

Tadeusz Kornaś

Sylwester Maciejewski, Eliza Borowska;
fot. Dariusz Senkowski

to, co było, znowu będzie, a co się stało, znowu się stanie. – Pokolenie odchodzi i pokolenie przychodzi, ale ziemia trwa na wieki” – naucza Eklezjasta. *Księga Koheleta* nie po raz pierwszy jest cytowana w spektaklach Cieplaka. Lecz tym razem w przedstawieniu spłotły się dwa wiry – w Koheletowy, czy raczej Boży rytm powtarzalności świata, włączone zostało nasze swojskie przytupywanie w kręgu chocholego tańca. Łatwo byłoby z takiego zderzenia stworzyć skrajnie pesymistyczne widowisko. Cieplak poruszył jednak inne struny. Ten spektakl ma nas boleć, ale za tym bólem kryje się przecież, jego zdaniem, coś dobrego, ważnego, wartego ocalenia, wyjątkowego w swej jednostkowości.

Tak żarliwego przedstawienia politycznego dawno w polskim teatrze nie było. Pierwsza część to kolaż z fragmentów *Wesela* i *Akropolis* Wyspiańskiego i z fragmentów naszej rzeczywistości, codziennych zachowań, wierszy. Cieplak rozpętał szaleńczy korowód dobra i zła. Uśmiechu i radości, przerażenia i nienawiści.

Z podziwem patrzyłem, jak reżyser opanował tę teatralną machinę, z mistrzostwem różnicując rytmy. Aktorzy balansują na granicy prywatności, czasem przysłuchują się temu, co mówią inni. Niektóre sceny powracają w różnorakich wariacjach po kilka razy – jak dynamiczny taniec młodych aktorów, mówiących jednocześnie „taneczny” tekst z *Wesela*. Powraca też kilkakrotnie pantomimiczna scena, metaforycznie pokazująca różne postaci z rzeczywistości i wyobraźni, pokazująca „całą Polskę”, a w niej również uśmiechniętych bezdomnych, prostytutkę, transwestytę. Gdzieś z tyłu zaś siedzi Matka Boska, kołysząca dziecko. Pośród tych postaci biega przejęta dziewczyna w zwiewnej sukience, jakby próbowała przywitać, ugościć wszystkich... Warianty tej sceny powracają, ale za każdym razem lekko przemienione. „To, co było, znowu się stanie”, ale za każdym razem inaczej.

A za chwilę już kolejna scena, przerażająca. Aktorzy stają oddaleni od siebie, twarzą do widowni. Wykrzykują na przemian najgorsze

premierze

przekleństwa, jedno po drugim. W tym szeregu wulgarnych słów coraz częściej zaczynają pojawiać się epitety zalewające szerokim potokiem świat mediów i naszej podzielonej współczesności. „Ty moherze”, „Ty wykształciuchu”... Słowa wypowiedane są z rosnącą nienawiścią. Co jakiś czas wszyscy mężczyźni padają – jakby słowo zabijało. Ale podnoszą się, by zacząć na nowo. Ta litania nienawiści naprawdę poraża widzów. Czy rzeczywiście tacy jesteśmy?

W Cieplakowy kołowrót wplatają się upiory polskie z *Wesela*. Noszony na ramionach kompanów hetman Branicki obsypuje widzów konfetti, puszy się, jak nie liczący się z nikim demonicznie-plebejski władca. To znów jeden z aktorów, ubrany w znoszony, zwisający podkoszulek, mówi wstrząsający tekst Świetlickiego o czekaniu – na pracę? na Godota? na Boga? Inny aktor czyta do mikrofonu kolejne sceny z *Księgi Koheleta*. Raz przyniesie ze sobą gazetę – tym razem przeczyta tekst Michnika o jego stosunku do lustracji.

Cieplak jednoznacznie wypowiada się w konkretnych sprawach współczesnego politycznego pejzażu. Ale myliłby się, kto potraktowałby przedstawienie jako doraźny głos polityczny. Cieplak nie mówi o rzeczywistości w retoryce rozliczeniowej. Nie jest to spektakl z gatunku demaskowania poczynąń władzy. Dociera do głębszego poziomu, tam, gdzie pojawia się potrzeba wolności przyrodzona każdemu człowiekowi. Każdemu z osobna.

Na koniec pierwszej części brzmi piosenka dedykowana obrońcom Doliny Rośpudy. Chłopak wypowiada nazwę rośliny, a po nim powtarza ją po łacinie dziewczyna. Potem kolejna, kolejna.... Dziesiątki, setki nazw zwierząt, zwierzątek, żuczków, drzew, kwiatów, mchów, komarów, ptaków, ryb... Ta lista pęcznieje, muzyka rozpędza się. Armia stworzeń mówi swoimi imionami o prawie do istnienia. Rodzi się manifest nie do odparcia, mający moc przekonać nawet najbardziej ztwardziały. Bo czy dla własnej wygody wolno nam niszczyć świat?

Lecz będzie jeszcze epilog pierwszej części, jeszcze pojawi się Branicki. „Jesteście wolni”, krzyczy z wykrzywioną nienawiścią twarzą. I brzmi to jak obelga, jak szyderstwo.

A potem wchodzimy do sali teatru. Weselni goście siedzą w izbie bronowickiego dworku. Prawie nieruchomo – jak na portrecie sprzed ponad stu lat. W strojach krakowskich i w miejskich ubraniach z epoki. Mówią III akt *Wesela* w sposób bardzo wyciszony – akcentując sensory, stawiając na czytelność tekstu. Miałem wrażenie, jakby usiedli tu razem już po zakończonej imprezie, mówiąc przyciszonym głosem. Nie zmęczonym, ale właśnie rozluźnionym, nieco sennym, uwolnionym od jakiegokolwiek potrzeby odgrywania ról. Odsłaniającym nie grę, lecz to, co się mówi.

Teraz nie będzie już snów, upiorów, chochołów – mieliśmy ich co niemiara w pierwszej części. W takiej atmosferze spokoju i zaufania słowa, które dzisiaj często są tylko hasłami, brzmią czysto i prawdziwie. „A to Polska właśnie”.

Na koniec cała ta chata z jej gośćmi odsunie się w głąb sceny. Zastygną w bezruchu. Usłyszymy jeszcze o późniejszych losach postaci utrwalonych w dramacie Wyspiańskiego. Losach różnorodnych – pełnych poświęcenia czy całkowicie zanurzonych w codzienności. To co polityczne, zbiorowe, zdaje się ukazywać poszczególne twarze, odzyskuje indywidualność. *Wesele* staje się wspólną historią jednostek. I Cieplak chyba ogromnie cieszy się tą różnorodnością.

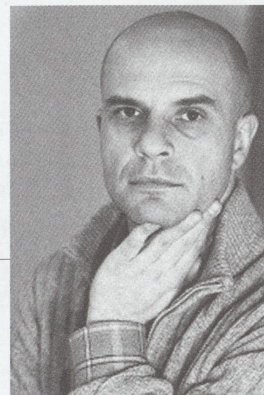
stać" i drwiące, wzmocnione przez mikrofony wołanie: „Jesteś wolny!”. Wolny, ale bezradny!

Po dynamice pierwszej części przedstawienia zatrzymanie rytmu III aktu *Wesela*, którego obszerne fragmenty wypełniają część drugą, jest jeszcze bardziej niż u Wyspiańskiego radykalne. Tym razem na scenie znajduje się niedokończona, ustawiona nieco ponad podłogą bronowicka chata, jak prosty cytat z „porządnego” wystawionego *Wesela*. Postaci w historycznych, ale jakby niekompletnych kostiumach, spod których wystają elementy współczesnych ubrań, siedzą, starannie rozmieszczone we wnętrzu jak na starej fotografii. Czasem ktoś się lekko porusza, ktoś zmienia miejsce. Harmonijnie zorkiestrowany dialog jest mówiony wprost do widowni, na pozór beznamietnie, a przecież w ogromnym skupieniu. Postaci z wielkim napięciem wsłuchują się w słowa mówiących. Tak prowadzony tekst wydobywa indywidualne, dramatyczne cechy poszczególnych osób. Odsłania nowe brzmienie znanych od dawna słów, intensywność ich znaczeń. Wszyscy wydają się bardzo znużeni. Bardzo prawdziwe jest umęczenie Gospodarza i pełna rezygnacji gorycz Dziennikarza, przekonująca troska kobiet. Zwyczajnie, wcale nie ironicznie zabrzmi tu tęsknota Pana Młodego do normalności spokojnego, zacisznego kąta. Dręczy poczucie, że znowu trzeba czekać na jakąś odmianę. Ostatnie kwestie Jasza są już zupełnie pozbawione emocji.

Świat tamtego *Wesela* nieruchomieje, razem z drewnianą chatą odsuwa się w głąb, zmienia się światło, przyciemnia, wydobywa poszczególne grupy postaci, w końcu rozjaśnia się tylny plan, ciemnieją sylwetki osób. Zamiast chochołich skrzypiec rozlega się motyw średniowiecznej pieśni *Christus vincit, Christus regnat*. Głosy zza sceny rozbijają resztki iluzji, a po chwili słychać biografie historycznych pierwowzorów bohaterów Wyspiańskiego. Wszyscy doczekali wyzwolenia, brali czynny udział w dramatycznych wydarzeniach historii, niektórzy otarli się o współczesność, co narracja starannie wydobywa. Tak dopowiedziany dalszy ciąg wyzwała realnych uczestników *wesela* Lucjana Rydla z czaru chochołego tańca. Zdejmuje rozpaczliwy pesymizm z obrazu tamtego społeczeństwa. Przeniesiony w historię III akt *Wesela*, uwolniony od niemożności i bezwładu, staje się lustrem, w którym przegląda się świat pierwszej części spektaklu Ciepłaka. Pozwala spojrzeć na tamte napięcia i konflikty, na beznadziejność wyczekiwania z szerszej perspektywy. Ale też przypomina, że od pytania „Cóż tam, panie, w polityce?” tak naprawdę nie da się uciec, bo od niego zależy barwa dramatyzmu ludzkich nadziei.

Precyzję i dynamikę spektakl Ciepłaka zawdzięcza wielkiej precyzji aktorów i pasji, z jaką grają przedstawienie. Każdy – nie sposób tu wyliczać zasług – komponuje własną postać z różnych elementów poszczególnych scen. Wyrazistość postaci składa się na spójną – i przejmującą – całość. To rzeczywiście jest spektakl „według Wyspiańskiego” i bardzo mu chyba bliski. Brutalna ostrość patrzenia Wyspiańskiego wywoływała równie gwałtowne reakcje. Jego publicystyczna, reportażowa aktualność bywała znacznie bardziej dosłowna, ale zawsze, tak jak tutaj, uogólniona, bo przemieniona w język poezji i w język teatru.

jesce



z Piotrem Cieplakiem
rozmawia Marta Uszyńska

Kiedy się słucha pierwszych komentarzy na temat *Albośmy to jacy tacy, to słysząc przede wszystkim, że spektakl jest „aktualny”, „polityczny”, albo „nareszcie polityczny”. „Nareszcie” tak, jak chciał Zygmunt Hübner, no i „nareszcie” coś politycznego u Ciepłaka. Pan woli określenie „obywatelski”.*

Chodzi o pojęcie szersze niż „polityczny”. Szersze niż powiedzenie, że obecna władza jest niedobra. Chodzi raczej o aurę, która panuje i która dotyczy mnie osobiście. I to nie polega na moich poglądach politycznych, na tym, czy jestem lewicowy czy prawicowy, postępowy czy konserwatywny. To są pojęcia szczegółowe. To, czy jestem za podatkiem liniowym, za wyprowadzeniem czy wprowadzeniem wojsk polskich do Afganistanu. „Polska” jest na innym poziomie. Sprawy publiczne odnoszą się do innego poziomu, który dotyczy mnie w sposób indywidualny. Gdyby nie sześciu dzielnych ludzi w Trybunale Konstytucyjnym, byłbym pozbawiony prawa do wykonywania zawodu nauczyciela akademickiego na najbliższe dziesięć lat, ponieważ nie wypełniłem deklaracji o tym, że nie byłem współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa. To dotyczy takich zagadnień jak fakt, że trzeba było listu Jana Pawła II, aby pogrzeb Czesława Miłosza mógł się odbyć w sposób, w jaki się odbył. To dotyczy faktu, że wicepremier Rzeczypospolitej, który nie ma matury, odbiera doktorat honoris causa moskiewskiej akademii. To są sprawy wyższe – albo niższe, ale takie, które dotyczą mnie osobiście. Mojego poczucia wartości. Hierarchii świata, w którym żyję. I pytań o to, kim są moi ziomkowie, jak myślą? Kim są ludzie, którzy mówią językiem polskim? W tym sensie mówię o teatrze obywatelskim, a nie politycznym.

Czy to znaczy, że ten spektakl jest jakoś bardziej osobisty niż inne?

Dotyczy innego pasma w tym, co nazywam „osobiste”. Jestem rowerzystą, jestem dendrologiem, jestem mężem i ojcem, i jestem też obywatelem Rzeczypospolitej. Wydaje mi się, że każdy, kto zadaje sobie pytania o swoją tożsamość, o pamięć, o swój język, musi zadawać sobie pytania szersze niż tylko dotyczące jego własnego pępka. Nigdy dotąd nie zdarzyło mi się, żeby w sposób tak otwarty dopuścić do głosu ten poziom czy tę część mnie, która jest obywatelska, chociaż od zawsze czytam gazety, zawsze mnie to interesowało, w czasach studenckich byłem działaczem Podziemia i to we mnie było. Tylko wydawało mi się, że rzeczy ważne to te, które rozgrywają się w tym cza-

Śmy nie lada jacy!

sie czy przestrzeni trochę ponad nami. Uważałem i uważam, że teatr powinien przede wszystkim tego się dokopywać, na to wskazywać. Na to, co jest niedorażne, co jest taką rzeczywistością, choć mało dostrzeganą przestrzenią, w której żyjemy. Teraz te tematy, to wyzwanie przyszło do mnie z zewnątrz i uznałem za konieczne zabrać w tej sprawie głos. Nie rozstrzyga to o wartości artystycznej przedstawienia, które zrobiłem. Nie uważam, żeby z tego tytułu należało przypisywać sobie jakiegokolwiek zasługi czy uważać się za trybuna ludowego. Zrobiłem to na własną miarę, na własny rozum. Ale była to moja rzeczywistość, osobista, prywatna potrzeba.

Zapytam o tę „inną” przestrzeń Pana przedstawień. Każda opowieść na scenie ma swojego bohatera, uwikłanego w konkretną sytuację, ale wszystkich łączy coś, co nazwałabym „głodem”. Najgłębszym, jaki człowiek odczuwa. Czy jest tak, że tym razem bohaterami są akurat Polacy w konkretnej sytuacji społecznej, politycznej, ze swoją konkretną mentalnością, religijnością? A tak naprawdę opowiada Pan o tym samym, na przykład poezją Miłosza i Świetlickiego, którą ci bohaterowie mówią? Czy w pewnym momencie to wymaga skonkretyzowania?

Powiedziałbym, że bohaterem tego przedstawienia nie są Polacy. To są jednak indywidualne postawy. Te indywidualne losy, poszczególne „języki polskie” zawsze przybierają kształt ogólniejszy, są metaforą. Jednak w punkcie wyjścia i dojścia są konkretne losy ludzi. Zawsze pojedynczy człowiek rozstrzyga o tym, co się dzieje w tych wielkich mechanizmach historii. Finał spektaklu opowiada o losach bohaterów sportretowanych w *Weselu*. Jedną z funkcji przytoczenia ich życiorysów jest pokazanie, że nie ma mowy o jakimś tłumie, o jakiejś zaczadzonej „ludzkości” czy „polskości”. Z tego wyłaniają się realne biografie. Różne. Niektóre heroiczne, niektóre prozaiczne. W każdym jednak przypadku stoją za tym konkretni ludzie. I z tych indywidualizowanych losów tworzy się przestrzeń, o której można mówić „Polacy”. Bardzo mi zależy na takim rozumieniu tego spektaklu, bo takie jest moje myślenie o sobie i o Polsce. Że to nie jest jakaś jednorodna masa, tylko złożoność, wielobarwność najróżniejszych ludzkich losów, różnych tradycji, różnych myśli. Ja tych życiorysów i postaw nie wartościuję. Jedne są mi bliższe, inne dalsze, ale ten spektakl raczej miał napiąć sprzeczności i stworzyć wrażenie kakofonii, niż rozstrzygać, które myślenie jest słuszne, a które nie.

Ale w ostatniej scenie, mimo całej rozpiętości, wszyscy jednak stoją na jednej linii. Razem odjeżdżają w głąb sceny, razem tam „ciemniej”, przy dźwiękach *Christus vincit*. Wiadomo: oni nie żyją, więc są po tej samej stronie. Ale jak to jest z bohaterami pierwszej części, z tymi „nami” na imprezie pod plandeką?

Te życiorysy z finału powodują jeszcze, że – mimo tak skrajnie odmiennej formy drugiej części spektaklu – wracamy do początku. Przywołane tam fakty (jak ten, że ostatni bohater sportretowany w *Weselu* umarł na rok przed powstaniem „Solidarności”, że Teatr Powszechny powstał w tym samym czasie, kiedy zmarła jedna z bohaterek *Wesela*) powodują, że wracamy do „dzisiaj”. I że to jesteśmy my, tak naprawdę.

O każdym z nas można by powiedzieć: miał jakiegoś ojca, jakąś matkę, dziadkowie jednych byli ze Wschodu, drugich z Zachodu, jedni repatrianci, drudzy na emigracji. O każdym z nas można by opowiedzieć podobną, odmienną, ważną historię. I to jest jeszcze jakieś uwznioślenie, podniesienie tych historii. Bo to byli piękni ludzie, którzy mieli wolę, mieli pragnienia, którzy coś robili. Łatwo wzruszyć ramionami i zatańczyć chochole taniec. To jest łatwa pointa, którą dzisiejsze czasy chętnie podchwytują. To jest to, co widzę w deprecjacji autorytetów, w redukowaniu historii, tradycji, lektur szkolnych, w wyzywaniu Jacka Kuronia od zdrajców, w szkalowaniu Wisławy Szymborskiej. Chciałbym, żeby finał tego spektaklu pokazywał, jacy jesteśmy bogaci i wartościowi – dzisiaj, tutaj, teraz. Że może rozmawiamy różnymi językami, ale to ma sens – że jesteśmy żywi. A *Christus vincit* ma jeszcze jedno znaczenie, takie, które łączy koniec z początkiem. Zapowiedź tej nocy, odczytana w *Akropolis*, i zapowiedź świtu, i tego, że coś się tam jednak ma zdarzyć.

Ano właśnie: czy my nie jesteśmy czasem w gorszej sytuacji? Oni wprawdzie zatańczyli na końcu z Chochołem, ale mieli przy najmniej blade pojęcie, na co czekają. A my? Świt, i co dalej?

Powtarzam wielokrotnie i z uporem, że ten złoty róg, który ma zabrzmieć świtem, jest dzisiaj rzeczywiście w naszym zasięgu. Naszym – Polaków, ludzi teraz żyjących, myślących i działających. To jest poczucie humoru, pracowitość, próba pokonywania własnych kompleksów, dialog, uznanie odmienności innych, najszerzej rozumianej. I wąsko rozumianej. To jest uznanie takiej prostej rzeczy, jak przyroda naszego kraju, docenienie jej i dbałość o nią. To są proste rzeczy. To jest europejskość, to jest sarmatyzm oświecony. Zachowanie własnej tradycji, własnych zabobonów, duchów, własnej pamięci. I pragmatyzm, praktyka, wstawanie rano do pracy. I, powtarzam, poczucie humoru. To jest ten złoty róg. Nad tymi wszystkimi zmarłymi i obecnie żyjącymi wstaje świt. Chrystus zmartwychwstaje, jak zapowiedział, bez fanfar, bez szczególnie spektakularnych działań. Teatr jest od ujawniania i odsłaniania rzeczy niewidzialnych, i tropienia tej przestrzeni niewidzialnej. Mimo całej doraźności i emocji czasu bieżącego, jednak próbuję w tym spektaklu zawrzeć tę przestrzeń.

Czego najbardziej obawiał się Pan przed premierą?

Strach jest zawsze taki sam: coś się tam „ściubi” z przejęciem, dłubie, wchodzi w niuanse i ma się obawę, że to kurczątko, ledwie obrośnięte puchem, zostanie zjedzone... Ale zarazem towarzyszył mi, i przy robieniu tego spektaklu, i teraz, rodzaj satysfakcji. Bez względu na oceny ściśle artystyczne, które mogą być różne. Komponując to przedstawienie, godziłem się na pewien chaos i nieporządek. Pewnie za miesiąc będę uważał, że mogło to wyglądać inaczej – już teraz tak myślę. Natomiast satysfakcja wynikała z tego, że sam przed sobą odważyłem się na wyjście z własnego teatru, dotychczasowych ram, w których przebywałem. Że dopuściłem do głosu takie rzeczy, o których się zawsze wstydziłem powiedzieć. O Rospudzie: zawsze chciałem znaleźć jakieś miejsce w teatrze, żeby powiedzieć o tym, że przyroda, drzewa, krzewy, to, co nas otacza, jest strasznie ważne. Chciałem to

powiedzieć po prostu, głośno. Zawsze marzyłem o tym, żeby znaleźć taką formułę, takie miejsce, gdzie można przeczytać gazetę w teatrze. Czytałem tekst Michnika aktorom, na tym dziedzińcu, kiedy jeszcze nie było żadnych dachów ani ławek, stały kontenery ze śmieciami. I miałem poczucie, że nie czytam artykułu z pierwszej strony „Gazety Wyborczej”, tylko jakąś „bibułę”, a także poczucie, że nie muszę i nie chcę być dobrym studentem, takim, który musi dopilnować, żeby wszystko było cacy. Dopuszczałem pierwszy raz do głosu ten bałagan, chaos, który naprawdę gdzieś we mnie się tłucze. Miałem poczucie ulgi, robiąc ten spektakl. Ulgi, że coś, co we mnie się kotłowało i co wieczór, kiedy oglądałem *Wiadomości*, wyło we mnie, znalazło jakieś ujście. I że należy tak robić.

A jednak pomimo tej odmienności miałam wrażenie, że ten spektakl jakoś wynika z poprzednich. Żadne to zresztą odkrycie, Pan się w nim przecież świadomie „cytuje” w scenach z Eklezjastą i Słomkowym kapeluszem...

Trochę inaczej jest z *Kapeluszem*, a inaczej z *Eklezjastą*. *Eklezjasta* to jest tak nadzwyczajny tekst, że gotów byłbym go przywoływać właściwie w każdym przedstawieniu. On tutaj funkcjonuje inaczej niż w *Historii Jakuba*, jest swoistym refrenem, przywraca porządek opowieści w pierwszej części spektaklu. Jest znacznie spokojniejszy, nie tak drapieżny jak w pierwszej inscenizacji. Natomiast *Słomkowy kapelusz* jest użyty, wyszarpięty z tamtego spektaklu, bezceremonialnie i bez sentymentów, trochę autoironicznie, groteskowo, skrajnie. Ta scena w naszej robocie nazywała się „Słomkowy kapelusz”, aczkolwiek użyty tu został tekst Wyspiańskiego. Punktem wyjścia była scena ze *Słomkowego kapelusza*. Byłoby jednak okropnie, gdyby ta scena zabrzmiała dosłownie: proszę, oto przegląd mojej twórczości. *Kapelusz* jest wyszarpięty, jest groteskowym, brutalnie wręcz użytym cytatem. Tak o tym myśle.

Patrzyłam na tego Wyspiańskiego, „wypatroszonego” w pierwszej części i „ponadziejwanego” wszelkiej maści tekstami, i skojarzyło mi się to, co powiedział Pan dawno temu, przy okazji *Historii Mikołaja z Wilkowiecka*: że wywraca Pan autora na nice, ale po to, żeby zachować jego ducha. Jak to tutaj funkcjonuje?

Funkcjonuje podobnie, tu są takie same intuicje. Wszystko to jest wywiedzione z ducha autora. W pierwszej części *Wesele* to reportaż z bieżących wydarzeń. Rzecz jasna, Wyspiański opisał go własnym językiem, ale i w obrębie tego języka niezwykle go zróżnicował. Pozdęrzył w sposób kołazowy światy, które się ze sobą nie łączyły. Nasze sceny z Branickim są żywcem wzięte z *Wesela* i one podobnie tam funkcjonują. W didaskaliach czytamy, że diabły pod pachy wnoszą Branickiego i przetupują przez scenę. To są identyczne intuicje. Tetmajer był współczesnym, modnym poetą. Dzisiaj tym poetą jest Świetlicki. Historia z Żydem w takim ujęciu, jakie zaproponowałem, jest wprost wprowadzona z *Wesela*. Dzisiaj nie ma Żyda, można się w niego „ubrać”, zagrać dramatyczny brak tej postaci. „Jasiek druźba, słuchaj, bratku” – chłopaki podrywające dziewczyny – to jest tak właśnie napisane. Nie miałem poczucia, że zrywam z intuicjami Stanisława Wyspiańskiego. Zarazem druga część tego spektaklu jest – chciałbym, aby tak było – hołdem, złożonym autorowi: my – aktorzy, reżyser – ostentacyjnie wycofujemy się, żeby oddać mu głos, posłuchać tego, co napisał. I okazuje się nagle – chciałbym, żeby się okazywało – że to brzmi niezwykle poważnie i współcześnie, jeśli odejmiemy od niego konwencję grania *Wesela* i sentymentalne podejście, a skupimy się na znaczeniach słów, które on napisał.

Ale jednak został z niego niemal tylko trzeci akt. Czy to znaczy, że nie ma już sensu wystawiać Wyspiańskiego „po bożemu”, choćby nawet z tymi wtrętami z *Akropolis*?

Jeśli „po bożemu”, to już nie z *Akropolis*. Znów wracam do tego Żyda: zawsze jednak stawiam sobie pytanie, jak to zrobić dzisiaj. Wydaje mi się, że chcąc wystawiać *Wesele*, musimy się zdecydować, czy odtwarzamy chatę bronowicką, czy jednak robimy to dzisiaj. Jeśli to robimy dzisiaj, to nie ma Żyda. Moja własna decyzja na wstępie, żeby wyrzucić Wyspiańskiego do kosza, sprawiła, że tym uważniej przysłuchujemy się temu, co on napisał, co tak naprawdę w tym tekście jest. I, krok po kroku, jednak do niego wracamy. Wydaje mi się, że jesteśmy więźniami klisz, które są związane z *Weselem*. Zanim dotrzemy do tego, co on tam naprawdę zawarł, musimy się przekopać przez masę stereotypów, konwencji, takich tonów w tym tekście, które usypiają, zamiast budzić: znacie, to posłuchajcie. A to jest wbrew temu, co – i po co – napisał Wyspiański. Parę miesięcy po premierze *Wesela* środowisko intelektualistów i artystów krakowskich napisało protest przeciwko wystawianiu tej sztuki, ponieważ kala ona język polski i jest czymś niedopuszczalnym. Do tych pierwotnych, autorskich intuicji próbuję wracać. Nie po to, żeby się równać z autorem pod względem artystycznej, literackiej klasy, tylko żeby podążać własną drogą w imię tych intuicji, które on zawarł w swoim utworze. On to napisał o kolegach. Jakub Szela też nie był postacią, której trzeba by szukać w podręcznikach historii, żeby się czegoś o nim dowiedzieć. Smród spalonych dworków i krew trupów porzuconych przy gościach, to była żywa historia, a nie żadne „dawno, dawno temu”. A tak dzisiaj się myśli o Jakubie Szeli. Oczywiście ja, mówiąc to wszystko, nie mam poczucia, że znalazłem idealne rozwiązanie czy dałem wyczerpującą odpowiedź. Mam natomiast wiarę w – moje – podstawowe intuicje. I zachęcam do rzeczywistej rozmowy na ten temat.

A ten pomysł na happening? Znowu wyprowadził Pan ludzi z teatru, pod plandekę, gdzie Czerwie grają na żywo i tylko grilla brakuje. Zapowiadała się dobra zabawa, potem, co prawda, zrobiło się trochę mniej przyjemnie...

Jak na każdym weselu...

Tak. Ale po co właściwie wyprowadzać publiczność z teatru?

Trzeba najpierw wyjść, żeby wejść, właśnie po to, żeby móc w absolutnej ciszy wysłuchać Stanisława Wyspiańskiego, trzeba najpierw zrobić porządek z tym, co jest wokół, z tym, z czym przyszliśmy, kiedy wysiedliśmy z tych tramwajów i samochodów, wyłączyliśmy radia i telewizory. Trzeba wyjść z teatru, żeby móc w nim usiąść i docenić na nowo tę ciszę i kameralność mówienia. Pierwsza część nie byłaby możliwa bez drugiej, a druga bez pierwszej. To jest awers i rewers tej samej sytuacji. Zacząłem od wywalenia Wyspiańskiego do kosza po to, żeby w trakcie tej pierwszej części zanurzać się w głębi. I potem drugą część zaczynam od kliszy Wyspiańskiego, od tego oczywistego schematu, po to, żeby się z niego wydobyć z powrotem do „dzisiaj”. Tak chciałem skomponować ten spektakl.

Czy Piotr Cieplak zajmie się teraz na dłużej teatrem „obywatelskim”?

Teraz mogę w Teatrze Narodowym przystąpić do prób spektaklu dla dzieci.

Ale to Pan robił już wcześniej.

Ale nie w Teatrze Narodowym. To jest element mojego teatru obywatelskiego.