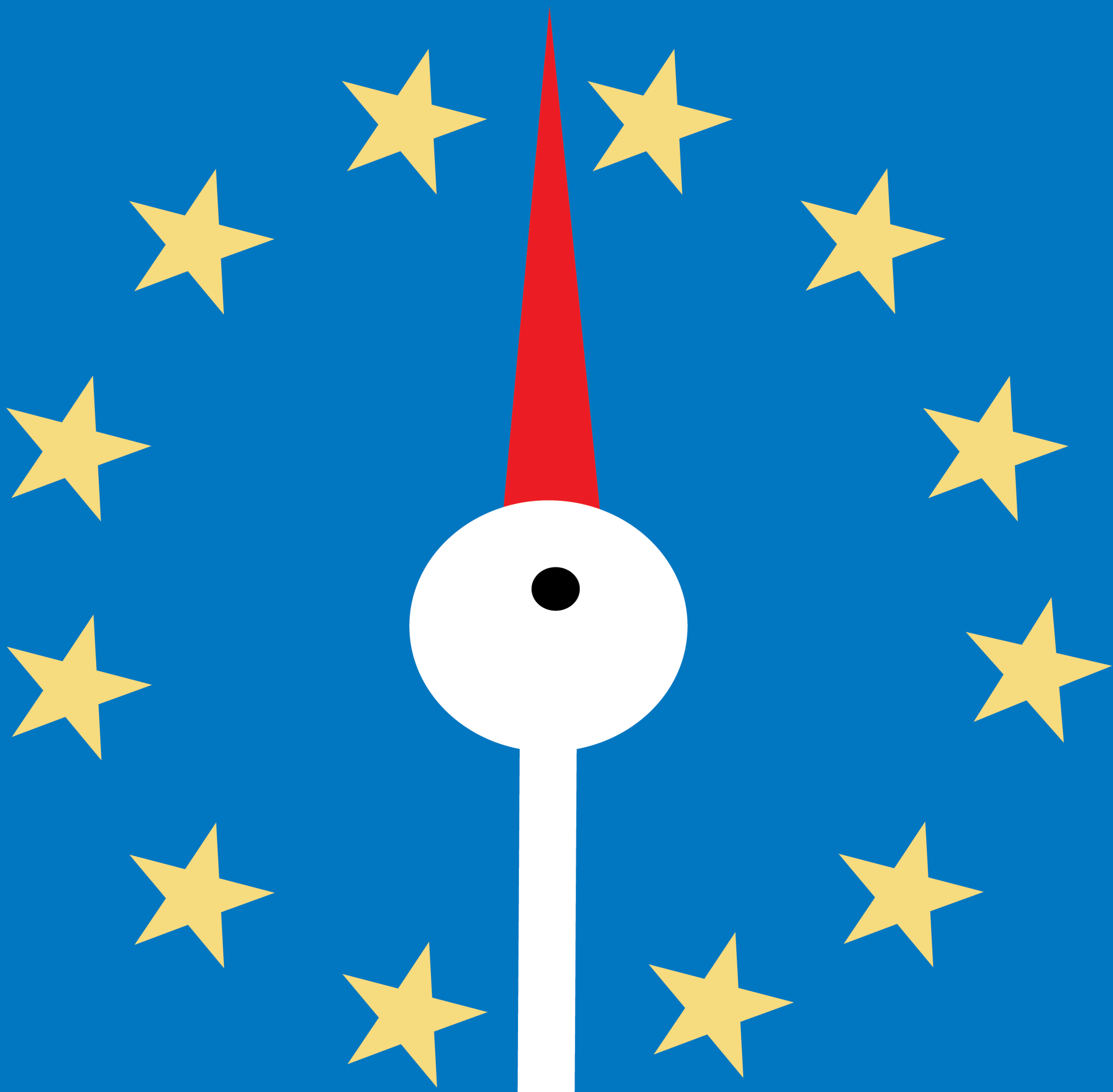


ADAM MICKIEWICZ

PAN TADEUSZ



PAN **TADEUSZ**

REALIZATORKI I REALIZATORZY

ADAPTACJA, TEKSTY PIOSENEK, REŻYSERIA | SŁAWOMIR NARLOCH

SCENOGRAFIA, KOSTIUMY | MAKS MAC

MUZYKA | JAKUB GAWLIK

REŻYSERIA ŚWIATEŁ | KAROLINA GĘBSKA

PRZYGOTOWANIE WOKALNE | MAGDALENA CZUBA

CHOREOGRAFIA | MICHAŁ CYRAN

KIEROWNICTWO MUZYCZNE | MATEUSZ CWALIŃSKI

INSPICJENT | AGATA ŻUCZKOWSKA

SUFLER | GRAŻYNA CZARKOWSKA

PREMIERA 27 LUTEGO 2026 SCENA DUŻA

OBSADA

WOJCIECH RYDZIO | BOCIAN
MACIEJ CYMOREK | KSIĄDZ ROBAK
MIKOŁAJ TRYNDA | TADEUSZ
MARCIN KISZLUK | SĘDZIA
PAWEŁ PARCZEWSKI | GERWAZY
MARCIN TYRLIK | HRABIA
AGATA ZIELIŃSKA | ASESOR
EMILIA LEWANDOWSKA | REJENT
KATARZYNA KROPIDŁOWSKA | KANEFORA
ALICJA KOCHAŃSKA | KANEFORA
ZUZANNA WICKA | KANEFORA
EWA PAŁUSKA - SZOZDA | TELIMENA
CEZARY ILCZYNA | MAĆKO NAD MAĆKAMI

ORAZ II ROK STUDIUM AKTORSKIEGO

MARIA BŁAŻEWICZ | HANNA BRUZI | PATRYCJA WYSZOMIRSKA
DIANA ORPEL | KRZYSZTOF OKARMA | MATEUSZ MALEC | KORNEL WAKUŁA

ZESPÓŁ MUZYCZNY W SKŁADZIE

SEBASTIAN BAUMAN | WOJCIECH BERGIEL | NATALIA CIUKSZO-WODZICKA
MATEUSZ CWALIŃSKI | MARCIN ŁAWRYNOWICZ



Burza w Arkadii

Ze Sławomirem Narlochem, autorem adaptacji i reżyserem,
rozmawia Łukasz Drewniak

Łukasz Drewniak: Kiedy dowiedziałem się, że adaptujesz „Pana Tadeusza” na olsztyńską scenę, pomyślałem sobie, jak to się wszystko u Ciebie logicznie układa! Był „Tajemniczy ogród” w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, „Dzieci z Bullerbyn” w Teatrze Siemaszkowej w Rzeszowie, pokazałeś Las Ardeński w „Jak wam się podoba” w Elblągu. A teraz jeszcze to Soplicowo... W prawie każdym przedstawieniu zabierasz nas do mitycznej Arkadii. Gdzieś w przeszłość, do świata dzieciństwa, do serca Utopii, do ulepionej ze wspomnień i marzeń idyllicznej strefy. Czy tym właśnie jest dla Ciebie Arkadia?

Sławomir Narloch: Nigdy nie myślałem, że to może być wspólny mianownik dla mojego teatru. Ale czasem jedno słowo klucz otwiera nagle wszystkie drzwi i teraz, jak wypowiedziałeś je na głos, mogę się zastanawiać nad tym, jak rozumiem Arkadię i po co mi ona na scenie. Bo ona rzeczywiście istnieje w moich spektaklach. Ta Arkadia to przede wszystkim opowieść o naturze. Wierzę, że istnieje w świecie jakaś siła nieludzka, świat nieprzenikniony, tajemniczy, coś co odróżnia przyrodę od naszej ludzkiej sfery. Idea Arkadii to poszerzanie takiego myślenia o świecie, żeby 2+2 nie zawsze równało się 4. Arkadia to jakieś niedomknięcie rzeczywistości. W arkadyjskiej szczelinie znajduję nadzieję, że to wszystko, co tu robimy w doczesności ma jednak sens. Myślę, że Arkadia to nie jest jednak idylla, nie tyle chodzi w niej o bezpieczeństwo, ile o spotkanie z siłą wyższą.

A jak chcesz tę siłę wyższą pokazać w teatrze?

Nie ma sensu zajmować się teatrem, jeśli nie jest się człowiekiem wierzącym. Ważne zastrzeżenie – nie jestem praktykującym katolikiem. W tej chwili bardzo daleko mi do Kościoła. Mówię o doznaniu czegoś niepojętego, najbliżej tego „czego” lub „kogoś” bywamy w naturze i w teatrze.

„Teatr jest dla ludzi, którym nie wystarcza Kościół” - powtórzysz to za Osterwą?

Samotni artyści nie docierają tak blisko, jak może dotrzeć teatr, czyli wspólnota. Bo ta jedyna dostępna nam metafizyka wypływa ze wspólnego aktu wiary. Doświadczenie sacrum, które czasem się zdarza w teatrze, wzrusza mnie i poraża. Przecież cała siła teatru zasadza się na tym, że na przykład dwoje ludzi wierzy, że „to” jest „tym”. Zwykle nie jest, ale akurat na scenie jest.



Wiem, że to ściema, ale i tak chcę w nią wierzyć. Poczucie, że to może być prawdziwe, rodzi we mnie euforię, ale przecież na zdrowy rozum tego czegoś nie ma i to boli. Prawda i sztuczność. To są te dwa przeciwstawne wektory, między którymi może wydarzyć się teatralny cud. Akt wiary jest kluczowy.

To jak się do niej można dostać? Przez gadanie, wspomnianie, czy bardziej przez pokazywanie, wskrzeszanie wyblakłych obrazów?

Czasem wystarczy zwykła dziecięca ciekawość. W teatrze często pokazujemy świat na początku, dajemy sobie i widzom nowy język i słownik, do obsługi tego języka. Ciekawość i potrzeba prostoty to odwieczne siły, które pomagają w transferze do Arkadii. Obudzić w sobie dziecięcość, zrestartować wyobraźnię, uruchomić empatię... To są wartości, które sprawiają, że świat na chwilę byłby lepszy.

Mickiewicz znał wagę tych wczesnych doświadczeń. W „Panu Tadeuszu” zabrał nas do swego pierwszego świata. „Kraj lat dzieciennych! On zawsze zostanie/ Święty i czysty jak pierwsze kochanie.” Wychowałeś się we wsi Nowe Prusy. Opowiedz o tym miejscu, żebyśmy mogli porównać je z Bullerbyn czy Soplicowem...

Nowe Prusy leżą na samym styku Kaszub, Kociewia i Borowiaków. Skręcisz dwa kilometry w bok i już jesteś w innej krainie. Wieś leży na wzniesieniu. Bardzo rzadko tam pada deszcz. To teren polodowcowy, wszędzie jeziorka, pagóry, las. Wszystko, czego potrzebujesz do życia, gdy jesteś dzieckiem. Z tej przestrzeni nie trzeba było wyjeżdżać. Nowe Prusy są rozciągnięte jako miejscowość, rozstrzelone po całej okolicy. Jej centrum, przy skrzyżowaniu dróg, tworzy pięć domów, jak w Bullerbyn i jeden z nich to mój dom rodzinny. Dom ma ogród, w którym stoi kapliczka. Podczas II wojny światowej Niemcy ścinali wszystkie krzyże i wysadzali kapliczki, żeby odebrać ludziom lokalną tożsamość. To miało złamać kręgosłup społeczności. Moja prababcia ocaliła figurkę Matki Boskiej z tej kapliczki, ale bez głowy i schowała ją na strychu pod deskami. W moim ogórku wykopywałem czasem resztki fundamentów tej kapliczki. Później babcia zainicjowała akcję odbudowy. A ja kupowałem znicze i zapalałem pod figurą. Kiedy odbywało się poświęcenie kapliczki, w obecności księdza i grupy wiernych z okolicy, wyrecytowałem pierwszy raz publicznie okolicznościowy wierszyk napisany przez moją babcię. Miałem pięć lat i wszystkie możliwe wady wymowy. Pamiętam go do dziś. To był mój debiut. Byłem najstarszym dzieckiem w rodzinie i okolicy, jak Lasse. Hersztem bandy, do której należało dwoje mojego rodzeństwa plus dzieci znajomych i sąsiadów. Inicjowałem wszystkie zabawy, także w teatr, zmuszałem moich przyjaciół do grania trzech świnek...



Niektórzy zarzucają mi, że moje powroty do Arkadii są naiwne, proste, niebolesne. To może być prawda, bo pracując z aktorami, oddaję to, czego uczyła mnie mama, babcia, prababcia...

Ciekawa koncepcja. Twórczość jako konsekwencja szczęśliwego dzieciństwa...

Przeżyłem szczęśliwe dzieciństwo. Jestem z tych dzieci, które miały swój ogród. Wszystkie pieniądze wydawałem na nasiona i sadzonki. Pracowałem w nim przez cztery pory roku. Ten rodzaj cierpliwości mi się bardzo podobał. Bo to nie była zwykła zabawa. Musiałem wziąć odpowiedzialność za te wszystkie roślinki. W ogrodzie czułem się ważny i sprawczy, rozumiałem, że coś ode mnie zależy. Do 18 roku życia spędzałem wolny czas w tym ogrodzie. Moje dzieciństwo rzeczywiście było „sielskie anielskie” - powtórzmy to za Mickiewiczem. Jako dorośli dziś albo pracujemy, albo odpoczywamy, a w ogrodzie wtedy tego nie rozróżniałem. W teatrze, zdarzają się momenty, w których doświadczam tego samego. Praca jest pracą i jednocześnie resetem.

Co się dzieje w tym ogrodzie? On jeszcze istnieje?

Oczywiście. Teraz go odwiedzam w wakacje. Moja tęsknota za nim, to tęsknota dorosłego człowieka. Rodzice wysyłają mi zdjęcia. Większość scenariuszy, które przygotowuję w lecie, powstaje właśnie w nim. Tam najlepiej mi się myśli. A potem moi współpracownicy śmieją się ze mnie, że wrócił z ogrodu i znowu będą w spektaklu kwiaty i zwierzątka.

Czy w tej dziecięcej Arkadii istniały jakieś miejsca zakazane? Takie, w których czai się zło?

Baliśmy się chodzić na bagna, wiadomo, że można się w nich utopić. No i żyją tam potwory. Nie mówiło się dużo o tym, żeby nie wywoływać wilka z lasu. Ale najbardziej bałem się burzy. Do dziś boję się burzy. Boję się mieszkać na ostatnim piętrze, bo jest tam za blisko nieba i piorun może mnie zabić. Ten strach przechodził u nas z pokolenia na pokolenie. Burza zawsze kojarzyła się mojej babci z frontem, z wojną, grzmotem dział. Kiedy wiadomo było, że nadciąga nad Nowe Prusy, obchodziła z dzwonkiem wszystkie pokoje. To był taki talizman albo gest magiczny chroniący dom. Innym aktem obronnym wobec burzy były gałązki z Bożego Ciała, które wtykano w dach. Pamiętam, że w czasie nocnej letniej burzy mama wszystkich nas budziła, trzeba się było ubrać, spakować i siedzieć po ciemku w jednym pokoju przy gromnicy. Śpiewaliśmy i modliliśmy się na przemian. Jak myśmy płakali! To był straszny ryk dzieci, którym za chwilę skończy się świat. Popatrz – mam gęsią skórę, jak o tym opowiadam. Boję się na samo wspomnienie.



Tę scenę odtworzyłeś poniekąd w rzeszowskim Bullerbyn, kiedy Dziadziś i banda Lassego czytają w gazecie o dalekiej wojnie... I nagle robi się strasznie i poważnie.

Moja mama wierzyła, że tylko Matka Boska, ona jedna ochroni dom przed zniszczeniem. Tata w tym czasie wyjeżdżał do pracy do Niemiec, zostawaliśmy z nią sami i ona czuła się odpowiedzialna za bezpieczeństwo nas i domu. I próbowała je zapewnić gestami, które podpatrzyła u babci i prababci. Długo nigdzie nie latałem, bo bałem się, że zginę. Dla mnie podróże są rozczarowujące. Doświadczenie zobaczenia czegoś na żywo wcale nie jest czymś kluczowym. To wyobrażenie jest mocniejsze niż rzeczywistość, konfrontacja może być bolesna. Mogę powtórzyć za Olgą Tokarczuk – rozczarowanie wynika z tego, że świat stał się za mały, dwie godziny wystarczą, żeby się znaleźć na placu św. Piotra. W dzieciństwie Kościół był 5 kilometrów od domu, do szkoły w Gotelpiu maszerowałem codziennie 2 km. Ta pierwsza podróż była długa i męcząca, a ja miałem poczucie, że świat jest ogromny, że nie da się go ogarnąć. Pytasz o mroki w Arkadii. Największe pojawiły się w moim życiu dopiero, jak z niej wyjechałem. Bolesne było dla mnie wkroczenie do teatru zawodowego. Miałem robić dyplom w jednym z warszawskich teatrów dramatycznych. Przyszedłem prosto ze studiów i prosto z Teatru Pijana Sypialnia, gdzie wszyscy ludzie składali się z samych aktów wiary. Byłem pewien, że w instytucji też tacy są. Wydawało mi się, że mam swoje klucze do wrażliwości aktorów, że jako reżyser mogę i powinienem na nowo rozkochać ich w potrzebie aktów wiary. Ale okazało się, że się nie da. I nie była to tylko moja nieumiejętność. Nastąpiło zderzenie z instytucją, odkryłem ze zdumieniem, że w teatrze pracują różni ludzie, niekoniecznie szukający w nim tego, czego ja szukałem. Wtedy zawałił mi się świat. Mój dyplom się nie odbył. Miałem przekonanie, że mam dość, że to koniec. Czy widz będzie wiedział, że jest w Argentynie? Czy to umowne miejsce – historia, jaka mogłaby się wydarzyć wszędzie?

Czyli model teatru ma jakiś defekt, czy w ogóle człowiek ma defekt?

Pamiętam, jak siedzieliśmy z Piotrem Cieplakiem [reżyserem, wykładowcą w szkole teatralnej – przyp. red.] w „Grecji”, czyli na dziedzińcu Akademii Teatralnej, gdzie można palić papierosy i kwitła tam magnolia. Kurzyliśmy fajki i gapiliśmy się na nią w milczeniu. W pewnym momencie on powiedział: A wiesz, że nie wszyscy to widzą? To była chyba najważniejsza lekcja teatru, jaką otrzymałem. Bo nie wszyscy widzą ten cud, który dzieje się obok. Tymczasem ja bardzo chcę go pokazać i dlatego zbieram ludzi, którzy to widzą. Tym, którzy widzą, chciałbym powiedzieć, że nie są sami i żeby nie przestawali widzieć. Co nam innego pozostało?



W Nowym Prusach było ci dobrze, a teraz w Warszawie, w tym społeczeństwie, w tej epoce, jest ci źle.

Boję się konkretnych rzeczy: bezrobocia, biedy, choroby, przejścia na czerwonym świetle. Jestem dokładnie na przeciwnym biegunie dzieciństwa, gdzie tych lęków nie było. Po falstarcie z dyplomem w teatrze instytucjonalnym nastąpiło kilka miesięcy, w których na poważnie rozważałem niezajmowanie się teatrem. I wtedy, gdyby nie zaproszenie do Teatru Jaracza w Łodzi i próby do spektaklu „Listy na (nie)wyczerpanym papierze” o miłości Osieckiej i Przybory, odszedłbym z zawodu.

Swoją przygodę z teatrem zaczynałeś w grupie amatorskiej, offowej pod nazwą Pijana Sypialnia. Widziałem cię w „Wyjowisku” wg „Pijaków” Bohomolca, „Osmędeuszach” Białoszewskiego, „Wodewilu warszawskim”. Byłeś takim scenicznym chochlikiem, kawałem łobuza, nastoletnim urwisem, nawet do trzydziestki. Jedną z tych postaci miała na imię Jacuś. To imię dobrze określa twoje ówczesne emploi.

Tak naprawdę zagrałem setki spektakli jako aktor, w najróżniejszych przestrzeniach i warunkach. Cenię to doświadczenie w pracy reżyserskiej, jest mi teraz łatwiej zrozumieć aktora. Wydaje mi się, że jako człowiek jestem lepszy dla aktorów. Do pewnego momentu miałem łatwość gry, ale śpiewanie było dla mnie łatwiejsze. Dawało mi ten rodzaj frajdy i wolności występowania, bycia ponad wszystkim. A wspólna radość ze wspólnej gry była ważniejsza od indywidualnych pochwał, porażka jednego z nas stawała się porażką całego zespołu.

W Pijanej Sypialni byłeś kolejno aktorem, scenarzystą, reżyserem, kierownikiem, menedżerem, w końcu dyrektorem.

Szybko wszedłem w ten kierat. Znów byłem jak herszt w Nowych Prusach, umiałem ludzi gromadzić wokół projektu, zarządzać, organizować. Ja lubię ten rodzaj odpowiedzialności. Już w szkole byłem przewodniczącym.

W twoich scenicznych Arkadiach pojawia się często porte parole – Wnuk w „Chłopkach”, Lasse w „Dzieciach z Bullerbyn”... Z czego to wynika? Z doświadczenia aktorskiego? Bohater opowiada przez ciebie, mówi za ciebie?

Figura opowiadacza jest najważniejsza. Kiedy siadam do adaptacji szybko okazuje się, że potrzebuję przewodnika po scenicznym świecie. Dopiero później w pracy ten „on” zbliża się do mnie, przejmuje jakieś moje cechy.



Kim będziesz w Panu Tadeuszu?

Bocian będzie to wszystko opowiadał...

Jak przebrany w czerwone rajtuzy i białą koszulę Ks. Piotr z „Dziadów” Nekrosiusa?

Aktor w czerwonych butach. I bardziej z filmu Wajdy. Skąd się wziął ten ja-narrator w przedstawieniach? Może z opowieści mojej mamy opowiadającej nam bajki i z prababci, która siedzi pod piecem i relacjonuje całe swoje życie.

Czyli wchodzisz w utwór przez tekst?

Zawsze pierwsze są obrazy. Jeśli w pierwszej lekturze nie widzę nic, to nie umiem pracować dalej. Wiem, że tego nie zrobię. Wyobrażam sobie najpierw scenerię, to zawsze duża otwarta przestrzeń, widzę scenę jako łąkę, pole, równinę, wrzosowisko... Ten obraz zostaje potem do końca w przedstawieniu. Nigdy w adaptacji nie wychodzę z akcją z ciasnego pomieszczenia, z gęstwin mieszkania. Musi być niezmiennie człowiek wobec dużej, otwartej przestrzeni.

Czym jest ta otwarta przestrzeń w symbolicznym sensie? Krajobrazy romantyczne, wewnętrzne?

To jest jednocześnie czyjaś dusza, prawdziwy świat i jeszcze teatr. Mój mózg pracuje na zasadzie kontrapunktu. Żeby przez teatr odzyskać zobaczony przez kogoś obraz, który został ukryty w literaturze. Teatr zaczyna się, kiedy na scenie widzę prawdziwą rzeczywistość stworzoną w sposób sztuczny i umowny.

No to co jest w niej prawdziwe, skoro jesteśmy otoczeni sztucnością?

Prawda w teatrze, prawdziwość wszystkiego lub tylko prawdziwość detalu to jedna z najtrudniejszych rzeczy w tej materii. W życiu prawdą jest codzienność, a w teatrze, żeby złapać coś prawdziwego, staram się wybierać jeden element z tej codzienności. Na próbach lubię zrobić sobie wycieczkę do magazynu rekwizytów i znaleźć tam jeden przedmiot, np. zepsutą trąbkę, cokolwiek. I dopiero to uruchamia scenę. Bez tego przedmiotu to się nie dzieje. Zaczynam od niego zabawę w podwójne znaczenia, oto ten zwykły przedmiot jest tym i tym, a może być jeszcze czymś innym. Na co dzień funkcjonuje jako łyżeczka, a dzięki teatrowi może być kluczem do ogrodu.



Burza z dzieciństwa, o której opowiadałeś, należy do narzędzi czasu? Przypomina, że coś może się w Arkadii po prostu skończyć?

Zdecydowanie. Ona zwiastuje Apokalipsę. Na co dzień nie mam dostępu do tych sił z bagien. Doświadczenia nieszczęścia. Ono jest tylko wyobrażone. Widzisz, mam to szczęście, że nie doświadczyłem śmierci bliskiej mi osoby. Nie wolno takich rzeczy mówić, bo wtedy zawsze coś się może wydarzyć... Nikt mi jeszcze nie umarł, poza prababcią, która dożyła 105 lat i po prostu zasnęła. Spotkała ją najpiękniejsza śmierć z możliwych. Może to była nagroda za pracowitość, za życie, za świadomość i niezłomność. Do końca zachowała pełną sprawność umysłową i fizyczną. Wszystko pamiętała. Opowiadała nam, że pewnego dnia jej tato przyniósł do domu gazetę, w której był artykuł, że wielki statek Titanic zatonął. Babcia jako mała dziewczynka płakała wtedy z żalu po tych wszystkich dzieciach, które tam utonęły.

Kim jest widz w twoim teatrze? Badałeś publiczność w trakcie objazdu Polski z Pijaną Sypialnią, a teraz sprawdzasz ją w dużych i mniejszych ośrodkach, gdzie pracujesz. Od Sceny Narodowej po teatr w Elblągu. I co jej mówisz? Mnie się podoba to, co wam się podoba?

Widz jest skomplikowanym zagadnieniem. Wydaje mi się, że on chce od teatru widowiskowości i komunikatywności. A ja chcąc być przez niego dobrze zrozumiany, muszę być komunikatywny. Muszę tak zapakować w spektaklu porcje informacji i emocji, żeby wywołały w nim to samo poruszenie, co u mnie.

Wierzę, że człowiek reaguje w sposób uniwersalny, duża część z was ma ten sam nerw w tym miejscu, co ja. Spektakl to poszukiwanie tego, co wspólne. Niezależnie od miejsca, w którym powstaje premiera, gdzie się występuje, reakcje publiczności powinny być podobne. Jak znaleźć to zdanie, ten gest, tę pauzę, z których ludzie zawsze się śmieją? To jest moje zadanie. Wierzę w zwykłego widza. Jak na moją premierę przyjadą ludzie z Nowych Prus to może nie wszystko zrozumieją, ale „zrozumieją”. Widz, który nigdy nie był w teatrze, musi w konkretnym momencie wzruszyć się tak, jak wzrusza się Sławek Narloch i pan teatrolog, zajmujący się teatrem na co dzień. Wierzę w to, że dobre przedstawienie powinno działać na emocje. Bez nich nic nie ma.

Co w takim razie teatr zwykle robi źle?

Jest hermetyczny. Przeintelektualizowany. Zajmuje się, samym sobą. Jak można zajmować się samym sobą, skoro chce się skomunikować z drugim człowiekiem? To jest paradoks. A tymczasem teatr jest od banałów i od przekłuwania tych banałów. Ja się nie boję powiedzieć, że „Wesele” Wyspiańskiego jest o miłości, a nie o Polsce. Wiedzę o tym, jak się robi teatr można zamknąć w 10 złotych myślach. Podam ci 6 przykładów takich aforyzmów.



1. Powtarzanie czynności stwarza metaforę.
2. Nie wszyscy widzą – mówił Piotr Cieplak.
3. Trochę tak, trochę nie – to znowu bon mot Cieplaka. Aktorzy lubią konkret, to, co z niego wynika, ale teatr potrzebuje też ambiwalencji. Najbliżej prawdy jesteś, kiedy „trochę kochasz, trochę nie kochasz”...
4. Z nudów bym coś zagrał – to ostrzeżenie przed nieznośnym marnowaniem czasu pracy w teatrze: na gadanie, na analizowanie.
5. Jak już „wiesz”, to jest po ptakach, to nic twórczego nie może się wydarzyć.
6. Nie ma dwóch takich samych przedstawień, przebiegów. Próba odtworzenia tego samego to śmierć teatru

Czy ten olsztyński „Pan Tadeusz” będzie inny niż twoje rozpoznania Arkadii? Czy gdzieś w nim siedzi ten Piotr Cieplak z „Soplicowo – owocilpoS. Suplement”, czyli z prześmiewczego Mickiewicza zrealizowanego bez słów w Teatrze Narodowym?

To jest jeden z tych tekstów, które niby się zna, ale nie zna. Postawa w kontrze do eposu jest moim zdaniem uzasadniona, bo sprawdzamy, co pamiętamy, co zrozumieliśmy, jak to dzisiaj brzmi, co mówi słuchaczowi i widzowi.

Ja też będę w kontrze. Niekoniecznie do eposu – raczej do samego siebie. Bo pierwszy raz będę się starał zabrać głos w sprawie obywatelskiej. Coś mnie w rzeczywistości gniewa, gniewam się na ludzką głupotę i obojętność. Ta głupota jest częścią naszego człowieczeństwa, ale też polskości.

To dotyczy Arkadii i wszystkich moich lęków z codzienności. Idzie na nas burza, zbierają się ciemne chmury i my tego nie widzimy. Żeby ocalić Arkadię przed tym, co nadciąga, musimy jej bronić. I mam wrażenie, że staram się szukać remedium na zaburzoną równowagę między światem przyrody, a światem ludzkim. Dlatego w scenariuszu jest moc opisów przyrody i egzystowania w naturze – grzybobranie, matecznik, gwiazdozbiór zostają zderzone z zajazdem i bitwą z Moskalami.

Planuję zamknąć moją adaptację „Pana Tadeusza” polonezem i fragmentem, który dopiero niedawno odkryłem u Mickiewicza. Poeta mówi, że żuraw, który stoi na jednej nodze, w drugiej łapce trzyma kamień, żeby nie zasnąć.

**Nawiązując ironicznie do hiphopowego spektaklu Kamila Bia-
łaszka „Nowy Pan Tadeusz, tylko że rapowy” z Teatru Polskiego
w Poznaniu, mówisz o swojej premierze „Pan Tadeusz, tylko że
antyczny”. Skąd się wziął antyk w Soplicowie? Na tej samej za-
sadzie, co w „Metamorfozach” Staniewskiego: wchodzili na sce-
nę chłopci z Gardzienic, wybuchła pieśń, a oni zrzucali walonki**



i uszatki, by pokazać, że tak naprawdę to przebrani Grecy, bachantki i satyrowie?

Antyk pozwala nam wysłać widza maksymalnie daleko od polskich kontekstów, aby tam, na neutralnym gruncie, u źródła teatru, niejako w ruinach, wstawić tę opowieść i dobrać się do jej rdzenia. Epopeja narodowa, epos ustawia sposób mówienia i postrzegania pewnych wspólnych spraw. Dokładnie tak, jak to zrobiły „Iliada” i „Odyseja”.

Spektakl rozpocznie się od śpiewu trzech bogiń - kanefory, czyli dziewczyny podtrzymujące sklepienie świątyni, wprowadzą nas do starożytnego Soplicowa. „Dobry wieczór państwu, witamy w mateczniku, gdzie wszystko ma swój wzór i poziom, gdzie wszystko się zaczęło”.

Będę szukał odpowiedzi na pytanie, gdzie popełniamy i popełniliśmy błąd? Kiedy to, co teraz mamy, jak Europa, jak Polska, zaczęło się rozpadać? Bo cierpię, że spaja nas za mało mitów. Nie tworzymy ich, jakbyśmy nie chcieli, by coś nas łączyło. Nie ma nowych mitów, a stare umierają. Gdzie mamy ich szukać? W Peerelu? W dwudziestoleciu międzywojennym? My poszukamy ich w muzyce. Moja prababcia mówiła: „Gdzie słyszysz śpiew, tam idź, źli ludzie, uwierz mi, nie śpiewają”. Piosenki, które napisałem zostały oparte o frazy Mickiewicza. Ja tylko zmieniam rytm, dokonuję przeróbki wiersza, żeby dał się zaśpiewać.

Będzie w spektaklu jedna wspólna pieśń, a reszta to utwory solowe. Zaśpiewamy opisy przyrody.

Ale po antyku pozostały idee, teksty i ruiny. Społeczeństwo zniknęło. Antyk promieniuje do dziś tylko dlatego, że jest martwy, nie może się bronić i poddaje się interpretacjom.

Zaskoczyło mnie to, że powiedziałaś, że antyk jest martwy. Dla mnie romantyzm jest martwy, a Grecja – nie. Romantyzm zrobił nam krzywdę. Staram się go uśmiercić i zastąpić starszym, bardziej uniwersalnym modelem. Jesteśmy częścią Europy. Europę wymyślono w Starożytnej Grecji. Na początku był świat wartości, świat demokracji, świat przyrody, świat polis... Zastanówmy się, co to wtedy znaczyło? Czemu przybrało taką formę? To też jest pewne uporządkowanie i uproszczenie przeszłości, ale kiedy nie wiemy, co będzie, musimy szukać początku. Więc w tym moim „Panu Tadeuszu”, przeczytanym przez antyk, robimy krok w tył i budujemy od nowa na tych fundamentach. To powinno się wydarzyć w rzeczywistości, ale nie wydarzy się, więc robimy to w teatrze. Nie jest to gest, który da wszystkim szczęście, ale coś musimy zrobić, jak ten żuraw stojący z kamieniem. Nie jestem odcięty od tego co tu i teraz. Nie wołam: „Hej, kto Polak na bagnety!”. Tylko się po prostu boję.



Doświadczam wśród ludzi z mojego pokolenia takiego spania, dbania o siebie, wygodnictwa. Nietraktowania serio żadnego globalnego zagrożenia. Kredyt, samochód i mieszkanie w Warszawie zaprzęta wszystkich dookoła, a reszta zostaje wyparta, ten nasz niepokój zostaje świadomie przykryty.

To kluczowe pytanie brzmi: co zrobić z tym niepokojem – pójść w aktywizm?

Nie chodzi tylko o zagrożenie wojną. Ktoś z aktorów zapytał, czy o Rosji robimy to przedstawienie? Mnie chodzi o jakieś większe, szersze zagrożenie. Putin jest tylko jednym elementem zaburzonego ładu. Coś się na naszych oczach wywróciło. Boimy się samej świadomości, że teraz trzeba się bać. To jest jak atak paniki. Mój „Pan Tadeusz” to będzie opowieść o Arkadii, gdzie wszystko ma początek i nieustannie się powtarza, ale w pewnym momencie świat się zachybotał i nie wiadomo, co się z nim stanie. Dogania nas na próbach, to co za oknem, czego nigdy u mnie nie było. Gdybym zafundował sobie hasło: „Arkadia jest i kropka, ona wszystko przetrwa”, to bym siebie okłamał pierwszy raz. Współczesne lęki zawsze zarażają lekturę klasyki.

Celujesz bardziej w spektakl rapsodyczny, czy pójdziesz za akcją, za sytuacjami wpisanymi w poemat? To chyba ważna decyzja – jak to opowiadać. Co zrobicie z wierszem?

Coraz więcej scen zaczyna być rapsodycznych. Czasami mam wrażenie, że niektóre fragmenty wystarczyłoby po prostu przeczytać. Trzeba założyć, że „Pan Tadeusz” jest po prostu dobrze napisany. Jeśli idziesz za sensem zdań i rozumiesz, co jest w tych wierszowanych, rymowanych wersach zawarte, to wiersz działa, rytm sam wchodzi.

Mój ulubiony fragment z „Pana Tadeusza” to opis nocnego nieba z przelatującą kometą. Jest w nim lęk. Człowiek spogląda w górę i jest zaniepokojony, że coś jest nagle inaczej. Moja babcia bała się księżyca, zwłaszcza czerwonego, bo czerwony wróżył wojnę. U Mickiewicza nawet fantazjowanie o Napoleonie jest podszyte niepewnością. Owszem, będzie wojna, będzie zmiana, ale czy dobra?

Grecy bardzo wyraźnie wyznaczyli podział między Helladą a barbarią. Kim będą barbarzyńcy w tym antycznym Soplicowie? To Rosjanie?

Zaścianek Dobrzyński to barbarzyńcy, którzy są już wewnątrz. Zaścianek to antyczne piękno zderzone z ogrodowymi krasnalami. Upadek wartości, odejście od decorum.

A Rosjanie? Rosjanie to burza. To taki rodzaj zła, które przypomina kosmiczne zagrożenie i nie można nad nim w żaden sposób zapanować.



Powinniśmy coś robić, jakoś się ustrzec, schować, żeby ocaleć. Ale tego nie robimy. Takie opowiadanie o świecie, to coś zupełnie dla mnie nowego, nigdy dotąd tak brutalnie nie komentowałem rzeczywistości.

„Pan Tadeusz” to dla mnie opowieść o męskim świecie i mężczyznach, którzy próbują utrzymać ten męski świat. Strasznie z nimi niedobrze u Mickiewicza. Ich ego, zacietrzewienie, kompleksy, uzależnienia rozsadzają rzeczywistość. My nie zabijemy na scenie niedźwiedzia, bo polowanie to jakaś etyczna zgroza.

I Zosi też na scenie nie będzie. W Zosię trzeba uwierzyć, jak w Polskę, w to, że można być uczciwym człowiekiem. A gdy ktoś w to uwierzy, to tak może być, to zobaczy i Zosię.

Na to trzeba zasłużyć. Złości mnie na przykład założenie, że bohater zasłużył na miłość dopiero, kiedy poszedł na wojnę i z niej wrócił. Tadeusz staje się podmiotowy dopiero jako piękny ułan w mundurze, bo doświadczenie wojny zamienia chłopca w mężczyznę. I teraz tańczy poloneza w pierwszej parze. Bohaterski bohater. Nie ma większego kłamstwa.

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW

TEATR
WARMII
I MAZUR
od **1925**

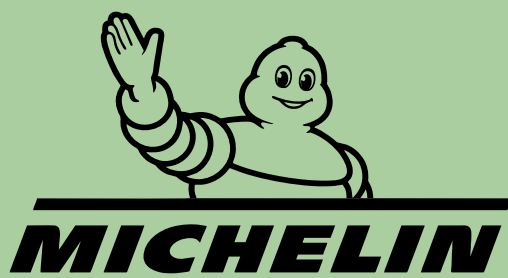


**INSTYTUCJA SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO**



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**

PRZYJACIELE TEATRU



TEATR
Warńija
WARMII
Mazurÿ
I MAZUR

Zdjęcia ze spektaklu_Karolina Bróździak-Nowak

TEATR.OLSZTYN.PL | INSTAGRAM | FACEBOOK TEATROLSZTYN