

FARSA NALEŻY DO ŻYCIA

Rozmowa z Piotrem Cieplakiem

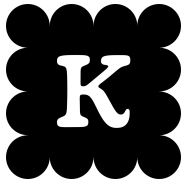
Łukasz Orłowski: Kasowo udane, artystycznie niezauważane – to, w największym skrócie, sceniczne dzieje farsy, nieślubnej córki komedii. Czy teatrowi, który ma twórcze ambicje jest ona dzisiaj – jako gatunek – do czegokolwiek jeszcze potrzebna?

Piotr Cieplak: Chociaż odpowiedź trąci frazesem, to tak, farsa jest potrzebna. Nie tylko teatrowi. Ale o coś innego chciałbym zahaczyć w tym pytaniu: o szyldy. Szyldy, że coś jest dramatem, coś komedią, a coś farsą. Szyldy teatru progresywnego, teatru tradycyjnego, mainstreamowego. Dzisiaj toczą się o nie zażarte spory. Spór farsy i dramatu jest najcichszy, ale robi teatrowi to samo, co tamte: bitwa szyldów zastępuje rozmowę o istocie rzeczy, fenomenie teatru, jego zawartości.

Moją ostatnią premierą było „Czekając na Godota”. Beckett za wiele rzeczy mógł dostać Nobla, ale wydaje mi się, że dostał go za to, jak dobrze o sprawach ostatecznych potrafił opowiedzieć językiem dwóch klaunów. Kazał im rozmawiać o przewodze marchewki nad rzepą albo odwrotnie – w za ciasnych butach – i wybiegać co chwilę do toalety z powodu przepętnionego pęcherza, rozstrzygając pomiędzy najwyższe pytania egzystencjalne. Doskonale czuł jak „wysokie” uzupełnia się z „niskim” i wzajemnie oświetla. W trudnym do wytropienia splocie tych dwóch żywiołów jest prawda. Teatr dramatyczny bez farsy staje się nadętym, przemądrzałym frazesem. Farsa należy do życia. Ze swoją lekkością, absurdalnym żartem, bieganiami za słomkowym kapeluszem albo za sardynkami jest częścią szerokiego planu, częścią – przepraszam wszystkich Państwa – egzystencjalnego planu człowieka.

Szyldy – chociaż czasami brzydkie – są jednak po to, żeby wskazywać, że miejsce czegoś jest tutaj, a nie gdzieś indziej.

Ale po co? Przywołam jeszcze jeden obrazek walki szyldów: teatr dla dzieci. Gdyby ta rozmowa dotyczyła teatru dla dzieci, mogłaby przebiegać identycznie. Bo co my tam robimy? Przebieramy się za muchomory, urządzamy hece na scenie i puszczamy głośno muzykę, „bo dzieci się niecierpliwia”. A ja uważam, że „Opowiadania dla dzieci” Singera z 2007 roku to jeden z moich najważniejszych spektakli, jeśli nie najważniejszy. Nie chcę rozstrzygać tych etykietowych sporów. Mówię tylko, że może być tak, i może być tak. Może być pantomima, może być Lady Makbet, mogą być Damy i mogą być huzary. Ale to musi być dobre. Dobre, to znaczy punktualne, dobrze zrobione, musi stać za tym rzemiosło, a za rzemiosłem dyscyplina, myśl



i aktorskie zaangażowanie – słowem: powaga. To są bohaterowie dzisiejszych i każdego czasu. Sokratesa też cisnął pęcherz.

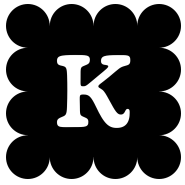
To Wy się z tych bohaterów nie śmiejecie?

Nie, my ich uwielbiamy. Współczujemy im i jesteśmy z nimi. Aktorzy chodzą z postaciami jak ze sobą. Autor napisał sztukę o wystawianiu sztuki, o tym jakie to skomplikowane i na ile się można nadziać kłopotów. Ulokowanie teatru w teatrze, opowieść o aktorach w kulisach, jest czymś nośnym i atrakcyjnym fabularnie dla widzów...

...nie wierzę, że opowieść o „ułomnościach zawodu aktorskiego” to coś, czym w swoim teatrze chciałby się zajmować na poważnie Piotr Cieplak. Chyba żeby w centrum postawić małego bohatera z workiem ważnych spraw do załatwienia, w czym – nie bez sukcesów – przeszkadzają mu upierdliwe dramaciki.

Bo dla mnie to jest po prostu o ludziach. Ludziach, którzy, tak się składa, uprawiają zawód aktora. I rzeczywiście, sprawy, które ich trapią są małe – bo nikt z nas nie jest Beckettem – ale i śmiertelnie poważne. One mogą być zabawne, powinny być zabawne, ale to nie znaczy, że mamy z tego powodu czuć wyższość. Tacy jesteśmy tutaj mądrzy, palimy elektroniczne papierosy i cytujemy różne rzeczy z laptopów, ale prawda jest taka, że jadąc na to spotkanie spóźniłem się, bo musiałem odebrać PIT. Ale to nic, bo tak naprawdę mieliśmy się spotkać wczoraj, tylko Twoją córkę zaczęło drapać w gardle. To, wbrew pozorom, są poważne sprawy. I tak – odbierając PIT-y, opiekując się dzieckiem, nie wyrabiając się na spotkania – rozmawiamy sobie o Becketcie i o różnicy między dramatem a farsą. Nam się miesza. I im też się miesza. Tylko że im się miesza bardziej, bo jeszcze bardziej niż my nie mają czasu – tak wszystko tam pędzi – żeby usiąść i zapytać: „być albo nie być?”, „jaki jest sens mojej egzystencji?”. Oni są na robocie, a my się z nimi utożsamiamy.

Chciałbym zadbać o to, żebyśmy wszyscy, po finale, zobaczyli ten szerszy plan – dramat, albo niech będzie dramacik, albo jeszcze lepiej: ten rodzaj melancholii. Żebyśmy trochę gorzko, ale i łaskawie spojrzeli na ludziki, które się plączą po scenie. Niech ta perspektywa zaistnieje i wybrzmi. Zależy mi, żeby nie towarzyszyła temu mądrościowa zmarszczka na czole, tylko żebyśmy wychodząc z teatru, może już nie śmiali się do rozpuku, ale wychodzili z niego podniesieni. Z poczuciem, że to jest o nas, a nasze dramaty i



dramaciki są gdzieś ulokowane, że rozpoznaliśmy się w tej idiotycznej bieganinie i sami do siebie uśmiechnęliśmy.

I to właśnie jest „pojednujący” aspekt tej historii?

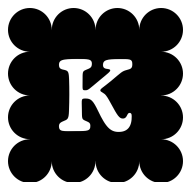
Tak. Ale za bardzo o tym nie mówię, bo to trzeba robić. Jak się mówi, to brzmi jak frazes; jak się robi, to już nie jest frazes.

A to też frazes, że gdyby wszyscy, o których tu mówimy, przestali biegać – ze ściśniętym pęcherzem albo po sardynki – zwolnili tempo, to nie byłoby o czym opowiadać?

Nie, bo tempo jest połową całej tej filozofii. Tak jak tempa są wpisane w utwór muzyczny, tak jak jest *legato*, *staccato*, *furioso* albo *andante*, tak i tu nie można ignorować, że coś zostało napisane w określonym z góry przez autora tempie. Nie można zagrać „Etiudy rewolucyjnej” jednym palcem, bo wtedy nie ma to sensu. Tak samo tutaj – odczytanie nut jest konieczne i wymaga rzemiosła – rzemiosła, które nie służy samemu sobie, nie jest popisem sprawności. To należy do myślenia, do artystycznych decyzji. I z tego powodu jest tak sakramencko trudno. Rozmawiamy kilka dni przed premierą – napięcie, niepokój towarzyszą każdej premierze, towarzyszyło mi jako studentowi i towarzyszy mi dzisiaj. Ale ten konkretny lęk, żeby w krętym slalomie nie ominąć bramek, żeby przesusować je wszystkie, jest naprawdę potężny.

W jednej z pierwszych polskich recenzji po prapremierze „Czego nie widać”, autorstwa Jacka Sieradzkiego w „Teatrze”, można wyczytać i rodzaje pułapek i małą definicję farsy. „Tego uśmiechu, kpiny na własny temat, zabrakło (...)” – pisze Sieradzki. I dalej: „Frayn jest majstrem precyzyjnym i nie można mu skreślać efektów bezkarnie. (...) Otóż jest to sposób myślenia (skreślanie tzw. „żartów grubych” – przyp. aut.) w tym gatunku zabójczy: farsy nie można grać na pół gwizdka. Można i trzeba zachowywać pewien dystans do siebie samego w tej zabawie, nie wolno stosować pogardliwego dystansu wobec gatunku: bo wtedy wszelka zabawa traci sens.”

Dokładnie. Jedną z pierwszych czytanych przeze mnie jako młodego reżysera „lektur dramatycznych” była literatura staropolska, która skończyła się inscenizacją „Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”. Ale zanim do niej doszło, przeczytałem mnóstwo sztubackich, gagowych historyjek o Plebanie, o Wójcie, o Wawrzku, który idzie na wojnę... Było to niesłychanie odświeżające, bo ci autorzy się nie cackali z „dawaniem sobie po ryju”. Mieli łatwość w mówieniu dosadnie o sprawach wtedy „nieobyczajnych”, o Bogu,



szatanie, piekle, śmierci. Byłem zdumiony ich naturalnością i brutalnością. I nie chodzi tu o wulgarność, tylko o to, że nie można kłamać i nie można robić czegoś na pół gwizdka – ani o tym, ani o tym, o niczym. To doświadczenie towarzyszy mi do dzisiaj i mówiąc o nim teraz uświadamiam sobie, że zaczęło się właśnie wtedy, w staropolskiej literaturze.

A to nie jest pusty śmiech? Albo inaczej: czy powiedzieć o farsie, że się udała, bo było dużo śmiechu, to nie to samo, co powiedzieć o „Makbecie”, że się udał, bo od czasu do czasu robiło się smutno?

W „Czego nie widać” śmiech ma mnóstwo odcieni, ich jest cała gama. Moją intencją jest, żeby ona była pełna. W towarzyskiej sytuacji, nawet wśród profesorów, na początku też często mówi się o Beckettach. Ale potem, jak dobre wino uderzy biesiadnikom do głowy, żarty zmieniają charakter i uchodzi nam coś, co w pierwszych minutach byłoby nietaktem. Tutaj jest podobnie – bo to po prostu świetnie i wiarygodnie napisana sztuka.

**„Wejścia i wyjścia. Sardynki wchodzi, sardynki wychodzą. To jest farsa. To jest teatr. To jest życie”.
A to jest najważniejsze zdanie?**

No chyba tak. Jeszcze niechęć się nam powiedziało – na wewnętrzny użytek, nie po to, żeby coś udowodnić – że I akt to jest farsa, II to teatr, III to życie. Mamy wszystko, czego nam potrzeba.

I dlatego, szukając puenty, powtórzę, że wystawianie fars jest istotne: dla teatru, dla polszczyzny, dla – za przeproszeniem – polskiej kultury. Tych kontekstów jest więcej: uwzględniając coś, co nazywamy „politycznością”, trzeba byłoby sobie powiedzieć na przykład, że gdyby Jarosław Kaczyński miał poczucie humoru, to ostatnie osiem lat w Polsce nie wyglądałoby tak, jak wyglądało. Nie byłoby tego nieszczęścia. Więc śmiechy śmiechami, ale element dystansu, kpiny z siebie, widzenia spraw z przymrużeniem oka, nie jest żadną łatwizną i pustką. To należy do rozmowy o tym, kim jesteśmy, gdzie jesteśmy, co znaczymy – my Polacy i ludzie w ogóle.

Rozmawiał Łukasz Orłowski