

# Tęsknię za metaforą

„Kiedy przystępuję do pracy, nie jestem spokojny, dopóki nie odnajdę narzędzia, które uruchomi mechanizm i stworzy wewnętrzną strukturę spektaklu. I bardzo często muszę je znaleźć już na etapie pracy nad tekstem” – mówi Wawrzyniec Kostrzewski w rozmowie z Kaliną Zalewską.

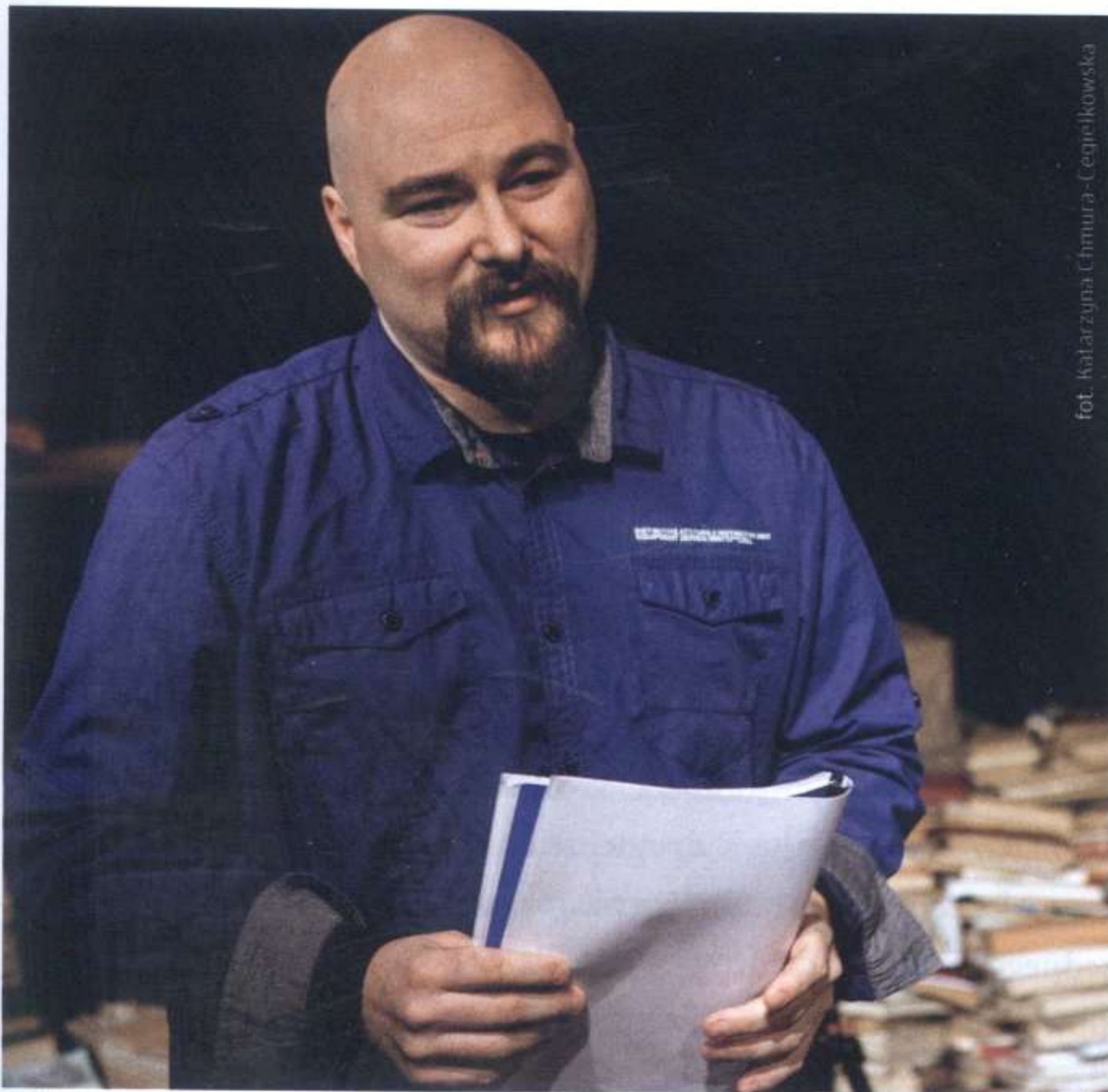


foto: Katarzyna Chmura - Cegielska

## Wawrzyniec Kostrzewski (1977)

reżyser teatralny, filmowy i telewizyjny, scenarzysta, ukończył polonistykę na UW (2001), AFiT (2004) i Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej (2008), studiował też filozofię. Ma w dorobku m.in. pierwszy w historii AT dyplom filmowy (*DNA*), cztery spektakle zrealizowane w warszawskim Teatrze Dramatycznym, dwa przedstawienia telewizyjne: *Wolizkę* (Grand Prix festiwalu „Dwa Teatry” w 2015 roku i wiele innych nagród, m.in. przyznana przez ZASP Nagroda im. Stefana Treugutta) oraz *Listy z Rosji*, nagrodzone na tegorocznym festiwalu „Dwa Teatry” za reżyserię i rolę główną, docenione też Nagrodą im. Krzysztofa Zaleskiego i Nagrodą Publiczności.

**KALINA ZALEWSKA** Po studiach w Akademii Teatralnej i debiucie w warszawskim Teatrze Dramatycznym, a był to *Cudotwórca* Briana Friela, dostałeś tam propozycję realizacji następnego spektaklu i kilka tekstów do wyboru. Co sprawiło, że zwróciłeś uwagę na *Rzecz o banalności miłości*?

**WAWRZYNIEC KOSTRZEWSKI** Na pewno kontekst filozoficzny. Jako były student filozofii skupiłem się na ważnych dla mnie postaciach, Martinie Heideggerze i Hannie Arendt. Nie ma zbyt wielu sztuk o filozofach, to są trudne tematy. Tutaj konflikt racji pokazany został pod kątem ich relacji emocjonalnej – opowieść o miłości w cieniu Holokaustu. Były w tej historii trzy wymiary: intymna opowieść o kochankach, inteligentki traktat o filozofach i w tle tragedia Holokaustu, który nazywam „pęknięciem świata”.

**ZALEWSKA** Dramat izraelskiej autorki Savyon Liebrecht to ciekawy przykład popularyzacji trudnych tematów, ale jednocześnie pewnych, może koniecznych, uproszczeń. Wybitny filozof w 1933 roku dał się uwieść ideologii nazistowskiej. Co go do tego skłoniło? Wcielenie ducha niemieckiej kultury, które zobaczył w wizjach Hitlera? Szeroko otwarte drzwi do kariery? Możliwość reformy uniwersytetu, bo rychło został rektorem we Fryburgu?

**KOSTRZEWSKI** Wróciłem do lektury Heideggera, kiedy pracowałem nad spektaklem i oczywiście dużo rozmawialiśmy z Adamem Ferencym podczas analizy postaci. To nie była łatwa praca, ciężko przekonać się do bohatera z grzechem o takiej skali. Jednocześnie był i jest ważnym myślicielem.

**ZALEWSKA** Hanna Arendt zawsze podkreślała jego wybitność.

**KOSTRZEWSKI** Dolegliwością wielu filozofów jest poczucie nieomyślności, ich *déformation professionnelle*, jak mówiła Arendt. Heidegger miał ten problem. Z jego prac wynika nie tylko uwielbienie własnej myśli, ale też stosunek do innych filozofów.

**ZALEWSKA** W przedstawieniu neguje ich dorobek, wyraźnie to zaznaczyłeś.

**KOSTRZEWSKI** Tego nie było w oryginale. Zestawiłem fragmenty wypowiedzi Heideggera tak, żeby już na początku spektaklu, kiedy pojawia się on jako widmo w głowie Hanny Arendt, jego słowa w uproszczeniu oddały esencję jego poglądów i stosunku do samego siebie. Egocentryzm, poczucie misji. Te cechy często idą w parze. Heidegger był w istocie zafascynowany niemieckim językiem, historią, literaturą, kulturą. Stawiał niemieckość w sercu filozofii i kultury, wierzył w nadrzędność niemieckiego nad innymi językami. Myślę, że to sprawiło, że zobaczył w Hitlerze jakąś nową nadzieję. Oczywiście wycofał się z tego dość szybko, jako inteligentny człowiek, ale jego charakter sprawił, że nigdy nie przeprosił.

**ZALEWSKA** Tego słowa chyba w ogóle nie było w jego słowniku.

**KOSTRZEWSKI** To słowo nie pada ani razu, Heidegger sam domagał się przeprosin, czuł się oszukany. Dość przykry obraz człowieka, który ucieka przed świadomością, że poważnie zblądził.

**ZALEWSKA** Po roku wycofał się z funkcji rektora, choć nigdy nie wystąpił z NSDAP.

**KOSTRZEWSKI** Do końca płacił składki, a wcześniej jako rektor pozbywał się z uniwersytetu kolegów narodowości żydowskiej. To też jest przejawem tragicznej pychy, która go ogarnęła.

**ZALEWSKA** Nawet Husserla, swojego mistrza i nauczyciela, potraktował źle.

**KOSTRZEWSKI** To dowód ostateczny, który potwierdza, że stracił panowanie nad sytuacją, co było bardzo kosztowne dla historii filozofii i jego przyszłej kariery. Nie dostrzegł tego, co nadciąga, choć jego dużo młodsza uczennica zobaczyła to jasno i wyraźnie. Klarowność jej postrzegania historii i ciągów przyczynowo-skutkowych jest porażająca, tym bardziej wobec jego indolencji myślowej w tym okresie. Tekst sztuki mówi o dwojgu bohaterach, ja jednak starałem się wydobyć na pierwszy plan Hannę Arendt. Uczeń, który przerasta mistrza, jest dużo ciekawszy niż ich symetryczna relacja.

**ZALEWSKA** W spektaklu mamy Arendt u schyłku życia i zupełnie młodą, graną przez dwie aktorki: Halinę Skoczyńską i Martynę Kowalik. Ale bohaterką jest oczywiście ta starsza. Skoczyńska zbudowała w Twoim przedstawieniu fantastyczną rolę, jedną z lepszych w całym dorobku. A przecież grywała ważne role w Czechowie u Jarockiego, we wrocławskim Teatrze Polskim. Jak przenikliwie zauważyła Hanna Bałtyn, grała kobietę, która kocha swego mentora, a jednocześnie rozczarowuje się obiektem swoich uczuć. Jak pracowaliście nad tą rolą?

**KOSTRZEWSKI** Halina była osobą o niezwykłym temperamencie aktorskim, ale o nietłumym charakterze. Zdarzały się spięcia, potem długie rozmowy przez telefon, praca nie kończyła się po skończonej próbie. Ale odnaleźliśmy się w tej burzy. Czułem, że możemy się wznieść ponad proste opowiadanie i oczywistą, czytelną relację bohaterów, odbywającą się w określonych przestrzeniach. Tekst sztuki przenosił Hannę w różne okresy z jej życia – poprzez te wędrówki między światami chcieliśmy wydobyć coś więcej. Uznałem, że nie są to dwie równorzędne rzeczywistości. Przesunęliśmy akcent na Arendt, a Heidegger powracał w jej wspomnieniach jako widmo. Liczyła się tylko jej perspektywa –

dlatego ustawiliśmy ją w centralnym punkcie, właściwie przykutą do fotela, a cały świat wokół niej pojawiał się i zanikał. Ta wędrówka między wspomnieniami Hanny Arendt stała się głównym mechanizmem spektaklu. W pewnym momencie jej samej też te dwa światy zaczynają się mieszać. I Halinie to się bardzo spodobało.

Bardzo poważnie traktowała to, co wzięliśmy z prawdziwej Arendt. Oglądaliśmy wiele wywiadów z nią, analizowaliśmy jej inteligencję, ironię, poczucie humoru, papierosowy nałóg. Zrobiliśmy z tego ostatniego ważny element spektaklu. O jedną rzecz, przyznaję, musiałem walczyć. Dla Haliny bardzo ważna była relacja emocjonalna, opowieść o miłości. Ja starałem się w pewnych momentach zatrzymać ją w tym pędzie ku namiętności i melancholii, żeby osiągnąć inteligencję i dystans Hanny Arendt, jej świadomość i analizę przeszłości z pewnej perspektywy. W finale mamy milczącą scenę, w której młoda i stara Hanna pali papierosa. Dla tej sceny znalazłem niesamowity kontekst, była to pożegnalna opowieść o lisie – czyli o Heideggerze, zawarta w pismach Arendt. Ale w pewnym momencie poczuliśmy, że to już będzie za dużo, za lirycznie. Halina bardzo go lubiła, ale była w stanie zrezygnować, mniej oznaczało więcej.

**ZALEWSKA** W tej roli dominowały melancholia i smutek. Była w tym gorzka kobieta zawiedziona w uczuciach, ale i rozczarowana światem w ogóle. Smutek intelektualistki otoczonej książkami – były wszędzie, zalegały na scenie – wśród których była zupełnie sama. Skoczyńska pokazywała też gorzkość wynikającą z wieku, z tego, jak dużo wie się o innych.

**KOSTRZEWSKI** Ta utracona, pierwsza miłość boli do końca życia. I to była bardzo ważna płaszczyzna. Ale myślę, że najważniejszy był ten rodzaj samotności, o której powiedziałaś. Odsunięcie się od świata i zobaczenie pewnych zjawisk z dużej odległości. Jej wnikliwość, analiza Holocaustu, mechanizmów antysemityzmu i totalitaryzmu – wymagały dystansu. W pewnym momencie została odrzucona przez własny naród, co bardzo ją zabolowało. Z drugiej strony podkreślała swój kosmopolityzm, kiedy mówiła o tym, że nie ma miłości do narodu, tylko miłość jednego człowieka do drugiego. Myślę, że takie postrzeganie świata było powodem jej wewnętrznej samotności. Sama ją wybrała.

**ZALEWSKA** Margarethe von Trotta, reżyserka filmu o Hannie Arendt, chyba by się z Tobą nie zgodziła. Sportretowała Arendt w czasie procesu Eichmanna, czyli w latach sześćdziesiątych. Dynamiczną i nowoczesną, otoczoną przyjaciółmi, uwielbianą przez studentów, u boku kochającego męża. Analiza Eichmanna i prawdziwych powodów jego zbrodni to wielki sukces Arendt, choć zarazem, jak mówiłeś, powód odrzucenia. W swoim spektaklu starałeś się skierować na to uwagę. Z jednej strony Eichmann jest bezmyślny, nie ponosi odpowiedzialności za to, co robi, a tylko wykonuje rozkazy, z drugiej – wciąga do współpracy samych Żydów. Współpraca z ofiarami w dziele ich Zagłady to niezwykle dramatyczne i niechciane odkrycie, jakie przyniósł proces Eichmanna, pokazywany w telewizjach wielu krajów wolnego świata, nie tylko w Izraelu. Ale jako wniosek z procesu sformułowała go i poddała analizie Arendt. Rozmaite świadectwa Zagłady, wydawane z biegiem lat, potwierdziły jej intuicje.

**KOSTRZEWSKI** Wnioski były i bolesne, i rewolucyjne. Odkrycie nowego oblicza zła ma dla mnie rangę przewrotu kopernikańskiego. Zło może być zwyczajne, banalne, trywialne. Może być nudne jak



fol. Katarzyna Chmura-Cegielkowska

Rzecz o banalności miłości, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2014)

Eichmann, bez wyrazu. Jest ono w zasięgu każdego człowieka. Bardzo łatwo i szybko możemy usprawiedliwić je i wytłumaczyć, wręcz poddać mu się bezrozumnie, stając się jego trybikiem, co jest porażającym odkryciem choćby w zderzeniu ze skalą Holokaustu. Musiałem podkreślić opowieść o Eichmannie, żeby zaznaczyć, jakiego rodzaju autorką i analityczką była Arendt. Nie mówię już o analizie rodzajów antysemityzmu w poszczególnych krajach Europy, gdzie badała ich przyczyny na przestrzeni wieków. To zawsze były trochę inne motywacje: inaczej było w Rumunii, inaczej w Polsce itd. Lektura jest i wciągająca, i przygnębiająca.

Prawdę mówiąc, myślałem, że to się nie sprawdzi, jeśli chodzi o teatr. Że publiczność nie będzie zainteresowana; że będzie to może zbyt hermetyczne, nudne, inteligenckie, że zagramy ten spektakl kilka razy. Okazało się zupełnie inaczej. Graliśmy to przez kilka lat przy pełnej widowni, często reagującej owacją na stojąco. Halina lubiła ten spektakl. Nawet kiedy odeszła z Dramatycznego, zdecydowała, że to będzie jedyny, w którym będzie jeszcze grała. Zawsze z wielką energią do niego wracała.

**ZALEWSKA** W Dramatycznym wyreżyserowałaś potem jeden z pierwszych dramatów Arthura Millera. Głównym bohaterem *Wszystkich moich synów* był zwykły Amerykanin, ojciec rodziny, grany przez Adama Ferencgo. To bohater, który, przy wszystkich ogromnych różnicach, ulega podobnemu mechanizmowi jak Eichmann. Posyła do Europy wadliwe silniki odrzutowe, które produkuje, doprowadzając do śmierci amerykańskich lotników. Ale stara się o tym nie myśleć, bo trzeba działać szybko, liczą się efektywność i pieniądze, a tych spadających w Europie samolotów nie widać, są daleko. Autor poświęca dużo miejsca, żeby w ogóle doprowadzić bohatera do konfrontacji z jego winą.

**KOSTRZEWSKI** We *Wszystkich moich synach* najważniejsza była opowieść o odpowiedzialności. Ale to jest też, masz rację, opowieść o tym, jak jednostka poddaje się rytmowi jakiegoś mechanizmu.

Czasami jest to przyjmowana bezmyślnie narracja polityczna, atmosfera, ustrój, różne mechanizmy społeczne, pogoń za pieniądzem. Porównanie Kellera z Eichmannem jest ostre, ale trafne. Człowiek włączony w szerszy proces, pęd, odsuwa od siebie jednostkową odpowiedzialność. Po utracie zdolności analizy i wartościowania – czyni zło. To nie tylko

historia sprzed lat – utrata wewnętrznej zdolności moralnej oceny, to problem naszych czasów.

**ZALEWSKA** Prapremiera tej sztuki w 1947 roku uczyniła Millera znanym dramaturgiem. Zadał on jednak Amerykanom niewygodne pytanie. W jakimś sensie zapytał ich przecież o odpowiedzialność za wojnę w Europie, przeciwstawiając sobie dwa pokolenia. A o co Ty chciałeś spytać dzisiejszych widzów?

**KOSTRZEWSKI** W tym dramacie poruszył mnie rozpad rodziny budowanej na grzechu założycielskim. Na fałszywej tezie, że dla rodziny, w imię jakiegoś dobra, można zrobić wszystko. Otóż nie można. Kiedy zagłuszy się kategorie moralne, lawinowo rusza destrukcja. Upadek domu Kellera następuje błyskawicznie. Dochodzi do konfliktu ojca z synem (grał go Mateusz Weber). Syn piętnuje ojca. Konflikt, jak wirus, pożera kolejne ofiary, brata, matkę, żonę. Destrukcja zaczyna się w najmniejszych komórkach społecznych, w rodzinach. To jest bardzo współczesne. Wartości ponadczasowe i opowieść moralna to wystarczający łącznik pomiędzy naszą a amerykańską rzeczywistością. W latach dziewięćdziesiątych można by tą sztuką opowiedzieć o rodzującym się słowiańskim kapitalizmie. Dziś raczej o tym, jak brak odpowiedzialności może doprowadzić do destrukcji więzów, które powinny być najsilniejsze, oparte na zaufaniu i prawdzie. Widz sam sobie postawi pytanie, czy jego działania oparte są na prawdzie.

**ZALEWSKA** Przedstawienie odchodziło od weryzmu, którego chciał autor. Wszystko rozgrywało się przy wielkim stole, pod konarem drzewa, scena usłana była liśćmi. Bohaterzy rozmawiali ze sobą czasem z dużej odległości.

**KOSTRZEWSKI** Miller potraktował ten dramat jak eksperyment, chciał stworzyć widowisko hiperrealistyczne, odtworzyć wiernie rzeczywistość amerykańskiego podwórka: tył domu z detalami, sąsiedzi za płotem, akcja w czasie rzeczywistym. Zdecydowałem się iść w kontrze do autora, żeby wydobyć najczystsze relacje rodzinne, esencję dramatu.

**ZALEWSKA** Postać matki rodu grała Halina Łabonarska. To bohaterka, która podobnie jak ojciec oszukuje się, choć jej motywacje są bardziej



Listy z Rosji, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Telewizji (2017)

rozumiałe. Nie jest w stanie pogodzić się ze śmiercią młodszego syna. Ale ma też w sobie coś niebezpiecznego: bez względu na wszystko broni rodziny.

**KOSTRZEWSKI** Tu jesteśmy bliżej polskich wzorców, gdzie kobiety ukrywają brudy i tajemnice rodzinne, walczą, by zachować pozory normalności. Czasem z tego poczucia miłości i odpowiedzialności za rodzinę rodzi się patologia. Ciężkie winy są utrzymywane w tajemnicy i nie ma możliwości oczyszczenia. Pierwotnie w dramacie Millera to matka była osią tekstu. Dopiero później środek ciężkości przesunął się na ojca i syna. Tytuł sztuki miał brzmieć *Znak strzelca*, z powodu zodiakalnych obsesji matki, która szukała w ten sposób pociechy. Ona też oszukuje siebie, jest na granicy rozpacz i szaleństwa, nie może pogodzić się z odejściem dzieci. Skrajna i zaborcza miłość, a jednocześnie zabieganie o utrzymanie niezdrowego *status quo*. Mocna i dobrze napisana postać.

**ZALEWSKA** Postać Berta u autora oznacza coś innego niż u Ciebie, została odrealniona.

**KOSTRZEWSKI** Staram się zawsze analizować zamiary autora, ale czasem idę wbrew jego zamysłom. Bert jest u Millera dziesięcioletnim chłopcem, który w zabawie przytacza słowo „więzienie”, jako wyrzut sumienia starego Kellera. Skoro Bert w jednej scenie jest urealnionym wyrzutem sumienia, może się też pojawić jako nierealistyczna postać. Wyrzut sumienia każdej postaci, który trochę podpowiada, trochę kusi, prowadzi wewnętrzną rozmowę niemal z każdym z bohaterów, obnażając ich słabości. Bert wniósł dużo metafizyki – mogłem rozbić teksty postaci na wewnętrzne dialogi ze swoim sumieniem, z pokusą.

**ZALEWSKA** Grany przez Krzysztofa Szczepaniaka, był także narratorem spektaklu, a w finale śpiewał piosenkę.

**KOSTRZEWSKI** Pojawiał się najpierw jako głos z radia, który w ogrodzie Kellerów zapowiada nieuchronną katastrofę. A piosenka, którą śpiewał, zaczyna się od słów: „Nie chcę, żeby cały świat się spalił”. To piosenka o miłości, przewrotna. W miejsce starego świata, który się właśnie rozpadał na naszych oczach, trzeba budować wszystko od nowa, w oparciu o jedyną wartość, która ma sens. Zadanie być może zbyt trudne dla zmiażdżonych rodzinną tragedią, ale trzeba się podnieść.

**ZALEWSKA** W lipcu tego roku przedstawienie, podobnie jak *Cudotwórca*, w którym po raz ostatni można było zobaczyć na scenie Andrzeja Blumenfelda, zeszło z afisza.

**KOSTRZEWSKI** Wszystko ma swój kres, ale nagle odejście Andrzeja bardzo przeżyłem. Pracowaliśmy razem także przy *Wizycie starszej pani*. Wspaniały, inteligentny i skromny człowiek. *Cudotwórcę* graliśmy nieprzerwanie przez pięć lat, tego klimatu i spotkania z Blumem nie zapomnę.

**ZALEWSKA** W ramach „Teatroteki” wyreżyserowałaś w telewizyjnym teatrze *Walizkę* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Wracamy do tematu Holocaustu, ale i do problemu odnajdywania rodzinnych korzeni i własnej tożsamości. Znowu to, co prywatne, zależy od tego, co wstrząsa światem. Widowisko zrealizowałaś w dwóch planach. Przez plan lalkowy – figurek, które obrazują bohaterów – wprowadziłaś do tej historii zmienną perspektywę. To Twój pomysł, czy może scenografki Ewy Gdowiok?

**KOSTRZEWSKI** Kiedy przystępuję do pracy, nie jestem spokojny, dopóki nie odnajdę narzędzia, które uruchomi mechanizm i stworzy wewnętrzną strukturę spektaklu. I bardzo często muszę to wiedzieć już na etapie pracy nad tekstem. W *Rzeczy o banalności miłości* uznałem, że odrealnię część scenicznego świata i pokażę jako wyobraźnię Hanny Arendt.

U Millera kluczowe było sformalizowanie i zamknięcie symetrycznej struktury spektaklu wokół stołu, na zasadzie rozgrywki między postaciami, wręcz laboratoryjnej. To był mechanizm, który miał wzorce strindbergowskie, gdzie mamy wypreparowane, sztuczne sytuacje, a ludzie dokonują wzajemnej wiwisekcji.

W *Walizce*, z pomocą montażu, uruchomiłem dwupłaszczyznowość. Mechanizm wynikał z lektury tekstu, gdzie dwa plany zostały przez autorkę zaakcentowane: plan narratora i plan rzeczywistych działań bohatera, czyli Fransua Żako. Myślałem, żeby umieścić kamerę wysoko z perspektywy narratora, który z daleka ogląda świat. I to był pierwszy krok ku temu, żeby oddzielić obie płaszczyzny. Chciałem przeskalowania, zróżnicowania tych planów. Ewa przyniosła różne inspiracje, zdjęcia zaburzające perspektywę, rozmawialiśmy. Pomysł na strukturę był mój, zastanawiając się nad tekstem, zawsze myślę o jego funkcjonowaniu w przestrzeni, ale z rozmów ze scenografką wynikała jego ostateczna realizacja. Ewa zaproponowała mi wtedy stworzenie makiety.

**ZALEWSKA** Wizyta bohatera w Muzeum Zagłady sprawia, że odnajduje tam walizkę własnego ojca, rozumie, kim był, jaki los stał się jego udziałem, nawiązuje z nim emocjonalny kontakt, a sam dzięki temu zmienia się i otwiera na innych. Czasem trzeba ojcu nawymyślać, jak u Millera, a czasem go odnaleźć i dowiedzieć się, kim był?

**KOSTRZEWSKI** Tekst *Walizki* przemówił do mnie szczególnie na tym polu, bo przez całe życie obserwuję u siebie i u swoich bliskich syndrom nieobecnych ojców. Małgosia Sikorska-Miszczuk nasyciła ten krótki tekst niezwykle głębokimi treściami, w tym także i tą, archetypiczną. Odnalezienie ojca było tutaj tylko symbolem wędrówki w głąb siebie, otwarcie walizki i rozmowa odbywają się przede wszystkim na płaszczyźnie metafizycznej, stąd pomysł, żeby Adam Ferency zagrał obie postaci. Ojciec metafizyczny rozmawia z lustrzanym synem. Rozmowy z ojcami, obecnymi czy nie, to tajemnica, która często towarzyszy moim bohaterom, za każdym razem inaczej.

**ZALEWSKA** Adam Ferency zatem nie tylko gra w każdym Twoim spektaklu, ale i „niesie” najważniejsze kwestie. A kim jest muzealna przewodniczka, siedząca w przedstawieniu u szczytu schodów, w postrzępionej fryzurze, zastygła w swojej pozie i funkcji, niewzruszenie trwająca na stanowisku?

**KOSTRZEWSKI** Niezwykła postać. Szalona kobieta, która strzeże pamięci o Zagładzie. To obłąkana od obcowania z ogromem nieszczęścia przewodniczka, która zbyt długo pracuje w przygnębiającym miejscu, a może kolejny spersonifikowany wyrzut sumienia, który obnaża nasze lęki i opory przed wchodzeniem w cienie Historii. Czasem trzeba nazwać traumy po imieniu, żeby je oswoić. W mojej inscenizacji jest stopiona z Muzeum. Zależało mi na tym, żeby jej postać była jak jeden z zastygłych rekwizytów. Świetna rola Haliny Łabonarskiej, która wydobyła z niej i szaleństwo, i formę, i głęboką, spokojną refleksję w finale. W ogóle obsada *Walizki* była znakomita – Adam Ferency, z którym czuję szczególną artystyczną więź, Krzysztof Globisz, Łukasz Lewandowski. Bezcenne spotkania, do których muszę dołączyć Macieja Wojtyszkę, współtwórcę „Teatroteki”, *spiritus movens* mojego w niej udziału.

**ZALEWSKA** W 2000 roku Piotr Mikucki zrealizował w telewizyjnym teatrze *Podróż Géraalda Auberta* z Piotrem Fronczewskim i Gustawem

Holoubkiem. To też była rozmowa z ojcem, i też miała obozowe uwarunkowania. Pomyślałam, że przejęliście pałeczkę, pokazując ojca, którego spotkał najgorszy los. I tę więź, która jego życiu nadaje sens. Syn to przecież kontynuacja. Zrozumiałeś się z autorką *Walizki* doskonale. Czy planujesz dalszą współpracę?

**KOSTRZEWSKI** Bardzo sobie cenię relację z Małgosią, jest niezwykle osobą i chyba dobrze się rozumiemy. Niedawno dostałem propozycję debiutu fabularnego i wciągnąłem ją do pracy. Wspólnie przygotowujemy scenariusz pełnometrażowego filmu.

**ZALEWSKA** Porozmawiajmy w takim razie o Twoim pełnometrażowym przedstawieniu telewizyjnym, czyli o *Listach z Rosji* według Astolphe’a de Custine’a. Mamy do czynienia z traktatem o Rosji, którą markiz wizytował w 1839 roku, zapisując swoje obserwacje i refleksje w formie listów. To chyba najbardziej niewdzięczne dzieło do realizacji w teatrze, jakie można sobie wyobrazić. Epickie, posiadające jednego bohatera i jeszcze epistolarne!...

**KOSTRZEWSKI** ...ale przenikliwy, wrażliwy i dociekliwy autor stworzył świat barwny, kolorowy, tragiczny, dosadny, emocjonalny, pełen detali. Opis łączył z refleksją polityczną, ustrojową, społeczną, filozoficzną. Zastanawiałem się, co uruchomi tę strukturę i tekst. Pomyślałem o dwóch rzeczach. Pierwsza to skojarzenie z Muzeum Osobliwości Piotra Wielkiego. Założyciel wielkiej Rosji sprowadzał eksponaty rzeczywiście osobliwe: szkielety karłów, olbrzymów, ludzi zdeformowanych. Pomyślałem, że podróż de Custine’a to podróż przez specyficzny gabinet osobliwości. Każdy napotkany bohater musi nieść ze sobą inny świat, inną przestrzeń, przygodę. A podróż bohatera przez krainę osobliwości jest już dobrym powodem do pokazania w telewizyjnym teatrze, gdzie mam montaż, a nie mam obowiązku budowania fabularnej konstrukcji filmowej. Potrzebna była jeszcze jakaś równowaga dla braku intrygi. Po raz drugi na pomoc przyszedł autor. W miarę odkrywania prawdziwego obrazu Rosji dokonywała się jego emocjonalna przemiana. To dojrzewanie do świadomości zastąpiło fabułę.

**ZALEWSKA** Pozostawało jeszcze pytanie, w jakiej przestrzeni to pokazać.

**KOSTRZEWSKI** Postawiłem na umowność i fragmentaryczność. Na to, co uważam za esencję Teatru Telewizji. Bardzo prostymi środkami jesteśmy w stanie stworzyć przestrzeń, zaznaczając je w taki sposób, by ich ostateczny kształt rodził się w wyobraźni widza. Pałac Zimowy – strukturą okien, wielkich, przeskalowanych, a twierdzą w Szlisselburgu – strukturą ciężkich, potężnych krat. Zresztą są to te same elementy, które tworzyły okna w Pałacu, tylko przemalowane na czarno i położone w poziomie. Chcieliśmy znaleźć w tym wielkim projekcie jakiś minimalizm. Prostą płachtą i ruchem kamery stworzyliśmy wrażenie podróży po morzu, bo jednak chcieliśmy te światy zróżnicować. Prosektorium, Pałac Zimowy, twierdza, pokój w hotelu, kajuta... Musieliśmy zaufać wyobraźni widza, nie pokazywać świata dosłownie.

**ZALEWSKA** Ale pokazaliście kibitkę. I nawet przez chwilę uwięziliście w niej markiza.

**KOSTRZEWSKI** Kibitka jest jedynym elementem realistycznym, ponieważ skutecznie kojarzy się z konkretnym okresem historycznym. Jest też sym-

bolem opowieści o represjach i okrucieństwie tamtej rzeczywistości. Ale wokół niej nic nie ma. Jest tylko pusta scena, a przecież bohaterowie spacerują po dziewiętnastowiecznym Petersburgu. Zadziałała wyobraźnia.

**ZALEWSKA** Świetna jest scenografia Anety Suskiewicz i Agaty Przybył, z oknem kajuty wiszącym w powietrzu, na tle obłoków. Ale bardzo ważną rolę grają też choreografia Jarosława Stańka i muzyka Piotra Łabonarskiego. W spektaklu wiele z ich pomocą opowiedziałeś, nie używając słów, dając oddech widzowi, zalewanemu potokiem narracji markiza. Jak doszliście do tego wyboru?

**KOSTRZEWSKI** Z Piotrkim pracuję regularnie od lat, świetnie się rozumiemy, znakomicie wyczuwa klimaty, potrafi być oszczędny w środkach, jest inteligentny i pisze muzykę, która pobudza moją wyobraźnię. W *Listach z Rosji* dominuje formalny, rytmiczny i niepokojący motyw, który bardzo się spodobał nie tylko nucącym go na planie aktorom, ale także Jarkowi Stańkowi, który na jego podstawie ustawił świetną choreografię, odrywającą się kompletnie od dziewiętnastowiecznych tradycji rosyjskiego dworu. Bardzo chciałem, żeby, niezależnie od fantastycznych kostiumów Kasi Nesteruk i Dory Krincy, był to spektakl współczesny i abstrakcyjny – sekwencje choreograficzne miały być takim właśnie odlotem. Miałem zresztą znakomitych współpracowników, że wspomnę tylko o operatorze Wojtku Sulezyckim czy montażystce Jakubie Motylewskim.

**ZALEWSKA** Ciężar widowiska dźwiga Piotr Adamczyk, który gra popisowo głównego bohatera i narratora jednocześnie. Utrzymuje też stały kontakt z widzem, co i raz zerkając albo mówiąc wprost do kamery. Jak na to wpadliście?

**KOSTRZEWSKI** Bardzo dużo pomysłów pojawia się już podczas pracy nad tekstem. Rozbijam go czasem na setki części, potem to składam i sklejam. W tym przypadku wiedziałem bardzo szybko, że ten popularny zabieg z *House of Cards* – zwracania się aktora do kamery – jest nietypowy, zaskakujący i bardzo pomoże przy tej narracji. Pomoże utrzymać widza w relacji z bohaterem. Piotrek Adamczyk wykorzystał to idealnie, był prawdziwą lokomotywą spektaklu.

**ZALEWSKA** Adamczyk, poza tym, że jest naszym Kevinem Spaceym, gra tak, że w pewnym momencie czujemy niemal fizycznie strach bohatera, kiedy ten boi się, że zostanie skrycie zamordowany albo zesłany na Syberię i słuch o nim zaginie. Ale bodaj największe wrażenie robi niema scena rozmowy z carycą (ta władczyni akurat rozumie, w jakiej rzeczywistości żyje) i skarga księżnej Trubeckiej w wykonaniu Olgi Sarzyńskiej.

W spektaklu jest dużo polskich wątków. Rosjanin (Grzegorz Małecki) opowiada markizowi o Polakach, Francuz (Andrzej Mastalerz) przypomina historię Księcia Konstantego, który upokarza jednego z polskich oficerów na defiladzie w Warszawie. To brzmi jak z *Kordiana*. Z kolei polska baronówna (Anna Grycewicz) i komendant twierdzy (Przemysław Błuszcz) mówią zdaniem z *Dziadów*, włożonymi do tekstu. Jest historia Ignacego Gurowskiego. Sama para cesarska to Mikołaj I (Adam Ferency), koronowany w Warszawie, gdzie był ze swoją małżonką, carycą Aleksandrą (Halina Łabonarska). To wszystko są historie albo ludzie, których jakoś znamy.

**KOSTRZEWSKI** Astolphe de Custine znał dobrze sprawę polską, z Polakami się przyjaźnił, pisał nawet listy do Chopina – piękne listy. Jednym z jego kochanków był rzeczony Ignacy Gurowski, za którym się wstawiał u carycy. Dla mnie fascynująca była myśl, że obok wizyty de Custine'a, gdzieś tam podróżował po Rosji i pisał Mickiewicz, działały się najważniejsze dla naszej historii wydarzenia, które odnajdywały się potem w dziełach romantycznej literatury; że dwa lata przed wizytą Astolphe'a zginął Puszkina. To był świat, do którego jako literaturoznawca i reżyser tęsknię. Świat, w którym naiwnie zawsze chciałem się znaleźć chociaż na chwilę. Astolphe, opisując tamtą rzeczywistość tak dokładnie, pomógł mi jej dotknąć.

**ZALEWSKA** „A przecież mi żal, że tu w drzwiach nie pojawi się Puszkina”... Romantyk z Ciebie! Ale w *Listach z Rosji* są jeszcze inne warstwy.

## Rozmowy z ojcami, obecnymi czy nie, to tajemnica, która często towarzyszy moim bohaterom, za każdym razem inaczej.

Wawrzyniec Kostrzewski

**KOSTRZEWSKI** Tych płaszczyzn jest kilka. Jedna to opowieść przygodowa, epistolarna o podróży francuskiego dyplomaty, który pojechał jako zwolennik rządów autorytarnych, a wracał jako wielbiciel europejskich rządów konstytucyjnych. To jest u nas palący temat i może być swoistą przestrożą dla naszej polityki. Refleksja Astolphe'a jest prosta: są tylko dwa kierunki – albo władza absolutna, albo mniej czy bardziej udolna władza reprezentowana przez zachodnie konstytucje. To jest ciekawa, współczesna perspektywa.

Oczywiście, jest też niesamowita historia Rosji, która mnie interesuje, fascynuje i przeraża. I bardzo ciekawie wpleciona w to wszystko sprawa polska, widziana z perspektywy francuskiego dyplomaty. Rozmowa dyplomatów o Polsce, Francuza i Rosjanina (Piotr Adamczyk i Grzegorz Małecki), to jedna z moich ulubionych scen. Niezwykle inteligentny i przewrotny dialog opisuje Polaków i Rosjan, istotę wzajemnej niechęci, możliwość pojednania, a także nasze wielowiekowe przepychanki, które czasami kończyły się tragicznie.

**ZALEWSKA** To wszystko prowadzi nas do sedna, czyli obrazu, a może nawet pewnej syntezy, która się z Twojego spektaklu i z relacji markiza wyłania. Świadczącej o niepokojących podobieństwach między dzisiejszą Rosją i Rosją Mikołaja I.

**KOSTRZEWSKI** To jest warstwa, która rzuca się w oczy najsilniej. Wszystko, o czym mówiłem dotychczas, to drugie, trzecie dna, które stanowią o wyjątkowej wartości relacji markiza. Natomiast tą pierwszą, porażającą warstwą jest oczywiście podobieństwo obu rzeczywistości. Fenomen tego tekstu polega nie tylko na tym, że Astolphe przewidział rewolucję. Opisał dokładnie mechanizmy, które tworzyły Rosję carów. Ta Rosja przestała istnieć, ale mechanizmy przetrwały i niezmiennie tworzą kolejne oblicza Rosji. I tu samoodnawialne prorocstwo Astolphe'a jest porażające. ■