

Język jako ciało

„Należało pokazać wszelkiego rodzaju Różewiczowskie ambiwalencje, dychotomie, pozorne sprzeczności, ale także, przynajmniej w minimalnym stopniu, potencjalne źródła myśli poety, czy to emocjonalne, czy historyczne” – o pracy nad spektaklem *Stara kobieta wysiaduje* w Teatrze Polskim we Wrocławiu opowiada **Grzegorz Bral w rozmowie z Joanną Lisiewicz.**

JOANNA LISIEWICZ W setną rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza w Teatrze Polskim we Wrocławiu zainscenizowałeś dramat *Stara kobieta wysiaduje*. W roli tytułowej obsadziłeś aktora.

GRZEGORZ BRAL Początkowo chciałem obsadzić w tej roli dojrzałą aktorkę. Im dłużej jednak wczytywałem się w tekst dramatu, tym bardziej docierały do mnie sensy, których kobieta aktorka nie wydobędzie, gdyż to były sensy związane z queerowością oraz moją intuicją – prawdopodobnie niemającą wiele wspólnego z rzeczywistością – że Różewicz napisał *Starą kobietę*... z myślą o konkretnym wrocławskim aktorze, Igorze Przegródzkim. (Wielu widzów podchodziło do mnie po spektaklu premierowym i mówiło, że patrzyli na Kocę, a widzieli Przegródzkiego!) Rok 1968 – rok pierwszego wydania dramatu – to głęboki jeszcze kryzys polityczny PRL-u, co wcale nie oznacza, że nie istniało wtedy środowisko LGBT, że te 7–10% społeczeństwa „odmiennego” urodziło się dopiero w ostatnich kilku latach.

„A właściwie czemu odmiennego?” – że sparafrazuję Różewicza (Narrator w didaskaliach mówi o Pięknej Dziewczynie: „A dlaczego lekkich obyczajów, a nie na przykład ciężkich?”). Wątek queer stał się niezwykle inspirujący, gdyż poszerzał znaczenie „śmietniska” (wprowadzając nas w obszar powoli torującego sobie drogę kampu) oraz grę działań aktorskich. Za każdym razem, gdy jakiś dziennikarz mówił mi, że jest to swoista przepowiednia katastrofy ekologicznej, czułem, jak ów rzekomy ekologizm Różewicza ma z ekologią niewiele wspólnego. Ma natomiast wiele wspólnego z językiem. Z komunikacją międzyludzką, z metaforą, z wielością poziomów, na jakich jeszcze kiedyś mogliśmy coś sobie komunikować, z poczuciem „prawdy” i „kłamstwa”, ze źródłami pewnych metafor. Chcę przez to powiedzieć, że moim zdaniem Różewicz bardzo wcześnie rozpoznał śmierć języka oraz pokazał w *Starej kobiecie*... agonię możliwości porozumiewania się na wielu poziomach jednocześnie. Dramat pokazywał, iż wszyscy, cytując Pasoliniego, posługujemy się wyłącznie „skorumpowanym językiem”. Skorumpowanym nadmiarem pustych znaczeń, nadmiarem kalekich słów, nadmiarem zapożyczeń, klisz, banałów, nadmiarem bełkotu sugerującego kompetencje lub wiedzę i tak dalej. Czy można napisać dramat ośmieszający nasze mówienie? Uważam, że to właśnie jeden z najważniejszych

poziomów tego tekstu; język jako ciało, w które ludzie wbili ból, pamięć, nieporadność, głupotę, prymitywizm, obłudę. Nazwałbym to „siniaki i blizny na języku”. Dlatego staraliśmy się wydobyć te trzy kluczowe dla mnie wątki *Starej kobiety*...: queerowość, językowy śmietnik oraz oczywiście Holokaust – jako potworne źródło tego, co wciąż dzieje się z naszym społeczeństwem, a więc i z jego językiem.

LISIEWICZ Wysłałem z teatru z pulsującą w uszach frazą: „Czym wy tu palicie?”. Poprzez język, odpowiednio skomponowane powtórzenie, wprowadziłeś widza do krematorium.

BRAL Wiedziałem, że musimy „przenieść” dramat tam, gdzie on się w moim odczuciu zaczyna – w okres okupacji i obozów. Temu zdaniu towarzyszy potem bardzo bolesna dla mnie scena, gdy trzy młode dziewczyny opalają się na plaży, czytając lub wspominając ślub bardzo ważnej pary. Tyle tylko, że plaża jeszcze przed sekundą była zbiorową mogiłą pomordowanych, piasek nie był piaskiem, tylko albo cukrem, albo mąką, albo wapnem używanym do dezynfekcji martwych ciał. A ślub wywołuje perfidny spór Różewicza z Gombrowiczem i jego *Iwoną, księżniczką Burgunda*. I co my tu dostajemy? Jedno zdanie otwierające otchłań poetyckiej intertekstualności, historycznej oraz literackiej. To, co brzmi prostacko lub sztucznie w pierwszej wypowiedzi *Starej Kobiety*, w drugiej staje się doświadczeniem napiętnowanym rozpaczą i bólem tragicznie pomordowanych.

LISIEWICZ Wprowadziłeś na scenę narratora/autora. Akt pisania na maszynie i jednocześnie głośne odczytywanie zapisywanego tekstu/komentarza sprawiały wrażenie, jakby opowieść stawała się tu i teraz, na naszych oczach.

BRAL Cieszę się, że do pewnych tekstów sięgam teraz, kiedy mam sześćdziesiąt lat. Nie sądzę, abym w wieku dwudziestu lub trzydziestu lat wiedział, rozumiał, przeczuwał i zaryzykował wystawienie Różewicza. Ale lata działają na moją korzyść. Lata spędzone na układaniu się z Beckettem we wspaniałych przekładach Antoniego Libery, z Ionesco, wreszcie z Różewiczem, z którym miałem dawno temu coś wspólnego –

zamiłowanie do fiszek i wycinków. Moja szafa w Gdańsku oklejona była wycinkami, które lepiej definiowały polską narrację, a więc rzeczywistość, niż wiele innych rzeczy. Przykładowo, autentyczny tytuł artykułu jednej z gdańskich gazet: *Zaginął czołg!* W zasadzie to jest całkowita definicja losu Polski i wtedy, i teraz. Różewicz był mistrzem takich narracji. Nie mogliśmy zrobić dramatu o poecie bez samego poety. Należało pokazać wszelkiego rodzaju Różewiczowskie ambiwalencje, dyktomie, pozorne sprzeczności, ale także, przynajmniej w minimalnym stopniu, potencjalne źródła myśli poety, czy to emocjonalne, czy historyczne. Obecność Narratora na scenie, Różewicza, otwiera oczy na proces twórczy oraz proces teatralny. Wystarczyło bowiem usiłować zrobić spektakl „wierny” tekstowi z mnóstwem „niewiernych” scen, aby ukazać powstawanie teatru, spektaklu, napięć oraz zdrad wobec autora. Obecność Narratora nawet nie była pomysłem, była koniecznością, dzięki której tekst o dramacie języka i komunikacji stawał się spektaklem o dramacie i niemożliwości teatru wiernego tekstowi.

LISIEWICZ Twój spektakl prowadzi muzyka.

BRAL Pracowałem z dwoma kompozytorami. Każdy z nich tworzył osobno, każdy inaczej. Dla orkiestry dętej utwory napisał Maciej Rychły, dla narracji postaci Daniel Grupa. Z każdym szukaliśmy innej motywacji. Rychły opowiadał o pewnych czasach, o dekadencji, o sarkazmie, o prześmiewczości, o rezygnacji z wartości i wielu innych aspektach poezji Różewicza. Daniel Grupa prowadził aktorów. Dosłownie. Jego kompozycje, z początku bardzo ilustratywne, musiały dotknąć czegoś wręcz archetypowo polskiego, aby słuchacz/widz miał poczucie „znam to!”, chociaż nie mógł wcześniej słyszeć tej muzyki. Wreszcie, co było dla mnie od pewnego momentu kluczowe, to świadomość, że *Stara kobieta...* jest jednym z dramatów naprawdę pozbawionych Boga, duchowości, jakiegokolwiek wspólnoty i uniwersalnego punktu odniesienia. W muzyce Daniela Grupy zaczął pojawiać się rys brzmienia duetu Gurdziejew/de Hartmann i tego się uchwyciłem – świecka, poetycka duchowość, czyli dramat o bolesnym, gdyż niemożliwym do zrealizowania pragnieniu poznania samego siebie.

LISIEWICZ Śmieci wypełniły scenę, ale były bardzo „ładne”, estetyczne, głównie był to papier. Dlaczego?

BRAL Różewicz z jakiegoś powodu mówi „wszyscy śmieją”. Ale mógłby równie dobrze powiedzieć, że „wszyscy bełkoczą”, „wszyscy plotą

bzdury”, „nonsensy”, „wszyscy prześcigają się w zabałaganieniu języka” i tak dalej. Lista nie ma końca. Razem ze scenografką i kostiumolożką Lalką Terlikowską dążyliśmy do monochromatycznej wizji spektaklu. Z jednej strony szukając estetycznej jednorodności, z drugiej jednak przywołując kolorystycznego ducha czasów, które oboje dobrze pamiętamy. Nawet mówiło się „szara rzeczywistość”, „ponure czasy” i tym podobne. Staraliśmy się przekalkować język dramatu na kolory. Wspólna paleta kolorów w obrazie, w słowie, w muzyce. To musiało być spójne. Gazety były w większości z lat siedemdziesiątych. Udało się dostać takie archiwalia. Jeśli ich brakowało, tworzyliśmy na wzór i podobieństwo. Eliminowaliśmy kolor ze śmieci, uznając, że będzie rozpraszał dosadność komunikatu. Każdy z moich spektakli ma jakiś, choćby podskórny, związek z malarstwem. W tym przypadku był to Anselm Kiefer i jego płaskorzeźby-obrazy, które oglądałem kilka lat temu w Londynie. Wstrząsająca abstrakcja, którą odczuwałeś jako atak na swoje poczucie harmonii. Wielkie płótna z innego świata, kreujące jeszcze inne światy. Tragiczne, zmęczone, nostalgiczne okrutne. Wreszcie chodziło nam o nadmiar, natłok i ludzi ignorujących kataklizm. Bo przecież to jedna z warstw tego dramatu – świat się rozpada na naszych oczach, ale my tego nie widzimy, ignorujemy to, przechodzimy nad tym do porządku dziennego. Jak mówił Yasunari Kawabata: „Wszystko, co nieludzkie, stanie się ludzkie mocą przyzwyczajenia”.

LISIEWICZ Przygotowując *Starą kobietę...*, pracowałeś z aktorami, którzy nie pochodzą z Teatru Pieśń Kozła.

BRAL Ostatnich kilka lat to trudny okres dla Teatru Polskiego oraz jego zespołu (nie mam na myśli wyłącznie aktorów); pewna bardzo niezdrowa „polityka” poturbowała tę instytucję. Przed premierą jeden z bojowo nastawionych dziennikarzy rzucił: „A jednak reżyseruje pan w Teatrze Polskim!”. Odparłem, że o ile mi wiadomo, Teatr Polski we Wrocławiu obchodzi w tym roku swoje siedemdziesiąte piąte urodziny. Że na tej scenie tworzyli najwięksi polscy reżyserzy, że to historia setek wspaniałych aktorów, inscenizacji – i tego całokształtu nie można podsumować kilkoma ostatnimi latami. Teatr nie jest zakładnikiem jakiejś jednej idei. Teatr Polski się odradza. Artystycznie, po ludzku, zawodowo, a przecież to jest proces leczniczy. Sądzę, że teraz nastał czas stopniowego zblizniania się zranień. Pierwsze spotkanie z aktorami było ważne, gdyż miałem poczucie, że nie spotykamy się po to, aby ponieść porażkę. Od pierwszej do ostatniej próby byłem zachwycony życzliwością, profesjonalizmem oraz niezwykle wyobraźnią tego wspaniałego zespołu.

LISIEWICZ Pamiętasz moment, w którym Bogdan Koca pojawił się w Twojej świadomości jako Stara Kobieta? Pierwsza myśl, która „wrzuciła” go w tę rolę?

BRAL Koca był przed wieloma laty mocno związany z Teatrem Polskim we Wrocławiu. Był w pewnym sensie uczniem i przyjacielem Igora Przegródzkiego. Za dwie ze swoich ról otrzymał Złote Iglice, główne aktorskie nagrody dawnego Wrocławia: za *Ślub* Gombrowicza oraz za *Equusa* Shaffera. Od dawna nie ma go już w zespole aktorskim Teatru Polskiego, ale wiem od niego, że ten teatr wciąż jest jego najważniejszym domem. Chciałem, aby wrócił. ■

Różewicz bardzo wcześnie rozpoznał śmierć języka oraz pokazał w *Starej kobiecie...* agonię możliwości porozumiewania się na wielu poziomach jednocześnie. Dramat pokazywał, iż wszyscy, cytując Pasoliniego, posługujemy się wyłącznie „skorumpowanym językiem”.

Grzegorz Bral