobaczyć i stworzyć każdy, nawet najbardziej nierealny świat.

A może wprowadzasz do spektaklu tekst słynnej mowy Martina Luthera Kinga dlatego, że jesteśmy w Polsce ubodzy w wielkie, zmieniające bieg historii, opowieści?

Wydaje mi się, że w przeciwieństwie do Amerykanów, nigdy tak naprawdę nie nauczyliśmy się samych siebie opowiadać. Jeśli każdy kryzys jest, w gruncie rzeczy, estetyczny, to powrót do retoryki staje się tak naprawdę powrotem do relacji. Dwa lata temu zrobiłem w Poznaniu spektakl *Dwunastu gniewnych ludzi*. Kiedy ten tytuł wpiszesz w Google, wyskoczą ci tysiące odnośników do szkolnych filmików, na których uczniowie w amerykańskich szkołach uczą się sztuki argumentowania. W USA słynne przemówienia traktowane

są na zajęciach jak najlepsza literatura – i trzeba ją poznać, bo dzięki temu potrafisz dobrze napisać list motywacyjny. W ten sposób uczysz się elementarnych zasad sztuki wypowiedzania siebie. Znajomość wielkich przemówień na pewno też nie przeszkadza na randce. To w pewnym sensie historia skuteczności słowa i języka.

Skoro tak, to w konwencji twojego spektaklu trudno sobie wyobrazić inny finał niż ten w którym Aunt Jemima dokonuje masakry na kolacji u Nowosilcowa, aby zło zostało ukarane, a dobro mogło zwyciężyć...

Jesteśmy przyzwyczajeni do myślenia, że to my sami jesteśmy tym najbardziej beznadziejnym pokoleniem, które ani nie ma o co, ani nie ma przeciw komu walczyć: znudzone, bezradne, martwe pokolenie. Aunt Jemima, postać podobna do tej, którą w *Django* grał Samuel L. Jackson, buntuje się przeciwko temu. Ona mówi: obetnij głowy wszystkim swoim wrogom i powiedz: jestem niewinny, mam prawo do własnego zdania, własnej opinii, własnego szczęścia i porażek. Ta scena jest o tym, że całe nasze pokolenie ma problem ze swoimi rodzicami, panicznie boimy się ich zawieść. A w scenie z Rollisonową mówimy przeciw: to oni są winni, że jesteśmy w niewoli, bo to oni przegrali, dlatego my mamy za to płacić. Wydaje mi się też, że szokująca scena, w której masakrujemy naszych wrogów, jest nam potrzebna do tego, żeby wyobrazić sobie samych siebie jako zwycięzców i nie czuć się źle z tego powodu. Rzecz nie do pomyślenia: reprezentacja Polski w piłce nożnej nagle zaczyna wygrywać.

I to dlatego brawa zaczynają się od obserwujących scenę masakry aktorów siedzących na scenie?

To jeszcze bardziej akcentuje podział na scenę i widownię, o którym mówiliśmy.

W programie do spektaklu, obok postaci Mickiewiczowskich, wpisujesz te wprowadzone na scenę przez ciebie, np. Johna Lennona czy Marilyn Monroe. Jaka jest między nimi relacja, np. między Ewą, Dziewicą, Dziewczyną a Marilyn Monroe?

Wydaje mi się, że Mickiewicz chciał oddać w *Dziadach* pewną wizję kobiecości, która była bardzo bliska temu, czym dla współczesności jest Marilyn Monroe. Kobieta-ikona, ktoś ulotny, kogo nie można dotknąć. W spektaklu te postaci są więc równorzędne, są tożsame. Poza Marilyn Monroe pojawiają się też bliźniaczki z *Lśnienia* czy Stephen Hawking. Wprowadzam te postaci na scenę, aby ułatwić widzowi zrozumienie Mickiewiczowskich postaci, zobaczenie ich od nowa, w znanym nam wszystkim otoczeniu. Paradoksalnie, ich wprowadzenie bardziej otwiera nas na słuchanie Mickiewicza.

A dlaczego postanowiłeś przywołać w swoim spektaklu Gustawa Holoubka? Sam chciałeś zabawić się w guślarza?

Przed wszystkim po to, żeby pokazać siłę, która ukryta jest w ludzkim głosie. Ale to też jest gest guślarza, o którym mówisz: decydowanie o tym, kiedy gasną i kiedy zapalają się

światła. Rezygnacja z wchodzenia z własnym ego w Wielką Improwizację, ten gest wycofania się, daje w spektaklu rzecz fantastyczną, pozwala nam przez chwilę obcować z geniuszem: wspaniałym tekstem, genialnie interpretowanym przez wybitnego aktora.

Czyli znów troszczysz się o przyjemność widza?

Ale to jest także moja przyjemność, płynąca z faktu, że nie tylko mogłem oddać hołd Gustawowi Holoubkowi, ale także pokazać, czyja Wielka Improwizacja jest dla mnie najważniejsza. A jest nią właśnie ta, którą znam z filmu *Lawa*.

Wycofujesz się przed innym artystą?

Tak, dlatego mój Konrad dostaje inną Wielką Improwizację, którą staje się w tym spektaklu przemówienie Martina Luthera Kinga.

Martin Luter King w swoim przemówieniu mówi, że „jesteśmy weteranami produktywnego cierpienia”. Czy, twoim zdaniem, właśnie to jest źródłem wspólnoty?

Ludzie, którzy zostali zabici za słowa, to ludzie, którzy wierzyli w to, co mówią, w to, że słowa mogą zmienić rzeczywistość. On tego nie doczekał, ale to jego słowa poprowadziły ludzi do zmian. ■

