

Agata Adamiecka-Sitek

Adam Baumann

Katarzyna Czczot

Jarosław Gajewski

Dariusz Kosiński

Katarzyna Radaszyńska

## Spory o Fredrę. Po czytaniu „Nowego Don Kiszota”

- Zaczynamy się o Fredrę spierać, co też i dzisiaj ma miejsce - mówi prof. Dariusz Kosiński, uczestnik rozmowy po czytaniu "Nowego Don Kiszota" Aleksandra Fredry w reżyserii Katarzyny Radaszyńskiej z cyklu "Fredro. Nikt mnie nie zna" w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego.



Agata Adamiecka-Sitek: Na wyraźne życzenie twórców czytania "Nowego Don Kiszota", bezpośrednio po nim rozpoczynamy rozmowę. Potrzeba rozmowy ujawniła się zaraz na początku tej pracy, bo w zespole zaproszonych do współpracy aktorów z "domu Fredry" - jak kiedyś określono Teatr Polski w Warszawie - pojawiły się od razu ostre kontrowersje wokół koncepcji obsadzenia i odczytania tego tekstu. Jesteśmy temu bardzo radzi, bo jest to bliskie założeniom projektu "FREDRO. NIKT MNIE NIE ZNA",

na który składała się konferencja naukowa i realizowany w tym sezonie cykl czytań. Dlaczego w Instytucie Teatralnym zdecydowaliśmy się na coś, co można by nazwać - nawiązując do książki Tadeusza Boya-Żeleńskiego - "obrachunkami Fredrowskimi"? Nie chodziło nam oczywiście, jak w latach 30. Boyowi, o przeciwstawienie się "ponurym swawolom fredrologii", której nadużycia i mielizny demaskował. Nie mogliśmy liczyć na tak wymarzonego adwersarza, jakim dla Boya był profesor Eugeniusz Kucharski, gotowy odpowiedzieć na każdą prowokację i pracowicie dostarczający wody na młyn Boyowskiej ironii. Trudno toczyć boje o interpretacje, w sytuacji, kiedy o Fredrze w ogóle się nie dyskutuje - ani o jego tekstach, ani o ich inscenizacjach. Nie dyskutuje się, ale się wystawia.

I to bardzo dużo! Fredro jest stale w ścisłej czołówce polskich dramatopisarzy, o czym przekonują nas obliczenia i statystyczne zestawienia, które otwierają kolejne roczniki Teatru w Polsce. Gra się dużo, ale jednocześnie ten kanon Fredrowski jest dziś uderzająco krótki. Z czterdziestu komedii, jakie napisał, wystawia się dziś w zasadzi cztery: "Zemstę" – w ostatnim dwudziestopięcioleciu miała 75 realizacji; "Śluby panińskie" - 57, "Damy i huzary" - 30, "Mąż i żona" - 30. Pozostałe teksty goszczą na scenach sporadycznie.

Wyłania się tu, przyznacie państwo, obraz dość paradoksalny. Dorobek Fredry, wciąż tak silnie obecny na naszych scenach, jednocześnie znajduje się w jakiejś szczególnej stagnacji - wyłączony z refleksji krytycznej, zredukowany do czterech tekstów stanowi jałowy bieg polskiego teatru. Stąd nasz projekt w założeniach miał przede wszystkim wymiar pozytywny, nie krytyczny. Rozpoczęliśmy go konferencją pod tytułem "Nikt mnie nie zna. Fredro niekanoniczny", na którą zaprosiliśmy badaczy literatury i teatru, niekoniecznie fredrologów, a właściwie prawie w ogóle nie fredrologów, by przeczytali teksty Fredrowskie, używając nieoczywistych w tym kontekście narzędzi analitycznych i metodologii. Drugą odsłoną tego projektu jest właśnie cykl czytań scenicznych, do którego badacze ci proponowali teksty i sugerowali reżyserów, którzy w większości zapewne sami po komedie Fredry by nie sięgnęli.

Dariusz Kosiński: Ten projekt wziął się także - przynajmniej w moim przypadku – z przekonania, że u Fredry jest wciąż mnóstwo rzeczy do znalezienia, że czytając Fredrę niekanonicznie lub czytając go niekanonicznie, można wydobyć z jednego z najpopularniejszych autorów tekstów teatralnych rzeczy, których o nim nie wiemy. Muszę powiedzieć, że sam mam trochę takich doświadczeń. W istnieniu Fredry w polskim teatrze jest dużo bardzo niezwykłych sprzeczności. Z jednej strony Fredro funkcjonuje jako reprezentant tradycji polskiego teatru. Ile razy się mówi o tradycji teatru dramatycznego w Polsce, tyle razy Fredro gdzieś się pojawia jako przykład pisarza, którego należy po prostu grać: grajmy Fredrę, bo Fredro jest mistrzem polskiej mowy. I - by tak rzec - nie kombinuje. Można więc i należy wystawiać jego teksty "tak, jak zostały napisane". Jak się okazuje, ten mit istnieje w sposób dosyć paradoksalny. Istnieje w teorii, w moim przekonaniu, ale - co jest twierdzeniem dosyć kontrowersyjnym - nie istnieje w praktyce. To znaczy - Fredro na polskich scenach nie jest słyszalny w taki sposób, w jaki słyszalny być powinien, jeśli stawiamy postulat wystawiania go tak, jak został napisany. Nie wiem, czy ktoś pracuje

naprawdę serio nad językiem Fredrowskim w taki sposób, żeby jego brzmienia zaistniały w ich pełni. Ciągłe można jeszcze na starych nagraniach wysłyszeć wielką tradycję mówienia Fredrowskiej frazy, przechodzącą od teatru lwowskiego, od Jana Nepomucena Nowakowskiego, Witalisa Smochowskiego, przez Józefa Rychtera i tak dalej, i tak dalej do - powiedzmy - Jerzego Leszczyńskiego, którego można jeszcze na filmie z lat 50. usłyszeć, grającego Cześnika takim właśnie polonezem słów. Tego poloneza słów, przyznaję się, na scenie polskiej nie słyszę. Bardzo bym chciał - choć ciągle słyszę, że jestem w tym dość samotny, może wręcz szalony - ale bardzo bym chciał, żeby w Polsce był choć jeden teatr, który będzie pracował konsekwentnie nad tym, żeby można było usłyszeć polonez słów, przekonać się, jak brzmi Fredro prawie że wyśpiewywany scenicznie. Z drugiej strony jest też tak, że kiedy podejmiemy do Fredry niekanonicznego, to się nagle okazuje, że jest on autorem bardzo problematycznym. To zaczął już pokazywać Boy, to pokazywał znakomicie Jarosław Marek Rymkiewicz, odsłaniający złożoność tego pisarza, jego wewnętrzne sprzeczności, to, w jaki sposób on sam walczył o swoje miejsce w świecie, a to miejsce nieustannie mu się wymykało. Projekt, który w tej chwili próbujemy realizować, to jest takie - Agata używa tego określenia w rozmowie z Eweliną Marciniak - włamywanie się do Fredry. Otwieranie go od różnych stron, sprawdzanie, czy rzeczywiście jest w nim jeszcze coś, co współczesnych ludzi, którzy nie mają do niego nabożnego stosunku, jest w stanie zainteresować. Do tej pory to się udaje. Po każdym czytaniu rozmawiamy z reżyserami i pytamy, jakiego rodzaju doświadczeniem było spotkanie z tym tekstem. W trakcie czytań i w trakcie rozmów okazuje się, że jest to materiał niezwykle interesujący i daleki od jednoznaczności. Więc z jednej strony mamy mit tekstów-samograjów, a z drugiej strony mamy rodzaj złożonego, skomplikowanego, ambiwalentnego dramatu, który wręcz domaga się odczytania i rozegrania. Projekt ciągle się toczy, ale mamy takie nieskromne poczucie, że jakoś nam się udało Fredrę pootwierać, powłamywać się do niego. Zaczynamy się o Fredrę spierać, co też i dzisiaj ma miejsce. A skoro już o sporach, to teraz spróbujemy powiedzieć, na czym polegała ta kontrowersja, która powstała w trakcie pracy.

Katarzyna Raduszyńska: Już opowiadam: zaczęliśmy czytać Nowego Don Kichota. Zaprosiłam aktorów Teatru Polskiego i poprosiłam pana Jarosława Gajewskiego, żeby przeczytał tytułową rolę. W pierwszym odruchu się zgodził, ale na próbie powiedział, że nie czuje się dobrze, czytając ten tekst, ponieważ uważa, że ten Don Kiszot powinien być

młodszy, że powinien go grać młody chłopak. Zresztą w repertuarze Teatru Polskiego w 2011 roku był "Nowy Don Kichot" i tam tę rolę grał Piotr Bajtlik, czyli młodszy aktor. I ja próbowałam przekonać pana Jarosława, żeby z nami został. Wyjaśniałam, że to przesunięcie wieku Don Kiszota ma kilka znaczeń i jest istotne dla interpretacji. Czytając tekst i rozmawiając z Katarzyną Czeczot, która po konferencji "Fredro niekanoniczny" zaproponowała tę sztukę do czytania, odkryłam, że ma on wiele warstw, ale że nie mamy szans w trybie czytania o wszystkim opowiedzieć. Ale co mnie uderzyło? Świat, który wykreował Fredro, wydaje się światem doskonale przyjemnym, sielankowym. Oto fascynujące postacie z fantazją biegają po dworach, lasach, kochają się - głównie się kochają - trochę się spierają. Finał, jak zawsze, jest pozytywny, bo w finale wszyscy pojednani i szczęśliwi szykują się do weseliska. Mężczyzna, jeśli jest głównym bohaterem, zawsze ożenić się musi, nawet jeśli ożenić się nie może - jak mówi tytuł jednej ze sztuk. Pod warstwą sielankową odkryliśmy kilka innych warstw, o których teraz w dużym skrócie opowiem. Pan Jarosław mówi, i ja się też z tym zgadzam, że to jest sztuka o przywilejach młodości. Możemy ją czytać jako opowieść o tym, że młody musi się wyszumieć, ale i tak finalnie do ślubu dojdzie. Sztuka została napisana w 1822 roku - i cały ówczesny kontekst historyczny i społeczny, pulsuje tu pod powierzchnią. Ale może to być także sztuka o bezkarności, o niezwykłych przywilejach szlachty albo innych beneficjentów systemu. I okazuje się, kiedy się różne narzędzia do tego przyłoży, pod różnymi kątami spojrzę, że ta sztuka wcale nie jest przyjemna, że ten świat nie jest wcale sielankowy, a wręcz odwrotnie. Motto, które wybrałyśmy z Katarzyną do tej sztuki, z niej zresztą wyjęte, brzmi: "Trzeba być wariatem, aby chcieć świat przerobić, walczyć z całym światem". Teza, którą stawia Fredro - tu i wielu innych tekstach - brzmi: dobrze jest, jak jest, niczego nie zmieniamy, nie wprowadzamy niczego nowego. Porządek jest taki, jaki był od zawsze, czyli młodzi muszą się wyszumieć, dziewczyny muszą naskładać sobie obietnic i mieć swoje sekreta, a i tak ślub będzie, i tak właściwe rody się połączą, majątek zostanie przekazany, porządek świata potwierdzony.

I teraz o naszej kontrowersji: uważam - że kiedy przesuwamy akcent, ta sztuka zyskuje nowe wymiary. Kiedy widzimy człowieka, który nie jest już młodzieńcem, a mimo to ugania się po lasach kasztelanii swojego ojca w poszukiwaniu rycerskiej sławy, objawia nam się nie ktoś, kto musi dorosnąć, ale ktoś, kto właśnie dorastać wcale nie musi i nie chce. I to jest niebezpieczne - bezkarność i przywileje, jakie przynależą niektórym. W tym dramacie

mężczyźni posiadają pełnię władzy, o czym przypomina Kasztelan, powtarzając historię i potwierdzając hierarchię tego świata, w którym wszystko jest ustalone. Dlatego Karol-Don Kiszot nie ponosi żadnych konsekwencji swoich "bohaterskich" czynów, w czasie których poniża, obraża i krzywdzi wszystkich, którzy są podległych mu stanów, a także gotów jest zdradzić miłość wiernej Zofii. Kiedy wraca do domu, wszystko zostaje natychmiast przebaczone. I to może być groźne, a my czytając Fredrę, zdajemy się tego nie widzieć.

Jarosław Gajewski: Przede wszystkim po raz kolejny przychodzi mi dziękować Instytutowi Teatralnemu za takie obudzenie środowiska teatralnego w istotnych sprawach. Fredro jest istotną sprawą. Wiele z tego, o czym pan mówił, panie profesorze, osobiście mnie dotyka, by nie powiedzieć - rani. Ale ma pan rację, dlatego serdecznie podziękowania.

Po drugie - sprostowania. Pani Kasia zadzwoniła do mnie i powiedziała: "Panie Jarosławie, czytamy w Instytucie Fredrę, chciałabym, żeby pan przeczytał "Nowego Don Kiszota". Bardzo się ucieszyłem i powiedziałem "tak". Potem dowiedziałem się, że gra prawie cały zespół Teatru Polskiego. Sytuacja trochę się zmieniła, ale słowo się rzekło - kobyłka u płota. Preczytałem sztukę raz, myślę sobie: jest źle. Preczytałem z kolegami drugi raz, no i zrozumiałem, że kiedy czyta to żwawy pięćdziesięciolatek, to się sporo traci. I tego dotyczyła nasza dyskusja na temat starszego pana, który czyta "Don Kiszota" i którą streściła tutaj pani Kasia dość rzetelnie. Z jednym sprostowaniem: nie powiedziałem, że to jest sztuka o przywilejach młodości. To pani, czy panie obie to powiedziałyście. Ja mówiłem o przypadłościach młodości, o dopuszczalnej głupocie młodości, która czasem miewa wdzięk. Żeby rozum był przy młodości... - wzdycha Jan Kochanowski w "Odprawie posłów greckich" i wydaje się, że to jest pewien stały motyw naszych narzekań. Młodość ma prawo do pomyłek, do głupoty. Wielki Michel de Montaigne mówi, że nikt nie jest wolny od mówienia głupot. Ważne, by nie mówić ich z wysiłkiem. Otóż "nowy Don Kiszot" swoje głupoty mówi z wysiłkiem. Myślę, że to ewentualnie jest przywilej młodości. Kiedy mówi to wszystko starszy pan - brzmi to jak choroba.

Zanim dalej, zanim o tematach tego tekstu - tak, panie profesorze, Fredro jest mistrzem mowy polskiej i to już jest wystarczający powód, żeby go grać. Teatr Polski sto lat temu powstał "na pożytek i chwałę oraz celem rozwoju polskiej sztuki scenicznej, krzewiącej piękno ojczystej mowy naszej". Taki tekst został wmurowany razem z kamieniem węgielnym w fundamenty

Teatru Polskiego w Warszawie przy ulicy Karasia 2, 10 kwietnia 1912 roku. Tak Arnold Szyfman widział misję swego teatru i mnie wydaje się, że jesteśmy w sytuacji konieczności jej kontynuowania. Nasz język słabnie. Jest naruszany przez różne agresje antyjęzykowe, "antyjęzykowopolskie". Nasze dzieci mówią czasami lepiej po angielsku niż po polsku. Po polsku wznoszą toast hasłem "enter!". Jest kiepsko. Wydaje mi się, że trzeba myśleć o tym, że teatr jest bardzo ważnym narzędziem kultywowania języka.

Co przez to rozumiem? Otóż teatr jest narzędziem ocalania i przyswajania języka staropolszczyzny, języka Mickiewicza, nieznośnego języka młodopolszczyzny, języka Wyspiańskiego i języka Witkacego. Istnieje konieczność uczynienia tego języka organiczną częścią naszej wrażliwości, naszego człowieczeństwa. Podwiązać zwierzę aktorskie, aktorską biologię do tego języka - oto jest zadanie. To jest właśnie powód, żeby się zajmować Fredrą, bo on nas uczy języka. Czytając jego teksty, odnawiamy się, w szczególności odnawiamy się my, aktorzy, którzy przy pomocy tego języka dobieramy się do różnych treści, które w nas już śpią lub obumierają.

Dom Fredry... Z przykrością stwierdzam, że ten tytuł mało nam się należy, choć nie ustajemy w pracach, żeby Teatr Polski takim domem był. Przypomnę, że za czasów Dejmeka Teatr Polski był domem Fredry, domem Shakespeare'a, domem Mrożka, domem Wyspiańskiego. Marzył Dejmek, żeby to był dom Witkacego. Miał taki pomysł, żeby Teatr Polski pod jego dyrekcją zastąpił spalony - przypomnę w 1985 roku - Teatr Narodowy i wygenerował taki kanon naszego repertuaru, który odpowiada stawianiu się języka polskiego: staropolszczyzna - mówił Dejmek - rodzi Mickiewicza, Mickiewicz rodzi Wyspiańskiego, Wyspiański rodzi Witkacego, który jest klasykiem współczesności. Taki kanon repertuarowy chciał stworzyć - nie do końca mu się udało. Mnie się wydaje, że kiedy bierzemy dobrą literaturę, wielką literaturę, to zadaniem aktora jest dać słowu ciało. Jeśli to się stanie, staną się rzeczy cudowne. Sami wiemy, że Fredro pisał dla aktorów. Jego szwagier - Jabłonowski - zarzucał mu nawet, że to w zasadzie aktorzy za niego piszą, że on tylko wkłada słowa w ich usta. I rzeczywiście, jak tych trzech aktorów Jana Nepomucena Kamińskiego - mówię o Nowakowskim, o Benzie i o Smochowskim - dostawało Łatkę, Cześnika czy Rejenta, to publiczność szalała. To są scenariusze aktorskie. Nimi się można świetnie bawić. Więc bez

wątpienia jest to autor, który umie wiązać naszą mowę z ciałem żywych ludzi. Więc po pierwszej radości, na pierwszym czytaniu - błagam koledzy prostujcie, jeśli poniesie mnie fantazja - zrozumiałem, że się wiele traci, kiedy czyta to starszy aktor...

Katarzyna Radoszyńska: Ja mam pytanie od razu... Czy mogę prosić o konkrety? Bo ja wręcz odwrotnie myślę, dlatego z panem Gajewskim rozmawiamy na ten temat.

Jarosław Gajewski: Nie wiem, mogę się w to zagłębić... Zresztą wychodziło to na próbie Facet mówi, że nienawidzi bardzo - i to kilka razy się powtarza - jak stary dobiera się do młodej, że to jest obrzydliwe, że w ogóle nie można na to patrzeć. Kiedy więc gra go starszy aktor, to on staje się jakiś *mente captus*, albo ma widzenie połowiczne po ciężkim wylewie. I tak co krok. I tę uwagę, pamiętam, pozwoliłem sobie nawet głośno powiedzieć. Podobnych uwag jest sporo i jeśli wysoki sąd uzna to za konieczne, mogę pokazać swój egzemplarz z tymi uwagami.

To jest młody człowiek pełen temperamentu. Przede wszystkim, wydaje mi się, że ta postać jest dziełem autora znajdującego się na życiu. Jest bardzo skomplikowana, niejednoznaczna. Jak grał to Piotrek Bajtlik, trochę to było widać. Z jednej strony jest szlachetny, rycerski, nie waha się ruszyć na szlachcica i obciąć mu nos. A z drugiej strony jest głupawy. Przytula się do Burmistrza i mówi: "powiedz mi, jak kochasz?". I robi to z roztkliwienia, czułości, nie ze skłonności do swojej płci. Z jednej strony mówi bardzo mądre, piękne rzeczy: chce walczyć o szacunek dla kobiet, mówi o ich tragicznym losie. tępi mężów barbarzyńców. A z drugiej strony sam nie wyczuwa, kiedy staje się barbarzyńcą w stosunku do Palmiry, kiedy ją uwodzi. Więc z jednej strony ten człowiek jest bardzo otwarty, z drugiej strony jest głupawy, głupawy tak po młodemu. Jeszcze raz podkreślam, że jak zachowuje się tak starszy mężczyzna, to to strasznie żałośnie i niescenicznie wygląda.

Wydaje się, że ta teza, którą Pani tu przedstawiła po raz pierwszy tak wyraźnie, to znaczy: trzeba być wariatem, żeby walczyć z całym światem - to nie jest teza Fredry. To jest teza zepsutego, skorumpowanego Kasztelana! Człowieka, który ma władzę i jest odpowiedzialny za to, co dzieje się w jego dobrach. Ale jak przychodzą wymierzyć sprawiedliwość, to mówi "idźcie do Wójta. Dajcie mi spokój, mnie jest dobrze". Ma Pani rację, kiedy Pani mówi, że to jest straszny utwór. Ale w ogóle nie ma czegoś takiego jak sielankowość świata Fredry. To

jest rzeźnia! Czyją Kasztelan córkę wydaje za swojego syna? Córkę brata! W Zemście mamy taki "sielankowy" obrazek, że Cześnik mówi do Dyndalskiego: "Qua opiekun i qua krewny, miałbym z Klarą sukces pewny" - z córką swojego brata! "Ale Klara młoda, płocha, może kiedyś i pokocha, któż za dzisiaj mi zaręczy?". "Nikt rozumny, jaśnie panie" - jest odpowiedź. Krótko mówiąc: to nie jest teza Fredry. To jest teza, z której Fredro się podśmiewa, z której robi sobie bardzo poważne żarty. I od tego zaczęły się kontrowersje.

Zaczęły się od tezy, którą przyniosła pani Katarzyna Czeczot, że Fredro to jest pisarz, który nie chce niczego zmieniać. Przypomnę, że to jest facet, który jak wrócił z wojny napoleońskiej w 1817 roku, to w "Pamiętniku Lwowskim" Chłędowskiego szybko napisał artykuł o edukacji - że edukacja jest potrzebna i krajowi, i szczęściu indywidualnego człowieka. Odrobinę wcześniej okropnie się na tego Chłędowskiego zezłościł, że mu nie wydrukował polemiki na temat rzekomej szkodliwości tańca dla młodych panienek... Wreszcie - jeśli Fredro był człowiekiem, który nie chce niczego zmieniać, to kto jest autorem tego strasznego artykułu po rzezi galicyjskiej. On mówi, dosyć chłodno, może nawet cynicznie: tak będzie, jeśli się będziecie dalej za dziedziców przebierać. W nim jest prawdziwy demokrat, choć - swoją drogą - socjalistów bardzo nienawidził.

Zresztą nie wiem, czy ta sztuka nie jest przejawem tej nienawiści. Czy "Nowy Don Kiszot" nie jest kpina z rodzącej się romantycznej lewicy? Zakłamaney oczywiście. Bardzo napompowanej idealistycznie, nieautentycznej. Ten tytuł - "Nowy Don Kiszot" - mówi o tym, że jest to sztuka o nieautentyczności, o zakłamaniu, o załganiu, o obłudzie. Dzisiaj byśmy powiedzieli, że może to jest sztuka o "resortowych dzieciach", które nagle mówią: "Tato, jaki ty jesteś palant! Nie troszczysz się o ludzi, masz władzę, pieniądze, jeździsz mercedesem, a tu trzeba ludzkość wyzwalać!" Idzie, wyzwala tę ludzkość, a potem wraca i mówi: "Tatusiu, ja bez ciebie byłbym niczym". Dziecko-kwiat: do trzydziestki nie wierzył nikomu, a jak przekraczał trzydziestkę, to wracał do domu, przejmował interes i trzymał krótko za mordę tych swoich kolegów z komuny hippiesowskiej. I gdybyśmy o tym robili przedstawienie, to bardzo bym się ucieszył. Ba! Gdyby nowego Don Kiszota grała dziewczyna, uważałabym, że to jest bardzo kuszące. Natomiast, jak gra staruszek, to jest albo o jakimś marginesie demencji, albo trzeba uznać to za pomyłkę. I ja uznałem to za pomyłkę.



Było zresztą tak, że kiedy wszyscy przeczytaliśmy i zrozumiałem, że nie powinienem tego grać, poprosiłem panią Kasię o zmianę i wskazywałem możliwości zastępstwa. Ale pani Kasia nie była tym zainteresowana. Zdecydował argument niekoniecznie merytoryczny, ale nie bez znaczenia - otóż w swej niefrasobliwości od razu na początku wziąłem udział w trailerze, który już czekał na montaż i rzeczywiście zrobiło mi się głupio, że okazałem się takim niefrasobliwym wujkiem i od razu się zgodziłem z radości. Ale to też jest i tak, że aktor chce grać... Poza tym znam panią Kasię od...

Katarzyna Radoszyńska: od kiedy byłam w starszakach?

Jarosław Gajewski: od kiedy była pani w starszakach - mówię o Wydziale Reżyserii. Zawsze miałem jakąś sympatię do pani reżyser, więc pomyślałem, że fajnie się będzie spotkać. Aktor chce grać! Więc jest mu wszystko jedno, czy gra młodego Don Kiszota, czy starego, ale dochodzi w końcu do rozumu i się mityguje.. Więc to właściwie nie była kontrowersja, to była taka moja potrójna niefrasobliwość: najpierw się zgodziłem, potem zacząłem robić fochy i - trzecia niefrasobliwość - nieprzekonany, w końcu zagrałem.

Agata Adamiecka-Sitek: Niefrasobliwy, jak bohater tej sztuki.

JG: Bardzo pani dziękuję. Bardzo pani łaskawa.

AA-S: Niefrasobliwość, temperament, szalony zapał i niestałość - ależ to są podstawowe cechy Fredrowskiego Don Kiszota!

JG: Proszę kontynuować: obłuda! Obłuda wobec kobiet - proszę dodać.

AA-S: Nie, nie - obłudy bym tu nie dodawała. Niefrasobliwość wystarczy. Daltonizm moralny - za Boyem możemy dopowiedzieć.

JG: O, bardzo pani dziękuję... Skąd ma pani tę wiedzę?

AA-S: Dobrze. To ostatnie słowo, bo ja - zanim pociągniemy kolejne wątki - chciałabym oddać głos pani Katarzynie Czczot...

JG: Ale to straszne nieporozumienie, osobiste wycieczki, obelgi i muszę na nie odpowiedzieć

AA-S: która jako badaczka wskazała ten tekst do czytania, więc tak naprawdę wszystko się od niej zaczęło i ona musi mieć tu swoje miejsce.

JG: Jasne. Kończę już. Potem się będę bronił przed daltonizmem moralnym i niefrasobliwością.

AA-S: Ale to tylko cytat z Boya, zarzut wobec Fredry oczywiście.

JG: Dobrze, ale skoro przytaczamy Boya, to powiedzmy też, że to Boy napisał: "Fredro nie dał szat nad ojczyzną, bo on sam był ojczyzną". Różne mamy zdania na temat Fredry, ale czasem się zgadzamy: profesor Anna Kuligowska-Korzeniewska swoje wprowadzenie do najnowszego wydania wyboru komedii Fredry zatytułowała Fredro jedyny pisał o życiu

Anna Kuligowska-Korzeniewska (z widowni): To była cytacja z Tadeusza Różewicza, który tak właśnie powiedział w rozmowie z Michałem Zadarą: "Fredro jedyny pisał o życiu". I ma pani rację, że to są sztuki szalenie brutalne, a ta brutalność jest łagodzona zazwyczaj na zasadzie deus ex machina.

Jarosław Gajewski: Tak, jeśli to się poczyta, to to jest strasznie brutalne i ta brutalność jest w jedwabnych rękawiczkach podawana, czyli w tej niezwyklej formie, której tu - przyznajmy się koledzy - nie osiągnęliśmy na takim poziomie, na jakim ona funkcjonuje. Chodzi zarówno o żywą obecność aktora, jak i stopień uczestniczenia w tym języku, o symfonię tego języka. Jest to niezwykle i nie sposób tego osiągnąć po sześciu próbach. Ćwiczy się to miesiącami: lekkość, siłę i ciężar intencji.

Dariusz Kosiński: Jest teraz między państwem ciekawa różnica, czy też może raczej bardzo ciekawe napięcie - z jednej strony jest ta symfonia słów, której chętnie ulegamy, a z drugiej strony jest rzeźnia. Nie macie państwo wrażenia, że symfonia przykrywa i unieszkodliwia brutalność? Czy nie jest to konstrukcją zamierzoną przez pisarza, rodzajem zastawionej na nas pułapki?

Agata Adamiecka-Sitek: Jeśli mogę - bo jesteśmy teraz blisko koncepcji, która zbudowała mi się w czasie trwania tego projektu, koncepcji Fredrowskiej małej mitologii. Kiedy pan Jarosław Gajewski mówił o języku Fredry, który się zakorzenia w ciele aktora i wybucha rodzajem symfonii, to właściwie mówił o zupełnie abstrakcyjnym żywiole opartym na zestrojach i rytmach - o żywiole muzycznym, a więc zarówno w szczególnie sposób zdesemiotyzowanym, jak i ucieleśnionym, opartym na pulsacji, odwołującym się do przedsymbolicznej, popędowej sfery, która poprzedza język. Ta "mowa", a raczej "pieśń" rytmów, pulsacji, eholalii i melodii w prywatnej historii każdego podmiotu poprzedza doświadczenie wejścia w język rozumiany jako system symboliczny i związana jest z relacją z matką, z którą porozumiewamy się poza językiem, czy też jeszcze zanim wkroczymy w język. Julia Kristeva w swojej psychoanalitycznej koncepcji nazwała tę "mowę", posługując się terminem Platona, macierzyńską chorą i opisywała jej związki z wyobraźnią, poezją i twórczością. Ta sfera ma transgresyjny potencjał, kiedy przebija się do przestrzeni symbolicznej, ale ma też potencjał regresji, który wycofuje nas z intelektualnej, krytycznej aktywności i dosłownie kołysze, jak ta pierwsza pieśń, która już na zawsze w nas mieszka, usypia w regresywnym pragnieniu bezpieczeństwa. Wydaje mi się, że wiersz Fredry w taki właśnie sposób nas uwodzi - to byłaby może ta pułapka, o której mówi Dariusz Kosiński - kołysze nas, przenosi w tę nieokreśloną przeszłość poza historię. A my tak chętnie poddajemy się jego sile właśnie dlatego, że pod obrazem minionej, cudownej ojczyzny, pod tym uosobieniem utraconej polskości, wyczuwamy inną utraconą krainę pierwszego schronienia, za którą tęsknimy.

Ta sfera - nazwijmy to - pierwotnej muzyczności, która oddziałuje pozaświadomie, doskonale u Fredry współpracuje ze świadomą, symboliczną strategią tekstu. Fredro rezygnuje z politycznych tematów epoki, skupia się na przestrzeni codzienności, intymności. Dlatego - mimo brutalności, do której próbujemy się tu dziś dobić, mimo faktycznie obecnych w jego tekstach obrazów ponurego sarmatyzmu, małych świństw podłych ludzi i bezmiaru klasowej czy genderowej opresji - tak łatwo dostrzegamy w nim przede wszystkim piewę szczęścia i cnót życia domowego oraz szlacheckich blasków przeszłości, czego dowodzą tworzone od końca XIX wieku interpretacje jego sztuk. Mniej więcej wtedy - bo wcześniej pisano o nich zgoła inaczej - komedie Fredry zaczynają być czytane jako opowieści o nieokreślonym, odległym i na zawsze już utraconym dawnym polskim obyczaju. Polska jest tu bajeczną czy

raczej mityczną krainą. Kiedy słuchamy melodii Fredrowskiego wiersza, przestajemy analizować jego treść, zadowalamy się tym zamglonym, tęsknym obrazem o wygładzonych, zaokrąglonych konturach. Otwiera się przed nami kraina całkowicie wolna od wszelkiego konkretnego historycznego, a więc także i wszelkiej polityczności. A zatem kraina mitu, ale mitu - co kluczowe - pozbawionego również wszelkiego sacrum, wolego od grozy i boskiej przemocy, z którą mit nas konfrontuje. I to jest właśnie to, co nazwałabym rozkoszą małego mitu, która rządzi tym dzisiejszym wąskim Fredrowskim kanonem.

Jest to rozkosz regresywna, infantylizująca, ale sprzymierzona z pewnym typowo modernistycznym sposobem myślenia o teatrze jako o sztuce wysokiej, której artystyczna głębia bierze się właśnie z oddalenia od historii i polityczności, oddzielenia od życia. W poczuciu dobrze spełnionego kulturalnego obowiązku możemy zatem wreszcie odpocząć, zapominając o grozie historii. Dokonuje się tu wygaszenie mocy krytycznych teatru na rzecz rozkosznego regresu do małego mitu. I faktycznie, wokół fredrowskich przedstawień panuje całkowita cisza, nie komentuje się ich, nie spiera się o nie, nie analizuje, choć stanowią tak liczebnie znaczną część produkcji polskiego teatru. Ale ta rozkosz, o której mówię, nie jest niewinna. Powiedziałabym nawet, że jest niebezpieczna. Za Rolandem Barthesem przypomnę, że mit można postrzegać jako zaszyfrowaną ideologię. Mit zawsze zniekształca doświadczenie historii, dokonuje semantycznego oczyszczenia jej obrazów, kradnie je i zwraca w zafałszowanej formie. Nie niesie prawdy o historii, ale zawsze ją usprawiedliwia, pozwalając wyłączyć procedury krytyczne i wobec przeszłości, i wobec teraźniejszości.

Jarosław Gajewski: Nie da się wyłączyć myślenia krytycznego, kiedy robi się Fredrę - bez wątplenia. Myślę, że jest to po prostu nieprawda, że Fredro nas kołysze, że nas usypia.

Katarzyna Radoszyńska: Fredro nas usypia - ja bym tak powiedziała.

Jarosław Gajewski: Odczułem to w czasie pracy i dlatego się buntowałem przeciw temu. Tu jest źródło nieporozumienia, mówi pani tak, jak gdyby pani nie słyszała ludzi, którzy umieją mówić Fredrę, czyli na przykład Świderskiego, czy Hańczy...

Agata Adamiecka-Sitek: Myślę, że dzisiejsi widzowie, którzy oglądają Fredrę na scenie, tego rzeczywiście nie słyszą.

Jarosław Gajewski: Są tego pozbawieni, tak. W tej sprawie pan profesor ma rację, że to jest skandal, że nie ma teatru, który się tym zajmuje, pracuje nad tym językiem i ukazuje jego pełnię, która nie jest abstrakcją, desemiotyżacją, czy - przepraszam wszystkich - słodkim popierdywaniem. To jest ostra jazda.

Katarzyna Radoszyńska: Tylko to bardzo rzadko w teatrze widać.

Jarosław Gajewski: Piwo robi się przez dwa miesiące, a dwudziestoletnią whisky robi się dwadzieścia lat. Wyrugowaliśmy ten język. W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat zginęło kilkadziesiąt języków w ogóle. Nasz język dryfuje, zmienia się. Język jest żywy. Wydaje się, że właśnie aktorzy, aktorzy mówiący - uwaga! - w dużej przestrzeni, bo czym innym jest mówić do mikrofonu, a czym innym wypełniać swoim oddechem, swoją energią przestrzeń - właśnie aktorzy mają szansę ten język, język staropolski, język Kochanowskiego, język Słowackiego, Mickiewicza, którego też się nie da normalnie mówić, język Wyspiańskiego, wreszcie Witkacego - przyswoić. Nie tyle ocalić, ile zostawić jakiś ślad funkcjonowania tego języka, sposobu, w jaki pobudza wyobraźnię, intelekt i zmysły. Z przykrością mówię, że jeszcze nam trochę do tego brakuje. Pewnie gdybyśmy usiedli, poćwiczyli, pomęczyli ten język, dali trochę potu, krwi i łez tym słowom, słyszelibyście państwo co innego. Rozumiem panią i po części mogę się z panią zgodzić. Ale nie ma zgody na to, że tam jest tylko jakiś mit zapisany. O ile dobrze pamiętam, państwo wystawiliście tutaj Piczomirę. Czy mamy czytać "Nowego Don Kiszota" bez świadomości Sztuki jebania? Czy mamy czytać "Zemstę" bez "Piczomiry", bez świadomości, kto to pisał? Można, ale to tak, jakby obciąć kawałek fortepianu i dopiero na nim grać. Tekst to człowiek. Zobaczmy, co to był za człowiek, który w wieku 16 lat ruszył na wojnę napoleońską, a w wieku 19 lat przestał być romantykiem, choć to była bardzo romantyczna dusza.

Katarzyna Radoszyńska: Przepraszam, panie Jarosławie, bo wchodzimy w dyskusję o biografii Fredry, a spotykamy się tutaj, żeby rozmawiać o materii, jaką jest teatr. Biografia jest oczywiście niezwykle ważna, ale problem pałacy dziś polega na tym, że mamy kłopot z wystawianiem Fredry. Ja nigdy nie widziałam tej rzeźni, o której pan tyle mówi. Zawsze Zemsta to jest jednak pojedynek dwóch aktorów i dwóch "wielkich ról".

Krystyna Duniec (głos z widowni): Ja mam wrażenie, że rozmawiamy o bardzo ważnych sprawach, ale takich sprawach, których ja w tym czytaniu w ogóle nie zobaczyłam. Więc miałabym ochotę zapytać Katarzynę Czczot, o czym właściwie chciała tutaj opowiedzieć. Interesuje mnie wybór "Nowego Don Kiszota" i wydaje mi się, że go rozumiem, ale proszę, powiedz Kasiu, dlaczego wskazałaś na ten utwór?

Katarzyna Czczot: Pomyślałam o tym tekście dlatego, że na konferencji, o której wspominała Agata, miałam często wrażenie, że dzisiejsze sposoby czytania Fredry, z perspektywy genderowej czy queerowej, przynoszą interpretacje właśnie na miarę tych donkiszotowskich. Mówię to, bo ja we Fredrze żadnego subwersywnego potencjału, o którym mówili referenci, nigdy nie dostrzegałam i w ogóle raczej nie przepadam za tym pisarzem. W pierwszej chwili więc pomyślałam o Nowym Don Kiszocie jako możliwym komentarzu do współczesnej fredrologii. Ale potem doszłam do wniosku, że ten tekst może być ciekawy z jeszcze innego względu. Pozwala nam przemyśleć na nowo kategorię, która w przypadku pisarstwa Fredry sama się narzuca, a mianowicie kategorię anachroniczności. Proszę zwrócić uwagę na znamienne spiętrzenie. W Don Kichocie Cervantesa bohater, wzorując się na romansach rycerskich, zachowuje się w sposób "niezgodny z duchem czasu". "Nowy Don Kiszot" byłby więc podwójnie "nie na czasie". Ale kolejne piętro tej anachroniczności wprowadza tu kontekst biograficzny. Zdanie, o które się spieramy ("Trzeba być wariatem, / Aby chcieć świat przerobić, walczyć z całym światem!"), wypowiedział, w nieco tylko zmienionej formie, sam Fredro. Kiedy po latach komentował przepuszczony na niego atak, że jest pisarzem nienarodowym i niemoralnym - atak, który miał spowodować jego trwające ponad dekadę milczenie - napisał: "Oskarżać cały świat - szaleństwo". Bo Fredro widział w tym ataku dowód na to, że nie pasuje do świata, że jest człowiekiem innej epoki. Wyjaśniał: "Milczę, bo wiem, że społeczeństwo nowych kształtów wymaga. Ja ich nie umiem dać". A dalej, co wydaje mi się bardzo znaczące, sięgał po figurę rycerza: "Milczę, bom już bardzo stary, bo nie chcę w nowe szranki w zardzewiałej występować broni". Fredro nie tylko był przez niektórych swoich współczesnych odbierany jako "nie na czasie", on również czuł się "nie na czasie". Don Kiszot może więc być jego osobliwym alter ego. To z kolei pozwala zobaczyć w samej komedii jakiś poziom metatekstowy. Wydało mi się to ciekawe. Ale nie dlatego, że chciałabym forsować tezę, że Fredro jest anachroniczny, w sensie "przestarzały". Przeciwnie, wydaje mi się, że w myśleniu o jego pisarstwie jako anachronicznym w tym

właśnie potocznym rozumieniu tego słowa kryje się pułapka. Polega ona na założeniu, że to, co jest teraz, jest lepsze od tego, co było kiedyś. A więc założeniu odwrotnym do tego, które przebija z tekstów Fredry (że to, co było kiedyś, jest lepsze od tego, co jest teraz), ale w równym stopniu paraliżującym krytyczny osąd. W tym wypadku - osąd terażniejszości. Anachroniczność ma jednak, oprócz tego potocznego, także inne znaczenie. Jest łączeniem faktów odległych od siebie czasowo, umieszczaniem na wspólnym planie wydarzeń, które nie mogły mieć miejsca w tym samym czasie. Tak rozumiany anachronizm przede wszystkim podważałby czas linearny i kwestionował historię widzianą w kategoriach postępu. Szwedzka badaczka, Sara Edenheim uważa, że to właśnie anachronizm umożliwia zaprzęgnięcie przeszłości w służbę terażniejszości i uprawianie historii krytycznej. Aby móc rozsądzić postępową wizję czasu i dzięki temu krytycznie spojrzeć na dominujący porządek społeczny, postuluje ona uprawianie "krzykliwych anachronizmów". "Nowy Don Kiszot" ze swoim spiętrzeniem tego bycia nie na czasie, bycia nie z tej epoki wydaje mi się jakoś bliski tej idei krzykliwego anachronizmu. Zresztą idea ta może być przydatna do czytania całego Fredry. Wydaje mi się, że przy lekturze "Ślubów panińskich" nie można się zatrzymać na stwierdzeniu, że kiedyś kobiety były zmuszane do małżeństwa przez ojców, ale dzisiaj już tak nie jest, bo ludzkość na drodze postępu wyzbyła się takich barbarzyńskich zwyczajów. "Śluby..." pokazują nam też przecież hipnotyzującą władzę romansu jako pewnej narracji porządkującej życie społeczne. Tej władzy podlegamy również dziś, przejmując cały zestaw ukrytych w romansie przekonań: że być w związku jest lepiej, niż nie być w związku, że w monogamicznym związku jest lepiej, niż w niemonogamicznym i tak dalej. Ale żeby tak przeczytać "Śluby...", potrzebujemy właśnie narzędzia, jakim jest anachronizm, krzykliwy anachronizm. Potrebujemy wiedzy, którą daje nam terażniejszość, ale rezygnujemy jednocześnie z linearnej wizji czasu, z myślenia w kategoriach postępu. Dlatego doceniam pomysł Katarzyny, która zamiast przesuwania Nowego Don Kiszota w przód czy w tył, zamiast uwspółcześniania czy też uhistoryczniania, zdecydowała się na ruch w bok. Że zignorowała Chronos i - przenosząc Teatr Polski do Instytutu Teatralnego - zmieniała przede wszystkim przestrzeń.

Jarosław Gajewski: Jeśli można - przede wszystkim bardzo mi przykro, że nas wszystkich, łącznie z Fredrą, potraktowałyście panie tak instrumentalnie, jak sugeruje pani Katarzyna Czczot, mówiąc w związku z anachronizmem o takim przesunięciu w bok przy pomocy

sprowadzenia Teatru Polskiego do Instytutu Teatralnego. Mówiąc językiem Fredry - to się nie godzi. Nie inscenizuje się tekstu pisarza, za którym się "nie przepada", bo wtedy miejsce twórczości może zająć manipulacja i niechęć nawet będziemy dowodzić, że jest on do niczego.

Jeżeli to była prawdziwa intencja, to jest mi przykro. Po drugie, nie rozumiem zasady spójności tego, co pani mówi, prawdopodobnie dlatego, że moje wyobrażenie o potencjale krytycznym sztuki, o sile oddziaływania sztuki jest z gruntu inne. Wydaje mi się, że mówiąc o potencjale krytycznym tekstu, nie mówimy jeszcze o potencjale krytycznym widowiska. W teatrze oczywiście najważniejsza jest prawda. Natomiast prawda w teatrze, to nie jest prawda tekstu. To jest prawda pewnej adekwatności formy i treści. Zgodności wielu elementów - zwłaszcza w przypadku teatru - pewnej harmonii. Sztuka teatralna oddziałuje swoją harmonią. Jeżeli sztuka teatralna bierze na warsztat temat złego, instrumentalnego traktowania ludzi, ale nie robi z tego doskonałej formy, to popsuje temat. Podkreślam raz jeszcze - treść w teatrze jest tylko punktem wyjścia do stworzenia pewnej harmonijnej formy, w której treść ma swoje znaczenie, ale działa tylko poprzez pełną formę. Krótko mówiąc: jeśli robi się sztukę niedoskonale, jeśli nie udaje się osiągnąć harmonijnej formy, to się psuje temat i żadne zabiegi skośne, żadne przepisywanie temu nie pomogą. Myślę, że trzeba po prostu ćwiczyć. Sztuka to jest taki obszar, któremu się poświęca życie i się ćwiczy, frazę, wpuszcza się myśl w całe ciało.

Trzeba tak mówić tekst, żeby zarówno tekst stał się częścią aktora, jak i aktor częścią tekstu, to znaczy, żeby nie aktor interpretował tekst, tylko żeby tekst interpretował aktora. A przynajmniej, żeby działało się to równocześnie. Dlatego te rzeczy wydają nam się wielkie - od razu widzimy, kto to powinien grać, kto powinien grać Fredrę, bo on to pisał na żywych aktorów, na tętniące krwią i tętniące życiem ciała. Wreszcie prawdą jest, że on całe życie miał poczucie, że nie stać go już na nowe kształty. To jest bolesna prawda. Ale dał się wybrać na posła, rozpoczął żywą działalność społeczną i polityczną. Był człowiekiem, który walczył o zmiany. Walczył w taki sposób, żeby one okazały się skuteczne.

Katarzyna Czebot: Mówiąc o przesunięciu w bok, miałam na myśli rezygnację z udawania, że się przenosimy w przeszłość. Myślałam o wyjściu z teatru w przestrzeń podobną do laboratorium, gdzie wszystko jest osobno: kostiumy wiszą na wieszakach, aktorzy siedzą



osobno, a rekwizyty leżą na stole, nie są używane... To jest właśnie taki teatr - nie teatr, nie-teatr, który już kompletnie nie gra pragnieniem zbiegnięcia się w czasie, połączenia czasu spektaklu i czasu akcji dramatu. Zostały one jakoś rozszczepione. To przede wszystkim miałam na myśli.

Adam Bauman: Ja z Fredrą mam nieustający problem od wielu lat ze względu, jak sądzę, na uderzającą dwoistość. Bo z jednej strony jest to wspaniały, zachwycający język polski, z całym bogactwem rymów, wspaniałą wersyfikacją itd, a przecież nie należymy do krajów posiadających dużo tak dobrze pisanej literatury. Nie jesteśmy narodem bogatym w pisarzy czy dramatopisarzy. Tu Fredro jest niewątpliwym fenomenem i powinno się go doceniać. Natomiast z drugiej strony odnoszę wrażenie, że on ten swój wielki talent całkowicie rozmiął na drobne. Przede wszystkim jeśli chodzi o tematykę utworów. To są rzeczy po prostu błahe. Zanurzone w dworskowej, pałacowej, wyidealizowanej, a raczej - żeby nazwać rzecz po imieniu - zakłamej rzeczywistości. Autor opowiada o świecie, który tak naprawdę nie istniał. Opowiada o świecie sztucznie upiększonym, bo takie były czasy, takie były wymogi sceny i publiczności, do której te sztuki były kierowane. Trzeba pamiętać, że w dużym stopniu to właśnie Fredro pod rękę z Sienkiewiczem ciągle uniemożliwia uporanie się Polaków z zakłamanym mitem kresów, które w powszechnym wyobrażeniu były jakąś Arkadią, gdzie w harmonijnej zgodzie żyły ze sobą różne narody, kiedy tak naprawdę były to polskie kolonie, gdzie panowały okrutne warunki, zbliżone do tych, jakie panują na amerykańskich plantacjach bawełny. Piszą o tym Jan Sowa w książce "Fantomowe ciało króla" i Daniel Beauvois w "Trójkacie ukraińskim". Jako Polacy nie jesteśmy ciągle w stanie uczciwie przepracować tego tematu. Nasza nieznajomość historycznych realiów sprawia, że czasami nie mamy nawet klucza do odczytania niektórych zapisanych tutaj rzeczy. Przykład: w sztuce sługa mówi, że potrzebuje paszportu do każdej podróży, a ponieważ go nie ma, przebiera się za kobietę, słusznie sądząc, że tak łatwiej będzie mu się przemknąć do domu. Czy my wiemy, co to znaczy? Czy wiemy, że w tamtych czasach chłop nie mógł sam swobodnie się poruszać, bo jakby go złapali bez dokumentu od pana, to by go zwyczajnie jako uciekiniera powiesili? Że był właściwie niewolnikiem? Ale u Fredry ta okoliczność staje się okazją do dobrej zabawy. Pytanie, dla kogo dobrej?

Ale taki stan rzeczy, jak się wydaje, Fredrze całkowicie odpowiada. On nie chce żadnych zmian, nie stawia widzowi żadnych wymagań, nikogo nie oskarża. A przecież jesteśmy tuż po utracie niepodległości, kiedy to Rzeczpospolita zapadła się pod własną niemocą. Jesteśmy tuż po rewolucji francuskiej, jesteśmy u progu rewolucji przemysłowej. Na całym świecie małe kraje walczą o niepodległość. O tym wszystkim Fredro wie, bo nawet umieszcza w sztuce cytaty z ówczesnej gazety o krwawej wojnie Grecji z Turcją o niepodległość. Wie, ale wnioski jakie proponuje są dość absurdalne. Wszystko ma być tak, jak było, Bóg nad nami czuwa, porządek ma pozostać niezmienny. Także, a raczej przede wszystkim, w sensie obyczajowym. Mężczyzna musi się wyhulać bez żadnych konsekwencji, a przyszła żona cierpliwie na niego czekać, wszystko wybaczać i wiernie kochać. Ta pochwała anachronizmu także sprawia, że te sztuki są w zasadzie martwe.

Dodatkową trudnością, z jaką konfrontuje nas Fredro, są zmiany, jakie zaszły w samym teatrze. Po prostu nie ma aktorów, którzy są w stanie to zagrać. Nie ma typów, a to są komedie typów, typów aktorskich jakich współczesna szkoła teatralna dziś już nie "produkuje". Aktorzy Fredry wychodzili na scenę i byli sobą. My musimy doklejać sobie wąsy, nosy, zakładać peruki, wypinać brzuchy i przez to ciągle coś udawać.

Mam obawy, że my temu Fredrze więcej chcemy przydać, niż faktycznie można w nim znaleźć. To nie jest Molier. Przepraszam, że mówię tak brutalnie, ale tak sędzę.

Dariusz Kosiński: Koniecznie na koniec muszę coś sprostować. To, o czym mówił pan Jarosław Gajewski: doskonałość formy i to, że trzeba nad Fredrą długo i tak dalej, i tak dalej... to są argumenty, które pojawiają się nieustannie przy tych czytaniach. I tu jest chyba fundamentalne nieporozumienie - te czytania nigdy nie miały być doskonałymi dziełami sztuki, to nie było ich zadaniem. One raczej służą do tego, żeby się włamywać. Pokazujemy zestaw różnego rodzaju kluczy, wytrychów, a może i łomów albo jeszcze innych różnych narzędzi, które pozwalają otworzyć te teksty. Bardzo mi się podoba, to, co pan powiedział o momencie, w którym tekst interpretuje aktora. Więc jeżeli tak, to dzisiaj tekst "Don Kiszota" fantastycznie zinterpretował aktora Jarosława Gajewskiego. Ja nie miałem świadomości tego, jakie są intencje reżyserki. Siedziałem sobie tam na górze i spokojnie słuchałem tego, co się na scenie dzieje. I mnie się ten "Don Kiszot" w trakcie tego czytania otworzył, trochę w duchu, o którym mówiła Katarzyna Czebot, to znaczy w duchu

anachronizmu. Ułożył mi się jako opowieść o człowieku, który czuje się anachroniczny i bardzo ironicznie mówi o szczęściu domowym, które jest jego udziałem. Kiedy Państwo przeczytali finałowy fragment, to on zabrzmiał prawie jak obelga. I ja nie wiem, czy to jest o głupocie - starego, czy młodego - wszystko jedno... To brzmi jak tekst, w którym ktoś próbujący zmieniać świat, jest przez całe swoje otoczenie wciskany w rolę nieszkodliwego idioty, po to, żeby udało się wszystkim zachować dobre samopoczucie w tym światku, który sobie zbudowali. I to wszystko właśnie w tym niegotowym czytaniu, rozbabranym, zrobionym z konieczności w ciągu czterech prób, zaczyna grać dlatego, że jest przesunięte w bok, że jest w takim nieoczywistym miejscu. Wszystkie czytania mają elementy czegoś niegotowego, czegoś, co można byłoby jeszcze dopracować - wszyscy mówią: trzeba by jeszcze popróbować... Nam zależy na tym, żeby te teksty otwierać jak najbardziej, a częścią tego zamiaru jest ta nasza dzisiejsza rozmowa, w której jeszcze kolejne rzeczy się pootwierały. To jest rodzaj takiej odmiany pracy laboratoryjnej, kiedy się wchodzi do przestrzeni z jakimś zamiarem wyjściowym i nie bardzo się wie, do czego to doprowadzi. Wywala się wszystko, co się ma w magazynie i w głowie. I dopiero potem - jeśli ma się taką ochotę - można pójść za tym, co brzmi, co przemawia i co wydaje się warte, by za tym pójść dalej. I to jest - jak rozumiem - takie miejsce przesunięte w bok.

Bardzo państwu dziękuję. Mieliśmy poczucie, że robimy coś ryzykownego, proponując państwu pozostanie po czytaniu na rozmowę, ale mam wrażenie, że to była rozmowa istotna. Dziękuję.