

{28}



PRELEKCJE MISTRZÓW

Prelekcje Mistrzów

WYDZIAŁ FILOLOGICZNEGO
UNIwersytetu w Białymstoku

Białystok 2022

Piotr Tomaszuk

MÓJ MICKIEWICZ

**Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów”
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku**

Prelekcja 28

Redakcja serii: **Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich**
Redaktor tomu: **Krzysztof Korotkich, Karol Zimnoch**
Streszczenia: Dariusz Piechota, Jan Kaznowski

Według projektu graficznego Huberta Pilcickiego
Zdjęcia: **Magdalena Rybij**

Copyright by Piotr Tomaszuk
Białystok 2022
Copyright by Uniwersytet w Białymstoku
Białystok 2022

Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska



PRYMAT Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok
tel. 602 766 304, 881 766 304
e-mail: prymat@biasoft.net
www.prymat.biasoft.net

ISBN 978-83-7657-457-8

 **Wydział
Filologiczny**

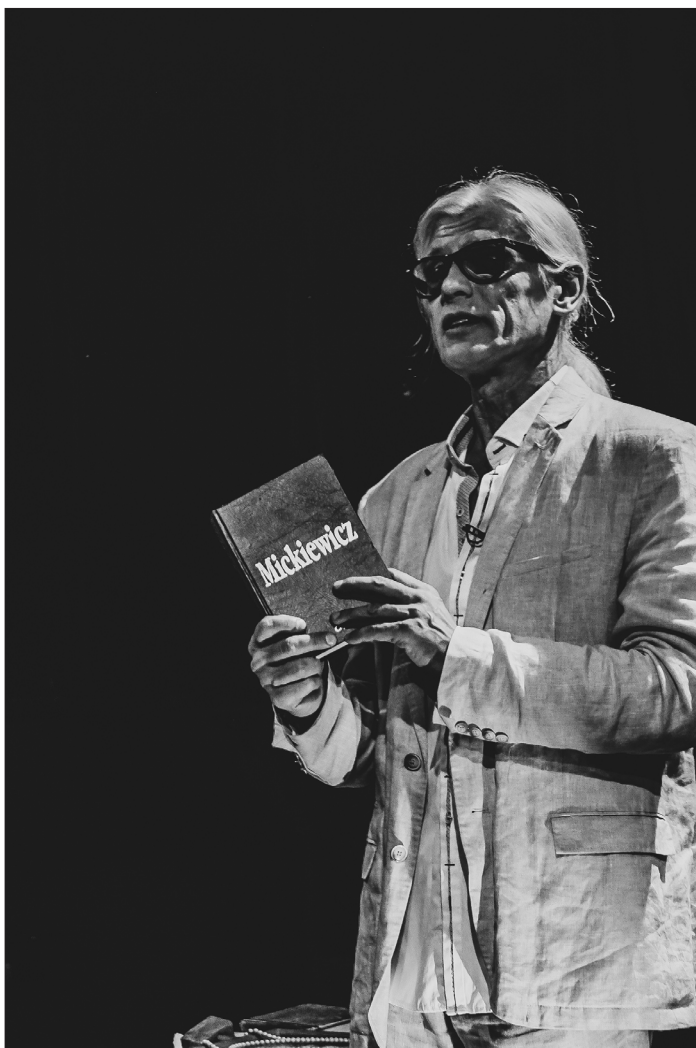
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU



PRELEKCJE MISTRZÓW



Piotr Tomaszuk



Piotr Tomaszuk w trakcie wygłaszania prelekcji

PIOTR TOMASZUK

Mój Mickiewicz

1.

Cieszę się z tego, że z całym zespołem Teatru Wierszalin¹ możemy uczestniczyć w tym, co nazwałem umownie wykładem, a co w rzeczywistości jest spotkaniem poświęconym Mickiewiczowi. Witamy się więc na gruncie tego wszystkiego, co Mickiewicz – mój Mickiewicz i nasz Mickiewicz – może dać dzisiaj człowiekowi, który przychodzi do teatru po to, żeby coś przeżyć.

W Mickiewiczu najwspanialsze jest to, że – przynajmniej z mojego punktu widzenia – to artysta skupiony na tym, aby jego życie się nie odrywało od tego, co napisał w swoich dziełach, aby było integralnym świadectwem literatury, aby było słowem wcielonym.

¹ Teatr Wierszalin – zespół teatralny założony w 1991 roku przez reżysera Piotra Tomaszuka oraz grupę współpracujących z nim artystów. Swoją siedzibę ma w Supraślu. Zob. <https://wierszalin.pl/> [dostęp: 9.10.2021 r.].

Uważam, że można wyróżnić dwa rodzaje artystów. Pierwszy z nich to artysta progresywny, to znaczy dążący do pewnego domknięcia tego, co jest jego artystem w życiu, a drugi – degresywny, czyli taki, który zamyka się tylko na scenie, wiersze chowa do szuflady i właściwie nie interesuje go życie i efekty jego dzieł w komunikacji społecznej. Dalej, artysta progresywny, a tym z całą pewnością był Mickiewicz, odruchowo dąży do tego, żeby jego dzieło stało się jego życiem, aby jego dzieło zagarnęło to wszystko, co jeszcze dziełem nie jest. Żyje po to, żeby stworzyć, a jeżeli coś przetwarza, to co, jak nie przede wszystkim swoje życie i życie tych wszystkich, którzy go otaczają? Jeżeli sztuka polega na tym, że to, co proponuje innym jest na tyle atrakcyjne, że chcą to oglądać i jeszcze za to płacić, no to tym bardziej ta progresywność artysty staje się pytaniem zasadniczym. Czy artysta chce być progresywny, czy tylko udaje progresję i w gruncie rzeczy nie chce ze swoim dziełem mieć nic wspólnego, licząc tylko na efekty finansowe z zaistnienia swojego dzieła w przestrzeni publicznej.

Mam wrażenie, że chociaż Mickiewicz był autorem, który wiedział, co to znaczy zarabiać pieniądze literaturą, to nigdy nie poświęcił literatury zarabianiu pieniędzy. Odwrotnie – w momencie swojej największej popularności potrafił całkowicie zdradzić samego siebie. Mam tu na myśli przede wszystkim ten moment, kiedy po *Dziadach* drezdeńskich sięgnął nagle po zupełnie nieoczekiwany temat – *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Mamy tu do czynienia z autorem, który nie tylko zmienia charakter swojej twórczości, ale nagle wybiera formę, której duża część publiczności literackiej do dziś nie uważa za literaturę. Dlatego też Mickiewicz fascynuje mnie jako artysta progresywny swojego czasu.

Progresywność, poszukiwanie łączności między swoim dziełem a życiem, jest również charakterem naszej działalności jako teatru, jako zespołu. Jeżeli w sposób poważny, istotny i pozytywny różnimy się od

innych zespołów, a przynajmniej od znacznej części, to właśnie tym, że dążymy do pewnej spójności tego, co mówimy, z tym, co myślimy prywatnie. Nie chodzi o to, że chodzimy z Mickiewiczem pod pachą na zakupy, ale raczej o to, że odczuwamy w naszych inspiracjach jego dominację, którą określiłbym jako przewagę sensownej literatury nad bezsensowną inscenizacją.

Wszystko to zaczęło się, kiedy odważyłem się dotknąć literaturę, której, choć od zawsze miałem ją pod ręką, nigdy nie ruszałem, ponieważ obawiałem się, że jest dla mnie za wysoka. Jakże to było piękne, kiedy przy pracy nad *Nocą pierwszą Dziadów*² mieliśmy poczucie tego, że Mickiewicz niejako nas ośmiela, otwiera się przed nami właśnie dlatego, że potraktowałem go na poważnie. Wraz z zespołem zaczęliśmy wtedy podchodzić strasznie poważnie do tego wszystkiego, co Mickiewicz napisał, a ja sam na dodatek również do mojej wiedzy na temat jego twórczości. Zaczęliśmy zwracać uwagę na to, co autor mógł rozumieć, wiedzieć, odczytać ze świata jemu terazniejszego, a co jest tylko pewną uzurpacją, sytuacją, w której się autorowi doszywa jakieś, w gruncie rzeczy na niczym nie ufundowane, mniemanie. Gdybyśmy sobie wyobrazili, że ktoś zamierza połączyć II i IV cz. *Dziadów* po to, żeby rozegrać je w igloo eskimoskim zamiast w domu Księdza, żeby przedstawić historię grenlandzkiego Księdza, który przyjmuje również grenlandzkiego Konrada, to pomyślelibyśmy, że jest to kompletna bzdura. Nie jest ona jednak tak odległa od przedstawienia, które popełnił ktoś, nie powiem kto, kto rozegrał *Dziady* wśród Negrów i z którego był zadowolony. Nasz teatr jest daleko od takich ścieżek.

² *Dziady – Noc Pierwsza* – inscenizacja dramatu A. Mickiewicza w reżyserii P. Tomaszuka, zrealizowana przez Teatr Wierszalin na podstawie *Dziadów* cz. IV z elementami *Dziadów* cz. II. Premiera: Supraśl, 29.10.2016 roku. Zob. <https://wierszalin.pl/dziady-noc-pierwsza/> [dostęp: 9.10.2021 r.].

Zacząłem się interesować Mickiewiczem dlatego, że jako artysta zacząłem zauważać, że przestałem od pewnego momentu być lokowany po stronie dobrze zapowiadających się, przestałem zdobywać nagrody, a przedstawienia, które osobiście uważałem za bardzo udane, przestały być uważane za ciekawe przez gremia jurorskie. Chociażby nasze przedstawienie *Wykład*³, w którym odważyliśmy się dotknąć *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Miało to być przedstawienie zapraszające do myślenia, a przez widownię, przede wszystkim profesjonalną, zostało potraktowane bezmyślnie, w przeciwieństwie do widowni nieprofesjonalnej, która to nagradzała nas nagrodą publiczności. Jeżeli takie rzeczy, które przy okazji wystawiania Mickiewicza mogą się zdarzyć twórcy takiemu jak ja, który już tyle lat pracuje w teatrze, to znaczy, że żyjemy w czasach totalnego zamętu, gdzie należy się kierować tylko jedną, prostą myślą. A tą moją prostą, najprostszą myślą było to, że oto wpadł nam w ręce skarb – sensowny autor, Mickiewicz, któremu możemy nie zrobić krzywdy, odwrotnie, któremu możemy pomóc na nowo zostać zrozumianym po ludzku.

To był wstęp do naszego myślenia o Mickiewiczu na poważnie. Sukces *Nocy pierwszej Dziadów* zachęcił nas do sięgnięcia po drugą część⁴, po rozwinięcie postaci Gustawa, którą gwarantował nam Rafał Gąsowski⁵, wcie-

³ *Wykład* – przedstawienie w reżyserii P. Tomaszuka zrealizowane przez Teatr Wierszalin na podstawie *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* A. Mickiewicza. Premiera: Supraśl, 30.12.2018 roku. Zob. <https://wierszalin.pl/wyklad/> [dostęp: 9.10.2021 r.].

⁴ *Dziady – Noc Druga* – inscenizacja dramatu A. Mickiewicza w reżyserii P. Tomaszuka, zrealizowana przez Teatr Wierszalin na podstawie *Dziadów* cz. III. Premiera: Supraśl, 27.05.2017 roku. Zob. <https://wierszalin.pl/dziady-noc-druga/> [dostęp: 9.10.2021 r.].

⁵ Rafał Gąsowski – aktor, reżyser, autor tekstów teatralnych i scenografii. Uczył się na wydziale aktorskim Akademii Teatralnej w Warszawie. W 1999 roku zade-

lając się w postać Konrada. To zaproszenie, które było trochę teatralnym, a trochę Mickiewiczowskim zaproszeniem do II części, również okazało się strzałem w dziesiątkę. W naszym pierwotnym zamiśle wydawało nam się, że przedstawienie to będzie dość prostym chwytem służącym zdyskontowaniu sukcesu *Nocy pierwszej Dziadów*, zdawało nam się, że wystarczy sięgnąć jedynie po improwizację Konrada. Jednak w momencie, kiedy zaczęliśmy ją robić, Rafał Gąssowski powiedział, że „jak chcesz zrobić III część *Dziadów*, to wymyśl to tak, żeby zrobić ją całą”. Przyznam się, że ja bez tych słów na zawsze pozostałbym w sytuacji, gdzie zadowolilibym się sceną samej Wielkiej Improwizacji z elementami chóru. Interesował nas element muzyczny tej sceny, chcieliśmy zobaczyć, jak ona zabrzmiała i śpiewana. Wtedy jednak znów nastąpiła wspomniana wcześniej regresywność, ponieważ tak pochłonęło nas tropienie muzycznych elementów tego przedstawienia, że należało zrobić je całe, aby miało ono sens. To z kolei wymagało domknięcia pierwszej i ostatniej sceny. Pamiętam nasze męczarnie z Darkiem⁶. W pewnym momencie mieliśmy może pięć lub siedem sposobów na zrealizowanie tej sceny, każdego spróbowaliśmy na scenie, każdy widownia oklaskiwała i z każdego byliśmy poniekąd zadowoleni. Potem dopiero wybraliśmy jeden, spisaliśmy go. Dlaczego o tym mówię? Ponieważ to jest też progresja artystów, czyli gotowość do odrzucania tego, czego się używa albo co się udaje, a więc tego, co potrzebne – czy to co wczoraj, czy dzisiaj, czy jutro.

biutował na scenie warszawskiego Teatru na Woli im. T. Łomnickiego w *Pamiętniku* okresu dojrzewania według W. Gombrowicza. Od 2000 roku współpracuje z Teatrem i Fundacją Wierszalin. W latach 2000–2003 był zatrudniony w Teatrze „Banialuka” w Bielsku-Białej, a w 2004 roku w Teatrze „Baj Pomorski” w Toruniu. Od 2006 jest etatowym aktorem Teatru Wierszalin w Supraślu.

⁶ Dariusz Matys – aktor Teatru Wierszalin, absolwent Akademii Teatralnej w Krakowie, wcześniej związany z Teatrem im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie. Koordynator Festiwalu „Między wierszami” w Supraślu.

My zawsze mamy taką metodę, że się zanurzamy jeszcze głębiej. Tu nawiązałbym do mojego mistrza reżyserii, Jana Wilkowskiego⁷, ponieważ on zawsze mi mówił: „Piotrze, dopóki nie spróbowałeś, to nie wiesz jakie to jest”. Uważam, że to piękne określenie, dotyczy w sposób znakomity tego, czym jest teatr – jest wcieleniem marzenia. A okazuje się, że marzenie o zrozumieniu Mickiewicza to jest marzenie o usłyszeniu Mickiewicza. My sobie jego twórczość potrafimy wyobrazić, np. *Pana Tadeusza* z ilustracjami Andriollego⁸. Co więcej, każda epoka wyobraża go sobie po swojemu, nawet komuniści musieli go sobie wyobrazić, więc go sobie wyobrazili. Mam tu na myśli pewne wydanie *Pana Tadeusza* z 1957 roku, gdzie Ostra Brama została zilustrowana jako zwykła, zabytkowa brama.

Ale jakie jest tak naprawdę wyobrażenie językowe Mickiewicza, to znaczy, jak my go dzisiaj słyszymy? Czy my go w ogóle słyszymy? To jest właśnie kolejny przejaw progresywności reżysera Tomaszuka i całego zespołu. Nasza praca opiera się nie na „od – do”, lecz na zadaniu sobie podstawowego pytania „o co chodzi?”. Chcieliśmy zagrać takiego Mickiewicza, który będzie brzmiał jak Mickiewicz, ponieważ w Polsce od bardzo dawna nie słyszymy dobrze mówionego Mickiewicza. Kiedy zabraliśmy się za język *Dziadów*, zrozumieliśmy, że coś złego dzieje się na styku tekstu

⁷ Jan Wilkowski (1921–1997) – dramaturg, reżyser, inscenizator, autor scenariuszy teatralnych i telewizyjnych, aktor, lalkarz, pedagog. Jedną z najwybitniejszych postaci polskiego lalkarstwa. Był m.in. kierownikiem artystycznym Teatru Lalka (1952–1969), założycielem Wydziału Lalkarskiego w Białymstoku (filia PWST w Warszawie) i profesorem na Wydziale Reżyserii Teatru Lalek (1981–1990). Na niwie lalkarskiej współpracował ściśle z Adamem Kilianem. Był autorem programów telewizyjnych.

⁸ Michał Elwiro Andriolli (1836–1893) – polski rysownik, malarz oraz ilustrator, autor wielu ilustracji do dzieł A. Mickiewicza, w tym do *Pana Tadeusza*, które do dzisiaj są jednymi z najpopularniejszych i najbardziej znanych.

właściwego i naszego, jako Polaków, jego rozumienia. Dlaczego tak się dzieje? Nie wiem, wolę skupić się na tym, żebyśmy umieli go dobrze mówić i ciekawie o nim mówić. Naszym zadaniem, które realizujemy między innymi w ramach *Objazdu mickiewiczowskiego*⁹, jest wyjaśniać, jak rozumieć Mickiewicza, jak go interpretować, ale też jak go mówić. Nie w sensie technicznym, nie wyłącznie jako zestaw problemów ze średniówką, ale raczej w sensie muzycznym, tzn. jak nauczyć się poprawnie słyszeć muzykalność jego twórczości. Ogromne ilości materiału literackiego, jakie zostawił po sobie Mickiewicz, są właściwie niewyczerpaną kopalnią ujęć nie tylko literackich, ale także ujęć muzycznych.

Jeżeli w ten sposób spojrzymy na jego twórczość, to możemy poczuć się, jakbyśmy wkraczali do lasu wielkości Amazonii, złożonego z semantyki języka polskiego i natury języka, którą zresztą Mickiewicz zapewne się interesował, o czym świadczą *Wykłady paryskie*. To kolejny przejaw progresywności tego artysty, który w pewnym momencie kompletnie skończył z literaturą, biorąc się za tłumaczenie Słowian Europie. W gruncie rzeczy taki właśnie był cel tych wykładów – rozjaśnienie mglistego pojęcia, czym są Słowianie, lud zupełnie egzotyczny. Jeśli sobie uświadomimy, że ówczasie w Paryżu mówić o Białymstoku, Kresach, Kownie znaczyło tyle, co dzisiaj w Supraślu mówić o Nowej Zelandii, jeśli przełożymy sobie te kategorie czasoprzestrzenne, to zrozumiemy, jakiego zadania podjął się ten dziwny Litwin, który swoją dziwną francuszczyzną podjął się tłumaczenia Francuzom całej literatury słowiańskiej.

⁹ *Objazd mickiewiczowski wzorem „Reduty”* to projekt artystyczno-edukacyjny Teatru Wierszalin wzorowany na działalności pierwszego polskiego Teatru Taboratorium „Reduta” Jerzego Grotowskiego. Jego głównym celem jest popularyzacja i przekazywanie wiedzy o narodowym arcydramacie współczesnym uczniom nowoczesnymi metodami. Zob. <https://wierszalin.pl/edukacja/> [dostęp: 9.10.2021 r.].

2.

Skoro jesteśmy na uniwersyteckim wykładzie, chciałbym powiedzieć, że zawdzięczam jedną bardzo ważną rzecz monografii *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*¹⁰, a dokładniej tekstowi prof. Jerzego Axera, syna Erwina Axera. Ten wspaniały filolog klasyczny, znawca literatury i dramatu, wieloletni wykładowca Szkoły Teatralnej w Warszawie, który wielokrotnie podkreślał, że „Teatr to jest on, a on to jest teatr”, miał świetne wyczulenie na to, czym jest teatralność. We wspomnianej monografii znajduje się jego tekst *Mickiewicz jako aktor prawdy*¹¹. To świetny artykuł, który opisuje, jak Mickiewicz, całkowicie świadomie, wykorzystywał swoją znajomość sztuki oratorskiej i zasad rządzących komunikacją werbalną. To był świetnie wykształcony rektor znający prawa rządzące wystąpieniami publicznymi. Skoro jednak był to człowiek, który z pewnym pomysłem, pewną koncepcją podchodził do swoich wystąpień, świadomie wykorzystując pewne narzędzia oratorskie w celu wywołania określonego efektu, warto zadać pytanie o słynne improwizacje Mickiewicza. Co to znaczy improwizacja, kiedy mamy do czynienia z oratorem, tak sprawnym jak Mickiewicz, który w toku wykładów i prelekcji paryskich dokonuje tak naprawdę pewnego *theatrum mowy*, gestu, znaków zapytania i wywodów?

Teatr nie polega na tym, że pokazuje się w nim prawdę. Polega na tym, że wystawia się lub opisuje coś w taki sposób, żeby nikt nie miał wątpliwości, że jest to na pewno prawda. Dochodzimy tu do takiego Mickiewicza, który fascynuje mnie najbardziej. To są tysiące zagadek i pytań o nas samych, o literaturę, o samego Mickiewicza, o publiczne i nie tylko publiczne

¹⁰ *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011.

¹¹ J. Axer, *Mickiewicz jako aktor prawdy*, tamże, s. 202–211.

wykorzystanie wytworów największego geniusza języka, jaki się zdarzył w dziejach Polski i polszczyzny. Może jeszcze Kochanowski tak świetnie słyszał polszczyznę, gdyż jest fundamentem polszczyzny, ale fundamentem, którego już trochę nie czujemy, ponieważ ilość słów, których znaczenia musimy nauczyć się na nowo, uniemożliwia emocjonalny, swobodny kontakt z Kochanowskim. Będziemy to zresztą niedługo sprawdzać. Sam jestem ciekaw, jak Kochanowski działa, w jaki sposób można przekroczyć pewną barierę semantyczną w celu osiągnięcia spójności emocjonalnej. Pamiętajmy, że emocja i emocjonalność jest motorem poezji, który trzyma klucze wszystkiego. My słuchamy poezji właśnie po to, żeby zachwycić się czyjąś maestrią, żeby poczuć to tknięcie w sercu. Po to ją też piszemy – żeby wzbudzić to „ach!”, te emocje wśród widzów. Można powiedzieć, że poezja jest zapisem inteligencji w działaniu, jest akcją, którą nasz rozum wykonuje z innymi w oparciu o rytm i formę. Tym jest poezja. Jest grą towarzyską, sposobem funkcjonowania człowieka w świecie.

My przecież dzisiaj gdaczymy, a nie mówimy. Natomiast to, co daje nam Mickiewicz, to wielki zasób gotowych chwytów rytmicznych, semantycznych – w postaci zrymowań. Jeżeli zorientujemy się, ile w języku potocznym jest Mickiewicza, to sami będziemy zdziwieni. A dlaczego jest go tak dużo? Bo on nam pasuje. Na czym polega ten fenomen, ten hit? Nie wiemy na czym, ale twórczość Mickiewicza to kopalnia hitów.

3.

Wracając do ciągu myślowego związanego z improwizacją. Chciałbym podkreślić, że mamy do czynienia albo z genialnym mistyfikatorem, albo z człowiekiem znakomicie potrafiącym używać tych oratorskich instrumentów, które dało mu wykształcenie. Choć żonglował nimi w sposób swobodny, to podstawowym motorem budzącym zachwyt

publiczności był jego talent. Mam wrażenie, że we wszystkich opisach, które dają świadectwo Mickiewiczowi, mamy do czynienia z przykładem niesłychanie utalentowanego człowieka obdarzonego nieprawdopodobnym wyczuciem językowym, muzycznym i jednocześnie człowieka piekielnie głęboko angażującego się w życie.

Jeśli na przykład zastanowimy się nad tym, co wystawił Jerzy Trela na scenie Teatru Starego¹² to można odnieść wrażenie że był to teatr szalenie angażujący i szalenie udatnie trafiający w sedno mickiewiczowskiej emocjonalności. W twórczości Mickiewicza fascynuje mnie to, że da się nim mówić naturalnie, posługując się wierszem, że da się mówić niesztucznie całkowicie sztuczną mową. To jest coś niesłychanego, ponieważ jeżeli umiemy Mickiewiczem mówić tak potoczycie, jakbyśmy nie wierszem mówili, a jednocześnie utrzymujemy się w rytmie i precyzyjnie rymujemy, to jest właśnie to, co nazywamy mową związaną, tak bardzo kiedyś podziwianą.

Udaje nam się to, ponieważ jest to w dużym stopniu kwestia naszej pokory. My nie chcemy nic udowadniać przy pomocy Mickiewicza. Jedyne na rzecz, którą staramy się pokazać to muzykalność jego twórczości, co uzyskujemy poprzez powtarzanie, umuzycznianie niektórych fragmentów utworów. Uzyskujemy to w toku intensywnych prac nad tekstami na próbach, gdzie nasz chór – Monika, Kasia, Magda, Mateusz, ale także ja, Adrian i wcześniej Jacek Hałas¹³ – szuka tych rytmów. Ta praca czę-

¹² Chodzi o *Dziady* w reżyserii K. Swiniarskiego mające premierę 18.02.1973 r. w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, gdzie J. Trela grał główną rolę Gustawa-Konrada. Zob. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/8248/dziady> [dostęp: 10.10.2021 r.].

¹³ Jacek Hałas – absolwent ASP, muzyk, śpiewak, tancerz, współtwórca licznych formacji muzycznych.

sto owocuje nam fantastycznymi odkryciami, których nikt przed nami jeszcze nie dokonał.

Dobrze, ale co my robimy tak naprawdę w istocie? Wchodzimy jak górnicy do chodnika, z którego nikt nie korzystał od stu lat. W poezji szuka się tego, co jest jej frazą. Fraza to pojęcie muzyczne, a język plus rytm daje muzykę. Ten rodzaj konsekwencji, a dla nas również pole do popisu, jakie daje twórczość Mickiewicza. Dlatego też uważam pokorę względem niego za tak ważną zaletę naszego zespołu. My szukamy w nim cierpliwie dotąd, aż znajdziemy.

4.

To jest zadziwiające, że sceny profesjonalne, których w Polsce mamy dość, w gruncie rzeczy odnoszą się do nieomalże całej klasyki w ten sposób, że koniecznie muszą pokazać, że klasyka nie jest klasyką. Staje się ona pewną zabawą intelektualną: panowie zagrają panie, a panie panów; liczbę postaci zmniejszamy lub zwiększamy dowolnie (na przykład niech Konrada zagra trzech aktorów); podobnie z tekstem. Jest to zabawa reżysera z zespołem teatralnym, zabawa przeczuć interpretacyjnych. Analizując literaturę na poziomie przeczuć, co komu fajnie będzie się grało tego dnia, nigdy nie dojdziemy do sensu, do tego poczucia, które miał widz jeszcze 50 lat temu. Widz szedł wówczas do teatru, żeby skorzystać, żeby zobaczyć choćby *Dziady*. Teraz idzie po to, żeby się na coś ewentualnie narazić. Zwłaszcza jeżeli mamy do czynienia z literaturą klasyczną, to jest głębokie podejrzenie, że idzie, żeby się na coś narazić.

Żeby zrozumieć dokładnie, co my robimy w Teatrze Wierszalin, trzeba sobie odpowiedzieć na pytanie – po co jest poezja? Po co ona w ogóle jest? Odpowiedzcie sobie na to pytanie i będziecie wiedzieli, co tu robicie.

My robimy to, co robimy, dlatego, że rozumiemy, po co jest poezja. Zawsze staram odpowiadać sobie na pytania: po co jest poezja, po co piękno? Po co ono w ogóle jest? Do czego jest potrzebne? Jeżeli człowiekowi potrzebne jest piękno, to potrzebna jest również poezja, tylko do czego? Współcześnie każdy zaczyna odpowiadać sobie na to pytanie sam. Kiedyś może było prościej, ponieważ za człowieka odpowiadałby Kościół: piękno jest po to, żebyś mógł lepiej podziwiać Boga, żebyś odróżniał gdzie jest Bóg, który tworzy to, co piękne, a gdzie diabeł, który emanuje brzydotą. Ale teraz kiedy wiemy, że Boga nie ma, piekła nie ma, to po co ono jest? Tak zostało z dawnych czasów i pęta się niepotrzebnie po tym świecie? To taka pozostałość po diable i Bogu? Może dlatego też nie wiemy, po co są ci artyści, po co kultura? My – ludzie współcześni – nie wiemy, po co jest piękno.

Posłużę się pewną wyimaginowaną sytuacją. Malowidła podziwiane w Lascaux nie są wyłącznie aktami komunikacyjnymi mającymi przekazać informacje o tym, jak upolować bizona, to są też akty piękna. Dwóch praludzi malowało bizona na ścianie – jeden ładnie, a drugi brzydko. Co się okazało? Że więcej ludzi zaczęło się gromadzić przy tym ładniejszym, chętniej go oglądało i słuchało zasad polowania na bizona. Aha, to po to jest piękno – żebyśmy widzieli, czyj bizon jest ładniejszy, czyli kto ma nas poprowadzić na bizona? Czyli piękno to wabienie! Jeśli ktoś umie zrobić coś pięknie, co inni robią brzydko, to okazuje się, że ma więcej klientów. No i dzięki temu już zaczynamy wiedzieć, po co jest piękno – bo jest po prostu niezbędne, żeby wygrać z innymi. Tak! Do tego służy również poezja. Piękno, mówiąc krótko, gdybym miał wytłumaczyć człowiekowi dnia dzisiejszego, to jest to coś, dzięki czemu ty sprzedasz pierwszy. Piękno to jest to coś, dzięki czemu ty sprzedasz pierwszy. Ten, co ma coś brzydkiego, sprzedaje drugi. Chyba że będzie miał taniej, ale to już jest czynnik ekonomiczny.

To samo dotyczy również języka, dlatego uważam nasz język polski za skarb narodowy. Są bowiem narody, które mają znacznie uboższe języki.

Za takie uważam te języki, w których nie było poety, który napisałby paręnaście ksiąg poematu wierszem o czymś ważnym, co interesowałoby całe pokolenia i czytało niczym bajkę. Mam tu na myśli oczywiście *Pana Tadeusza*. Jeżeli są języki, które nie wydały takich poetów jak Mickiewicz, i w konsekwencji nie mają takich arcydzieł, to po prostu są uboższe. Są nawet języki o takim ubogim obrazowaniu i takiej gramatyce, że wydanie takiego dzieła nie byłoby możliwe. W czasach Mickiewicza język polski uchodził za bardzo słaby do tworzenia piękna, ponieważ miał mało dobrze rymujących się wyrazów, w tym przede wszystkim mało jednosylabowców, co uważano za bardzo poważną wadę. Można przeczytać, dziś już raczej dla rozrywki, całe elaboraty z tamtego okresu, gdzie autorzy w poważnych słowach udowadniali, że polszczyzna nie nadaje się do pisania pieśni religijnych. Dzisiaj jednak można śmiało powiedzieć, że jeżeli istnieją języki bogate i ubogie, to my posługujemy się jednym z bogatszych, o czym świadczy nie tylko twórczość Mickiewicza, ale również naszych licznych noblistów. Dobrym przykładem tego, jak bardzo wydajny mamy język, jest Olga Tokarczuk. Operuje ona językiem artystycznym całkowicie wykreowanym w sferze jej wyobraźni. To nie jest język Masłowskiej, która naśladuje ulice, ponieważ jakkolwiek dobrze by tego nie robiła, to nie jest to kreacja na tym samym poziomie co Olgi Tokarczuk, u której tworzy on samodzielny świat. Masłowskiej nie zrozumiemy bez uprzedniego zrozumienia ulicy, natomiast u Tokarczuk możemy zrozumieć ludzi, świat i cały kosmos dzięki temu, jak ona pisze. Takim autorem był Mickiewicz w swoich czasach. Tworzył język tak wydajny, który wystarcza nam do dzisiaj, aby opowiedzieć nim tak wiele i to w taki sposób, że przechodzi z pokolenia na pokolenie jako cenny skarb. Świadczy to o tym, że dzieła Mickiewicza darowywano w prezencie na święta, imieniny, jubileusze. Taki pięknie wydany album pamiątkowy to świetny przykład tego, jak można postępować z kulturą, po co jest kultura. Skoro coś jest piękne, to dajmy to komuś w równie pięknej postaci, ponieważ wtedy również i my będziemy się z tym pięknem kojarzyć.

Dochodzimy jednak do pewnej granicy, ponieważ świat, choć dzięki Mickiewiczowi cały czas literacko żywy, umarł, a my nie wiemy, co w rzeczywistości straciliśmy. Jako teatr staramy się w tym naszym su-praskim zakątku dokonywać skromnej rewitalizacji świata ukrytego w XIX wieku pomiędzy kolejnymi wydaniem Mickiewicza a kolejnymi anegdotami będącymi wynikiem badań naukowych jego biografii. Jego życie jest bardzo bogate i pomimo upływu czasu pozostaje ob-fitym polem do badań, do realizowania ludzkiej ciekawości. Ja sam jestem zdumiony, ile się o Mickiewiczu dowiedziałem podczas pracy z jego dziełami, choć myślałem, że wiedziałem dużo. W gruncie rzeczy nie wiedziałem nic.

Wracając jednak do głównego wątku – Mickiewicz jest wspaniały dlatego, że jest pięknym językiem, jest skarbem, który cały czas odkrywamy na nowo, coraz pełniej i kompletniej. Jeżeli świadomie chodzimy po polsz-czyźnie jako po łące, to co chwilę znajdujemy kwiaty Mickiewicza. Nie uświadamiamy sobie nawet, jak często go słyszymy na co dzień.

5.

Wyjdę teraz poza strefę *Dziadów* i odniosę się do *Wykładu*, czyli naszego przedstawienia, które zrobiliśmy już po naszych dwóch Mickie-wiczowskich wieczorach z *Dziadami*. To było przedstawienie, które tematycznie i treściowo oparte było o *Księgi narodu polskiego i piel-grzymstwa polskiego*. Otóż myśmy to przedstawienie tworzyli jako zaproszenie do myślenia i przyznaję, że postawiłem sobie i moim ko-legom zadanie arcynieuwdzięzne. Chciałem stworzyć przedstawienie, które przypomni nam, że Mickiewicz napisał kiedyś tak dziwny utwór literacki. Byłem przekonany, że o ile *Dziady* zrobiliśmy dla publiczności normalnej, to *Wykład* miał być dla publiczności najlepszej, jaką

możemy sobie wyobrazić w Polsce, czyli dla inteligencji, tj. dla teatrologów, ludzi kultury, którzy wiedzą o tym, że Mickiewicz coś takiego napisał, dla tych różnych fantastycznych znawców. Jednym słowem dla ludzi świadomych treści *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, nieobrażających się na wieszczka za tak dziwne treści, tylko traktujących je poważnie jako utwór literacki. Myślałem, że mamy w Polsce taką publiczność. Okazało się jednak, że o ile publiczność normalna, która widziała to przedstawienie, była nim bardziej lub mniej przejęta, o tyle inteligencja zupełnie go nie rozumiała. Oni nie rozumieli lub nie chcieli zrozumieć, dlatego nie wykreśliłem fragmentów, które oni wykreślili już dawno, tworząc niepełny obraz Mickiewicza. Gdy wykreślimy towianizm, Pana Boga, mistycyzm, pozostanie nam taki fajny, prząsny Mickiewicz, który nam się podoba, który jest zrozumiały, który jest spod strzech. Warto jednak pokazywać pełen obraz Mickiewicza, który jest wymagający, który tak jak w *Księgach* stawia prowokacyjne oceny dotyczące narodu żydowskiego, roli narodu polskiego, historii zbawienia świata. Skoro on o tym pisze, to zamiast brać to w nawias, podejmiemy wysiłek intelektualny poszukiwania odpowiedzi na pytanie o przyczyny takich treści. Ja się nigdy nie chciałem zgodzić i nigdy nie zgodzę na tak wybiórcze traktowanie twórczości Mickiewicza. Zrozumiałem to właśnie po *Wykładzie*, kiedy zostaliśmy przez bardzo poważnych krytyków teatralnych skrytykowani za ośmielenie się wystawienia *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Co za chamstwo w tym Supraślu! Co za nietakt! Jak można zrobić taki religijny, zapyziały, nacjonalistyczny spektakl! Co za okropność! Kiedy usłyszałem i przeczytałem takie zdania w recenzjach poważnych profesorów, to powiem szczerze, że zrobiło mi się z jednej strony przykro, a z drugiej rozumiałem, że przyszła mi rola reductowa. Poczułem się jak ten dowódca reducty, z którym jeśli się jest, to jest się do końca, aby poświęcić się obronie polszczyzny i takiego Mickiewicza, i takiej kultury, jaką ja jeszcze w sobie noszę.

Progresywność tego artysty wymaga ode mnie zaangażowania. Nigdy nie pozwolę zgwałcić Mickiewicza do tego stopnia, żeby go przykroić do wygodnego, skatalogowanego myślenia, nie pozwolę Mickiewicza pozbawić jego niesamowitej, burzliwej i czasami kontrowersyjnej biografii, będę stał na straży jego pełnokrwistości. Przecież był to człowiek, który z jednej strony posiadał nieślubne dzieci, romansował (nawet przez pewien okres żył z dwiema kobietami i z czwórką dzieci z dwóch związków pod jednym dachem), a z drugiej był głęboko religijny, przepełniony mistycyzmem, a na dodatek był człowiekiem czynu, który potrafił pisać odezwy, kiedy wymagała tego sytuacja rewolucyjna we Włoszech czy w Paryżu. Mamy do czynienia z kimś, kogo trzeba na nowo zrozumieć, żeby móc o nim świadomie mówić. Należy przestać pleść dyrdymały wyjęte z komunistycznych podręczników lat 50 i 60, z których zdawałoby się, że niektórzy wielcy profesorowie i teatrologi korzystają do dziś. Możliwe, że będziemy jedynym miejscem, które będzie się upominało o rozumienie Mickiewicza w zgodzie z miejscem, gdzie ta literatura powstała oraz z tym, co jest kulturą otaczającą, kontekstualną, bez której literatura podmiotu przecież nie istnieje. Jeśli wrywamy autora z jego epoki, nie zrozumiemy nic z realiów, które mu towarzyszyły podczas pisania dzieła. Podobnie jest z miejscem. Mówiąc krótko, nie można wkroczyć na taki poziom dowolności, interpretując czyjeś dzieło literackie na scenie, aby stało się ono niezrozumiałe. Jeżeli w III cz. *Dziadów* Ewa ma widzenie, no to ta Ewa nigdy nie może zostać Ewem, zawsze będzie Ewą. A jeśli w tej chwili tworzenie kultury polega na tym, aby robić coś tak niezrozumiałe, że zdaje się być wymyślone od nowa, no to nasz teatr jest zupełnie innym światem. My sięgamy po jakieś dzieło literackie dlatego, że zostało przez kogoś napisane sensownie i my ten właśnie sens staramy się pokazać na scenie, poprzez takie, a nie inne wybory estetyczne realizujące się w doborze scenografii, światła, muzyki i innych okoliczności towarzyszących.

6.

Jestem bardzo blisko poglądu, który Tadeusz Kantor tak bardzo stanowczo definiował, twierdząc, że teatr jest sferą sztuczności, sztuczności całkowitej i nieodwołalnej i im bardziej staramy się zaprzeczyć tej sztuczności, tworząc jakąś prawdę, tym bardziej jesteśmy śmieszni. Teatr jest miejscem, gdzie sztuczność i przestrzeń sztuczności kreuje prawdę. Język poetycki to przykład języka, którego się nigdzie nie używa, przecież nie prosimy wierszem o kielbasę ani o mleko. Paradoksalnie jednak w miejscu takim jak teatr jest to język, którym można wykreować najwięcej prawdy. Przestrzeń sztuczności tworzy prawdę nie poprzez podobieństwo, ale poprzez przestrzeń wyobraźni i siłę metafory. Nie chodzi o naśladowanie rzeczywistości, lecz o tak inteligentne zlekceważenie obliwu rzeczywistości, że efekt, jaki uzyskujemy budzi autentyczny podziw.

Pani profesor Aleksandra Okopień-Sławińska¹⁴, promotorka mojej pracy magisterskiej, nazywała to sztuką interpretacji. Można przecież powiedzieć, że najlepszym sposobem interpretowania utworu literackiego jest wnikliwa analiza biografii poety albo wykorzystanie strukturalizmu i zbadanie ile poziomów nadawczych w danym dziele funkcjonuje. Prześledzenie konsekwencji tych strategii oczywiście prowadzi nas do jakichś bardziej lub mniej odkrywczych wniosków w odniesieniu do dzieła. Tyle, że to już było. Szkoła biograficzna, inaczej też nazywana krakowską, doszła do tego, że kopano w biografii autora dotąd, aż dokopywano się do absurdalnych szczegółów i rozsądzano, jaki wpływ

¹⁴ Aleksandra Okopień-Sławińska – profesor w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, teoretyk literatury. Autorka licznych prac z dziedziny teorii literatury, poetyki, semantyki. Ważne miejsce w jej dorobku naukowym zajmują prace podręcznikowe i słownikowe poświęcone systematyzowaniu wiedzy filologicznej i dydaktyce akademickiej.

na twórczość autora miała ilość posiadanych przez niego skarpetek czystych, a jaka brudnych. Także strukturalizm doszedł do ściany. Pamiętam, że jeszcze będąc na studiach miałem zajęcia z prof. Aleksandrą Okopień-Sławińską oraz prof. Michałem Głowińskim¹⁵, którzy byli przecież czołowymi strukturalistami w Polsce i oni już wtedy dawno za sobą zostawili założenia, których z ich książek musieli uczyć się studenci. Strategie nadawcze zawsze służą sztuce interpretacji. W utworze literackim można więc widzieć odbicie rzeczywistości biograficznej poety, można też widzieć strukturę komunikacyjną. Tak czy inaczej, jeżeli się to odrywa od pytania „po co, czemu to służy?”, to się nie rozumie nic. A do takich pytań skłania właśnie teatr. Po co Mickiewicz, przed położeniem się do łóżka, pisał wiersze, a z rana czytał i poprawiał? Z reguły po to, żeby zaprezentować go pani Kowalskiej albo panie Wereszczakównie, Puttkamerowi czy Adamowi Czartoryskiemu¹⁶.

¹⁵ Michał Głowiński – profesor nauk humanistycznych, pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, historyk i teoretyk literatury. Członek Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności. Autor książek, słowników i podręczników poświęconych teorii literatury, historii literatury, językowi w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, szczególnie zjawisku nowomowy. Autor prozy wspomnieniowej, autobiografii, m.in.: *Czarne sezony*, *Kręgi obcości*.

¹⁶ Karolina Kowalska (zm. 1855) – doktorowa, sąsiadka Adama Mickiewicza z okresu kowieńskiego. Poeta często przebywał jako gość w domu państwa Kowalskich, co z czasem przerodziło się w romans między nim a panią Kowalską.
Maryla Wereszczakówna (1799–1863) – młodzieńcza, niespełniona miłość Adama Mickiewicza z lat 1819–1821. Postać występująca niebezpośrednio w twórczości poety.
Wawrzyniec Puttkamer (1794–1850) – najpierw narzeczony, a od 1821 roku mąż Maryli Wereszczakówny.
Adam Jerzy Czartoryski (1770–1861) – książę, polski mąż stanu. Założyciel politycznego obozu konserwatywno-liberalnego Hotel Lambert. Mecenaz i działacz na rzecz polskiej kultury na emigracji.

Literatura, jak wcześniej powiedziałem, jest źródłem zaopatrzenia w jedzenie, kobiety i sukces towarzyski. Tak, po to się sięga po pióro. Jednak w tym wszystkim było coś znacznie wznioślejszego: pojawiały się pojęcia takie jak ojczyzna czy wolność. Pojawia się również potrzeba godności, bo czym jest dedykacja „Z tęsknoty ku ojczyźnie zmarłym / w Archangielu, na Moskwie, w Petersburgu, / Narodowej sprawy męczennikom”¹⁷, jeśli nie oskarżeniem. Oskarżeniem wystosowanym przez prostego Litwina do władcy świata, cara Rosji. Mickiewicz przez swoją poezję przekazywał to, co ponad sto lat po nim Miłosz, pisząc: „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta. / Możesz go zabić – narodzi się nowy. / Spisane będą czyny i rozmowy”¹⁸. Poeta może wszystko. Jeżeli w ten sposób to ujmiemy, to zrozumiemy, że on zaczyna pisać wieczorem nie tylko po to, żeby zjeść następnego dnia kolację albo poderwać kolejną Marylę, ale też po to, żeby rozliczyć się ze światem.

Literatura to pewne środowisko, w którym funkcjonujemy. My możemy świadomie wybrać, czy chcemy w nim uczestniczyć, czy przeciwnie – pozbawiamy się tej zdolności i przestajemy brać udział w całej tej ogromnej palecie możliwości intelektualnych. Oczywiście, można być o literaturę uboższym, ale zacytuję tu znów znaną poetkę: „Bez tej miłości można żyć, / mieć serce puste jak orzeszek”¹⁹.

¹⁷ A. Mickiewicz, dedykacja do *Dziadów* cz. III, w: tegoż, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1995, s. 118.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Który skrzywdziłeś*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Wrocław 2013, s. 105.

¹⁹ W. Szymborska, *Gawęda o miłości ziemi ojczystej*, w: tejże, *Wybór poezji*, Wrocław 2016, s. 32.

7.

[Od Redakcji: prelekcja była transmitowana online, w tej części wykładu publiczność zadawała Piotrowi Tomaszukowi pytania, które zapisujemy drukiem wytłuszczonym]

Chętnie odpowiem na Państwa pytania.

Marcin: Bez wątpienia dzieła Mickiewicza zawierają w sobie ogromne pokłady emocji oraz magii, lecz, jak wiadomo, są wyjątkowo trudne do zinterpretowania na scenie. Czy na samym początku pracy nad utworami wieszczą doznaliście Państwo uczucia zawahania? Czy naszła Państwa myśl, iż to, co Mickiewicz po sobie pozostawił, jest zbyt niezrozumiałe, nieaktualne? Czy odczucia związane z jego tekstami oraz próbą ich interpretacji zmieniały się, ewoluowały na przestrzeni lat pracy teatru?

Dużo zostało już na ten temat powiedziane, ale jest to bardzo sumujące pytanie. Oczywiście, z każdą pracą trwającą w czasie wiąże się postęp, który wynika z przyrostu wiedzy. My już od sześciu, a właściwie siedmiu lat zajmujemy się nim, pracujemy nad Mickiewiczem i możemy powiedzieć o zyskaniu pewnej praktyki wykonawczej związanej z bardzo praktycznymi aspektami, na przykład z akcentowaniem, z budowaniem napięcia w języku. Każdy z aktorów to potwierdzi, że rola teatralna zbudowana jest z dwóch elementów: jeden to oczywiście sfera psychologiczna, natomiast drugi to język i umiejętne przełożenie napięcia z tekstu na język. Chodzi po prostu o to, aby widz rozumiał to, co ja chcę, aby on zrozumiał; aby szedł za mną emocjonalnie w takim rytmie, jakiego w danym momencie potrzebuję. Do tego właśnie służy praca nad frazą. To ona tworzy pasmo transmisyjne z widzem, ona tworzy sznureczek, za który go wodzimy w czasie przedstawienia. To bardzo ważna i delikatna kwestia, czasami wystarczy nabrać w złym momencie oddech, żeby się okazało, że straciliśmy tę kluczową do zbudowania napięcia sekundę.

Ucząc się o pauzach, o podniesieniach i opuszczeniach kadencji w skokach teatralnych, uczymy się tak naprawdę pewnych reguł. Inną umiejętnością jest to, by te zasady przełożyć na faktyczną działalność na scenie, umieć zbudować z tego pewną przyrastającą wiedzę. Wydaje mi się, że weszliśmy już na ten etap, gdzie mogę rozróżnić, czy zmiana rytmiki była właściwa, czy podejrzana i błędna.

Są oczywiście jeszcze bardziej złożone zagadnienia, które określiłbym mianem metafizyki. Podczas pracy nad tekstem mam prostą metodę – mówię dotąd, aż mi się powie. Mickiewicz to fantastyczny autor, którego właśnie trzeba wyczekać, aż on sam się powie. Wtedy właśnie chwytam jego tak zwaną melodię. Ale czy ta melodia ma w ogóle jakiś związek z Mickiewiczem? Czy tam ona powinna być, czy też nie? Odpowiedź daje sam autor. Choć nie powiem, w którym miejscu dokładnie, to jednak w wielu fragmentach swojej twórczości wyraźnie mówi, że tak właśnie trzeba robić. Jeśli przestudujemy jego utwory pod właśnie tym kątem, możemy odnaleźć dokładne wskazówki interpretacyjne, nie tylko, jak mówić, ale też jakie zasady stosować, na przykład w tworzeniu polskiego heksametru²⁰. Mickiewicz daje jasno do zrozumienia, że żeby usłyszeć polski heksametr, należy go powiedzieć, wykazuje to na przykładzie poetyki Koźmiana²¹, który skodyfikował zasady długich i krótkich głosek w polszczyźnie, które dla Mickiewicza były zasadami wyjściowymi. W ten sposób możemy gromadzić coraz większą wiedzę

²⁰ Chodzi o *Powieść Wajdeloty* z Konrada Wallenroda (1828) A. Mickiewicza, która uznawana jest za jedną z najbardziej udanych prób zastosowania heksametru w polskiej poezji. Zob. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Wrocław 1990, s. 61–79, w. 255–595.

²¹ Kajetan Koźmian (1771–1856) – reprezentant klasycyzmu, poeta, krytyk literacki i teatralny. Napisał również wiele prac na temat polskiego języka poetyckiego i poetyki.

na temat Mickiewiczowskich wskazówek interpretacyjnych, dokładać kolejne cegielki, aż pewnego dnia okaże się, że jest to szalenie wielka konstrukcja. To, ile mamy jeszcze do odkrycia, można porównać do przemierzania Amazonii lub Sahary. To tak, jakby się okazało, że Sfinks w Gizie pod Kairem jest jedynie częścią jakiegoś Megasfinsa zakopanego pod całą pustynią. Poezja Mickiewicza to konstrukcja niebotycznych rozmiarów, pracując nad nią, mamy poczucie tego, że znajdujemy się w przestrzeni zupełnie niewyczerpanej.

Aleksandra: Czy myśli pan, że teatr za parę dziesięcioleci wciąż będzie popularny? Czy chciałby Pan pobawić się w proroka?

Nie muszę się bawić w proroka, żeby wiedzieć, że będzie popularny co najmniej tak samo, jak teraz. Teatr jest niezbędnym i był niezbędnym od zawsze. Już praludzie, mający do dyspozycji dwa kamienie i kawałek drewna, teatralizowali akt krzesania ognia, ponieważ uważali, że teatralizowane krzesanie jest lepsze, że ogień będzie lepszy, jeśli go obtańczą. My to mamy we krwi, jesteśmy zwierzętami, które wytwarzają kulturę w jakimś celu. Dlatego też będzie istniał teatr – bo zawsze będziemy woleli krzesać lepiej niż gorzej.

Krzysztof Korotkich: Co jest bliższe reżyserowi: Mickiewicz serca, czy Mickiewicz rozumu?

Jako że nawiązuje tu Pan do *Prelekcji paryskich* Mickiewicza, to zanim odpowiem, pozwolę sobie również do nich nawiązać. Otóż wykłady w Collège de France zaczęły się takimi słowami:

Panowie! Te oznaki życzliwości ze strony audytorium, złożonego w części z moich spółziomków, między którymi dostrzegam wielu przyjaciół, są dla mnie cenne, ale nie łudzę się co do prawdziwe-

go ich znaczenia; pokazują mi one, że odczuwacie Panowie, jak potrzeba mi dodać odwagi, że odczuwacie trudność mojego położenia. Jest ono zaiste niebezpieczne. [...] Jestem cudzoziemcem [Tomaszук zamiast słowa „cudzoziemiec” używa, zapewne celowo, słowa „poeta” – przyp. red.], muszę mówić językiem niemającym nic wspólnego z językiem, który zwyczajnie służy za narzędzie moim myślom, nic wspólnego ani w swym pochodzeniu, ani w formach, ni w toku²².

Co ciekawe, Mickiewicz, jak udowodnił prof. Krzysztof Rutkowski²³, najpierw te prelekcje napisał, a potem nauczył się ich na pamięć i mając przy sobie tekst, odegrał je w taki sposób, żeby wszyscy myśleli, że improwizuje. Co więc jest, a co nie jest teatrem? Teatrem jest wszystko, co służy zgromadzeniu gawiedzi. Kto jest artystą w teatrze i jaka jest jego rola? Ten, kto gawieź zadziwia. Mickiewicz doskonale rozumiał tę podstawową zasadę, wiedział, czym jest widowisko. Przecież scena z *Romantyczności* to nic innego, jak opis sytuacji teatralnej, teatru, zdarzenia teatralnego, odbywającego się na wsi. Dzieweczka po prostu nie wiedziała, że jest aktorką, a chłopci, że są widzami. To wyczulenie na sytuację teatralną, zdolność jej zauważenia, które pokazał w balladzie Mickiewicz, cechuje wybitnie uzdolnionych dramaturgów. Jeżeli spojrzymy na niego jako na absolwenta Uniwersytetu Wileńskiego, to zobaczymy człowieka wszechstronnie wykształconego, erudyte, który zna cztery języki (jeśli nie sześć) i jednocześnie osobę potrafiącą żyć, szaleć, cieszyć się życiem, bawić się

²² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, w: tegoż, *Dzieła*, t. VIII, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, Wykład I, s. 13–14, w. 1–7, 14–17.

²³ Krzysztof Rutkowski – profesor na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, historyk literatury, tłumacz, dziennikarz (pracował w Radiu Wolna Europa i w Radio France Internationale). Przekładał z języka francuskiego m.in.: Daniela Beauvois, Pascala Quignarda, Jean Bauby’ego, Michela de Certeau.

i uczestniczyć w życiu elity towarzyskiej Petersburga. Trudno rozsądzić, czy mamy do czynienia bardziej z profetą, poetą, naukowcem czy mistyfikatorem. Z pewnością jednak z człowiekiem, który wykonywał pewien teatr na użytek francuskiej publiczności, ponieważ warunkowała ona jego cele – zarobienie pieniędzy oraz wypełnienie misji:

[...] bardzo ważne względy nakazały mi jako powinność moją przyjąć ją [katedrę – przyp. red.]. Powołano mnie, bym zabrał głos w imieniu literatury ludów, z którymi naród mój przez swą przeszłość i przyszłość ściśle jest związany, bym zabrał głos w chwili, kiedy słowo jest potęgą, i w mieście, które jest stolicą słowa²⁴.

Te słowa zawsze wywierają na mnie ogromne wrażenie, ponieważ dają one do zrozumienia, że mamy do czynienia z kimś, kto był całkowicie świadomy działania procesu komunikacji. Mickiewicz wiedział, że wygłoszenie czegoś w Paryżu jest czymś innym, niż wygłoszenie tego w Warszawie, nie wspominając o Kownie. On celowo nie wygłasza pewnych stanowisk na Litwie, choć już wtedy nimi żył, a dopiero we Francji, ponieważ świadomy był tego, że dopiero w „stolicy słowa” warto o nich mówić. Tam wykonał zadziwiający teatr, rozgrzewając przez pierwsze dwa lata swoją publiczność do czerwoności. Uczęszczały do niego tłumy, tam zwyczajnie nie wypadało nie być. Dla tego przedziwnego Litwina (mówię o Mickiewiczu jako o Litwinie, ponieważ on tak o sobie mówił. On wcale nie nazywał siebie Polakiem, lecz Litwinem mówiącym po polsku) przychodziła cała paryska śmietanka. Można powiedzieć, że Mickiewicz wystawił pierwsze *one man show* w Paryżu. To był też pierwszy raz, kiedy polska kultura rzuciła „stolicę słowa” na kolana, potem jeszcze Grotowski z *Księciem*

²⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, Wykład I, s. 15, w. 51–56.

*Niezlomnym*²⁵ i może również Niżyński²⁶. My sobie teraz nie zdajemy do końca sprawy, jak te *Prelekcje* były poczytne – wykłady odbywały się we wtorek, a już w piątek wychodziły drukiem. Za pierwsze dwa lata płacił Czartoryski z własnej kieszeni, co kosztowało multum pieniędzy. Okoliczności związane z *Prelekcjami paryskimi* osobiście mnie fascynują, ponieważ pokazują, że w owych czasach kultura rzeczywiście coś znaczyła, że można było ludziom coś wytłumaczyć, oddziaływać słowem na kogoś w sposób żywy, skuteczny, fascynujący, wpłynąć na całe jego dalsze życie. W gruncie rzeczy my, ludzie współcześni, do takich spotkań tęsknimy. Problem polega na tym, że nie ma się z kim spotykać.

Krzysztof Korotkich: tytuł dzisiejszej prelekcji tbrzmi „Mój Mickiewicz”. Chciałem więc zapytać, czy „mój” Mickiewicz to Mickiewicz Tomaszuka, czy możemy szukać Mickiewicza uniwersalnego, „naszego” Mickiewicza, takiego ujęcia wieszczka, które zbliżą nas do jakiegoś rdzenia, istoty, do tej żywej tkanki. Czy może już zawsze będziemy mówić przez siebie, już zawsze mówić „mój”?

Wydaje mi się, że dziś bardziej niż kiedykolwiek trzeba mówić o „moim” Mickiewiczu, bo czy ten Mickiewicz Zadary²⁷ jest mój? Nie jest mój.

²⁵ Zob. *Księżę Niezlomny*, reż. J. Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu, premiera: 25.04.1965 r., <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/4167/ksiaze-niezlomny#> [dostęp: 18.10.2021 r.].

²⁶ Wacław Niżyński (1889–1950) – rosyjski tancerz i choreograf polskiego pochodzenia, jeden z najwybitniejszych tancerzy baletowych XX wieku. Warto dodać, że P. Tomaszuk wyreżyserował sztukę *Bóg Niżyński*, której treść oparta jest na treści *Dzienników* wybitnego tancerza. Przedstawienie miało premierę 29.09.2006 w Supraślu. Zob. <https://wierszalin.pl/bog-nizynski/> [dostęp: 18.10.2021 r.].

²⁷ Zob. *Dziady*, reż. M. Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera: 15.02.2014 r., <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/49827/dziady> [dostęp: 10.10.2021 r.]

Czy ten Mickiewicz Swinarskiego²⁸ jest mój? Jest. Czy ten Mickiewicz z Teatru Narodowego Nekrošiusa²⁹ jest mój? Jest nie mój. Czy ten Mickiewicz Dejmka i Holoubka³⁰ jest mój? Jest, bo chociaż nie widziałem przedstawienia, to żyje ono w kulturze na tyle głęboko, że jestem przekonany, że bez tego przedstawienia nie ma dzisiaj polskiej kultury. Abstrahując, paradoksalne jest to, że choć wszyscy Polacy wiedzą, kim jest Mickiewicz, to gdybym miał powiedzieć, jaki procent naszych wykształconych rodaków wie, o czym my w tej chwili mówimy, określiłbym to w promilach, ułamku promila. Byłaby to absolutnie znikoma liczba. Jednocześnie więc wszyscy wiedzą o Mickiewiczzu, ale bardzo niewiele wie o nim coś naprawdę, a jeszcze mniejsza liczba czyni z niego pole do jakiejś żywej działalności. To tak, jakby w Brazylii przestali grać w piłkę nożną i tylko wspominali, że mieli kiedyś takiego Pelégo. Jeżeli się jakiegoś autora nie gra, nie mówi o nim, to go po prostu nie ma. My się już Mickiewiczem nie cieszymy wydawniczo, nie cieszymy na co dzień, ponieważ on wypadł z popularnego myślenia, że to autor, którego warto kupić. Współcześnie pojawia się jedynie czasem potrzeba nabycia go drogą kupna, bo na przykład dziecko na maturę potrzebuje

oraz *Dziadów część III*, reż. M. Zadara, Teatr polski we Wrocławiu, premiera: 10.04.2015 r., <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/55401/dziadow-czesc-iii> [dostęp: 10.10.2021 r.].

²⁸ Zob. *Dziady*, reż. K. Swinarski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 18.02.1973 r., <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/8248/dziady> [dostęp: 10.10.2021 r.].

²⁹ Zob. *Dziady*, reż. E. Nekrošius, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 10.03.2016 r., <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/64859/dziady> [dostęp: 10.10.2021 r.].

³⁰ Zob. *Dziady*, reż. K. Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 25.11.1967 r., <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10935/dziady> [dostęp: 10.10.2021 r.].

przeczytać *Dziady*. Pokażcie mi nowe, ładne wydanie *Pana Tadeusza*, które mógłbym komuś kupić na prezent. Nie ma, a dlaczego? Ponieważ poprzez niesłuchanie, niesłyszenie Mickiewicza, doprowadziliśmy swoje nierozumienie Mickiewicza do takiego poziomu, że jest to obecnie autor martwy, podobnie jak Norwid czy Słowacki, czy cała polska klasyka romantyczna. Dopiero przy pomocy takiej pracy u podstaw, jaką my wykonujemy, możemy uczynić tych autorów na nowo żywymi. Wtedy będziemy mogli mówić o tym, że to są nasi autorzy, że to nasz Mickiewicz. Aby jednak go uwspólnić, należy uwspólnić podstawowe rzeczy, na przykład czy zgadzamy się na prawdę o nim? Nie mam tu na myśli dat biograficznych, ale raczej fakt, że był to mężczyzna, który płakał? Czy my w ogóle zgadzamy się na taki model mężczyzny, dla którego łzy nie są czymś obcym? Czy my w ogóle coś wiemy o jego wartościach? Cała metafizyka Mickiewicza, dzisiaj pomijana, jest przecież czymś kluczowym w zrozumieniu tej postaci. To przecież bardzo długi okres fascynacji Towiańskim³¹. Relacja między nimi polegała na wspólnym rozumieniu czasów i znaków, które czas przynosi im jako ludziom zatopionym w historii. To wspólne czytanie świata, a nie literatury, ich połączyło. Aby Mickiewicz mógł być „nasz”, musimy zrozumieć jego świat, wtedy dopiero pojawi się ta „naszość”. Dopóki jednak tej „naszości” ogólnopolskiej nie ma, możemy mówić o „naszości” lokalnej – mamy swojego, supraskiego, może nawet podlaskiego Mickiewicza. Jest to w dużej mierze zasługa tego, co się dzieje wokół Mickiewicza i romantyzmu w ogóle na Uniwersytecie w Białymstoku, pełnego wielu ciekawych intelektualistów i naukowców, którzy traktują tę materię bardzo poważnie.

³¹ Andrzej Tomasz Towiański (1799–1878) – polski filozof, teozof, pisarz, mesjanista i przywódca religijny grona tzw. towiańczyków. Założył Koło Sprawy Bożej. Głoszony przez niego towianizm miał duży wpływ na światopogląd, Adama Mickiewicza, szczególnie w czasie pobytu w Paryżu.

Romantyzm należy rozumieć poważnie, w tym również jako kuźnię pozytywistów. Postawmy sprawę jasno: czy mówilibyśmy w ogóle o jakichś doktorach Judymach, gdyby nie to, że ci Judymowie byli romantykami? Polski kanon pozytywistyczny nie powstałby bez romantycznego modelu odczuwania świata i jego rozumienia historii jako ciągu przyczynowo-skutkowego, który doprowadził Polskę do niesprawiedliwej niewoli. To właśnie rozumienie jest dla Mickiewicza podstawowe.

Innym, również dzisiaj pomijanym zagadnieniem jest uwypuklana w twórczości Mickiewicza konkurencyjność Polaków i Rosjan. Z niego nie można robić autora prorosyjskiego, do czego niektórzy dążą, ponieważ jest to kompletna bzdura. Należy wyraźnie podkreślić, że Mickiewicz jako wybitny, dalekowzroczny myśliciel, jasno podkreślał, że my nigdy nie będziemy ćwierkać jak Rosjanie, ponieważ – kontynuując metaforę – nie należymy do tego samego gatunku wróbli. Może z zewnątrz wyglądamy i brzmimy podobnie, to jednak różnimy się zdecydowanie pod względem tego, jak się nawzajem traktujemy. My mamy uważać na te wróble z Azji, które nie traktują jednostki jako indywiduum, one atakują chmarą i zadziobują chmarą. Nasza inność polega na tym, że my znamy to pojęcie – jednostka ludzka.

Jeżeli takiego Mickiewicza nie potrafimy uczynić naszym, to on nigdy nie będzie nasz. Może to właśnie tu, na Podlasiu, dzięki temu jak blisko Nowogródka jesteśmy i rozumiemy jeszcze może muzyczności zawarte w Mickiewiczowskim języku, uda nam się go odszyfrować dla całej Polski. Może kiedy stanie się on dla nas autorem żywym, stanie się też żywym dla innych. Tylko co możemy w nim znaleźć takiego żywego, aby uznać go za „naszego” poetę? Właśnie ten model świata. Tylko żeby ten model świata w nim zobaczyć, musimy sięgać po Mickiewicza. Tego Mickiewicza, którego już całkowicie wymłotkowaliśmy z naszej kultury, tego Mickiewicza, który na trzecim i czwartym roku *Prelekcji paryskich* nie tłumaczył już literatury, a cały świat.

8.

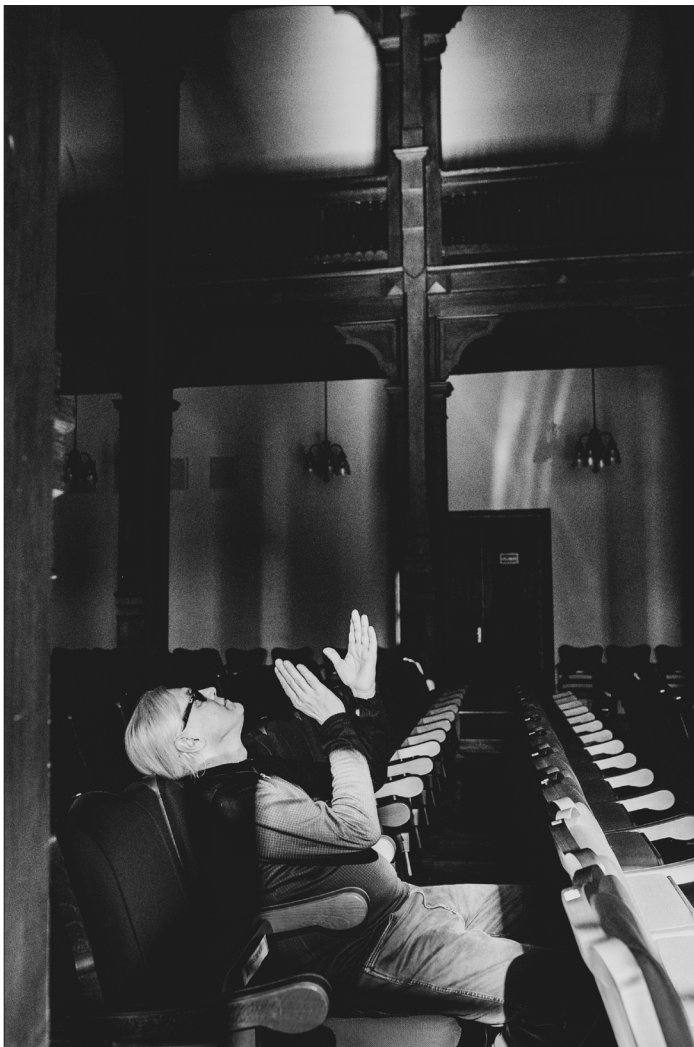
Na koniec poruszmy kwestię zakłamanej spuścizny Mickiewicza, czyli Mickiewicza ocenzurowanego natychmiast po śmierci przez jego najbliższych. Musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, czy my tę cenzurę uznajemy i pozostawiamy nienaruszoną, czy przeciwnie – zaczynamy patrzeć na te sfery życia naszego wieszacza, które Szymanowska i Władysław Mickiewicz chcieli wymazać³². Jest to świat listów napisanych i wysłanych, które nigdy nie powinny ujrzeć światła dziennego, jest to świat romansów, kontrowersji, tego wszystkiego, co ożywia posągowy marmur. Moim zdaniem, właśnie taki autor jest rzeczywiście wart uwagi, taki, który jest interesujący również od pasa w dół. Jeżeli ta „naszość” rozejdzie się od Podlasia na całą Polskę, jeżeli my na nowo wywołamy żywą modę na Mickiewicza, to będę się z tego bardzo cieszył.

I wtedy on rzeczywiście będzie nasz.

³² Celina Szymanowska (1812–1855) – żona Adama Mickiewicza od 1834 do jego śmierci.

Władysław Mickiewicz (1838–1926) – najstarszy syn Adama Mickiewicza i Celinie Szymanowskiej.

Zarówno żona jak i najstarszy syn Mickiewicza mieli zniszczyć niektóre listy zmarłego poety w celu uniknięcia skandalu wywołanego ich treścią.



Piotr Tomaszuk na widowni teatralnej

PRELEKCJA

Piotra Tomaszuka

11 maja 2021 o godz. 17:00 w siedzibie Teatru Wierszalin Piotr Tomaszuk wygłosił prelekcję zatytułowaną *Mój Mickiewicz*. Był to czas pandemii koronawirusa COVID-19, z powodu której niemożliwe było zorganizowanie wykładu w formie tradycyjnej. W porozumieniu z pracownikami Teatru Wierszalin, Dariuszem Matysem i Rafałem Gąsowskim, postanowiono zorganizować prelekcję na scenie teatru z udziałem zespołu aktorskiego. Wydarzenie było transmitowane z wykorzystaniem profesjonalnego sprzętu i zrealizowane przez pracowników teatru. Od początku widzowie mogli mieć wrażenie, że uczestniczą w teatrze telewizji, przypominającym spektakl po mistrzowsku wyreżyserowany właśnie przez głównego bohatera tego widowiska – Piotra Tomaszuka. Organizatorem i gospodarzem spotkania był prof. Krzysztof Korotkich.

Wykład Piotra Tomaszuka miał cechy wydarzenia artystycznego, wypowiedź Mistrza była ilustrowana dyskretną muzyką w wykonaniu aktorów, przywołujących na żywo motywy znane ze spektakli, w tym tych zrealizowanych na podstawie *Dziadów* Mickiewicza. W trakcie barwnej, żywej narracji prelegenta, przeplatanej akcentami przypominającymi performance, Tomaszuk pozwalał zabierać głos swoim aktorom oraz słuchaczom włączającym się do rozmowy.

Formuła wydarzenia zaplanowana była jako spotkanie z aktorem, reżyserem, pisarzem, myślicielem, człowiekiem zanurzonym w dramacie romantycznym. Koordynatorem tego spotkania był mgr Konrad Szczebiot, doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie w Białymstoku i znawca twórczości Piotra Tomaszuka. Kilukrotnie włączał się on w dialog z prelegentem i z aktorami. Jednym z wątków poruszonych w tym dialogu była rola reżysera i aktorów w przenoszeniu dzieła literackiego na scenę. Problem kondycji artysty we współczesnym teatrze, jego stosunku do dramatu, zakres obecności reżysera i jego osobowości w widowisku stał się jednym z głównych motywów prelekcji.

Do rozmowy włączali się kilukrotnie widzowie i aktorzy Teatru Wieruszalin, między innymi Rafał Gąsowski, grający rolę Konrada w spektaklu *Dziady*. Po zakończeniu wykładu Piotr Tomaszuk zaprosił słuchaczy do zadawania pytań, z czego widzowie chętnie skorzystali. Odpowiedzi Prelegenta stały się swoistym rozwinięciem wygłoszonego wykładu, tworząc tym samym spójną całość. Dzięki transmisji w wydarzeniu udział wzięło ponad stu słuchaczy, wśród których byli uczniowie i nauczyciele szkół średnich oraz studenci i wykładowcy innych uczelni, w tym też ze slawistyki na Uniwersytecie Wiedeńskim.

Zamieszczony w niniejszym tomie tekst prelekcji jest stenogramem zapisu transmisji. Wykład spisał i opracował oraz przypisami opatrzył Karol Zimnoch.

PIOTR TOMASZUK

Urodzony 17 czerwca 1961 roku. Reżyser teatralny i telewizyjny, dramaturg, scenarzysta, współzałożyciel Towarzystwa Wierszalin-Teatr, pracuje także w teatrze lalek.

Ukończył Wydział Reżyserii Lalkowej w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Białymstoku. Pracę teatralną zaczął w 1984 roku jako asystent reżysera w Białostockim Teatrze Lalek. W 1986 roku zadebiutował przedstawieniem *O medyku Feliksie* według Gustawa Morcinka.

Spektaklem, który przyniósł Tomaszukowi ogólnopolskie uznanie, był *Turlajgroszek* wyreżyserowany w Teatrze Lalek i Aktora „Miniatura” w Gdańsku w 1990 roku. W pracy nad przedstawieniem pomagał Tomaszukowi dramaturg i krytyk teatralny Tadeusz Słobodzianek. Wtedy właśnie ukształtował się zespół aktorski, z którym jeszcze w tym samym roku Tomaszuk i Słobodzianek założyli w podbiałostockim Supraślu Towarzystwo Wierszalin-Teatr.

Tomaszuk i Słobodzianek nadali swemu teatrowi wyraźny profil artystyczny – Wierszalin miał być teatrem lalkowo-aktorskim, mówiącym raczej do dorosłych niż do dzieci. Również miejsce jego powstania, miasteczko Supraśl, z dala od centrów kulturalnych, na styku wpływów polskich i białoruskich, było znaczące dla repertuaru – teatr czerpał z le-

gend, opowieści ludowych regionu, z czasem także całej Europy. *Merlin. Inna historia* Tadeusza Słobdzianka (1993) nawiązywał do cyklu arturiańskiego, *Głup* według tekstu własnego Tomaszuka (1996) powstał z inspiracji opowieściami starych ludzi z okolic Supraśla, podstawą *Ofiary Wilgefortis* (2000) były średniowieczne hiszpańskie żywoty świętych. Tomaszuk w Wierszalinie wyreżyserował także pierwszy w tym teatrze spektakl z repertuarowego kanonu – *Klątwę* Stanisława Wyspiańskiego (1994), która przybrała kształt ludowego rapsodu (dramat Wyspiańskiego w nowej wersji wystawił ponownie w 2008 roku). Powrócił do wątków opisywanych w *Głupie* w moralitecie *Pasja Zabłudowska* (1998). W transowym moralitecie o średniowiecznym rycerzu *Świętym Edypie* (2004) na motywach między innymi Biblii i powieści Thomasa Manna podejmował tematy związane z przeznaczeniem, ludzką rozpaczą i ciałem – zmysłowym i pięknym, grzesznym i przeklętym. O mrokach szaleństwa opowiadał w przejmującym autorskim widowisku *Bóg Niżyński* (2006) na motywach *Dzienników* legendarnego tancerza. Kolejnym spektaklem, dla którego inspiracją stała się biografia, było przedstawienie *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* (2007), które jednocześnie odwoływało się do korzeni powstania teatru z Supraśla. Jego bohaterem był prorok Ilja Klimowicz, który w latach 30. XX wieku na Białostocczyźnie założył heretycką sektę i rozpoczął budowę Nowego Jeruzalem, zwanego Wierszalinem. *Marat-Sade* Petera Weissa (2008) był z kolei zapisem ludzkiej, wszechogarniającej rozpacz w momencie przełomu.

Tomaszuk wielokrotnie pracował w tradycyjnym teatrze, przede wszystkim na scenach lalkowych. W latach 2001–2003 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej. Od 2005 roku jest kierownikiem artystycznym warszawskiego Teatru Guliwer. Zrealizował między innymi: *Cyrk Dekameron* według Giovanniego Boccaccia (2002, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej), a na scenie warszawskiego Guliwera *Olbrzymia Philippe’a Dorina* (2003), *Podróż Guliwera* według Jonathana Swifta (2005), *Stoi na stacji lokomoty-*

wa według Juliana Tuwima (2006), *Czerwonego kapturka* według Jana Brzechwy (2007) oraz *Jasia i Małgosię. Bajkę znaną – przepisaną* (2009).

W 2010 roku Tomaszuk zainauguował otwarcie Sali Novej we Wrocławskim Teatrze Lalek, wystawiając *Statek błaznów* na podstawie tekstu Sebastiana Branta *Das Narrenschiff*.

Następnie wyreżyserował *Lisa Marty Guśniowskiej* (2010, Białostocki Teatr Lalek), *Traktat o manekinach* Brunona Schulza, do którego stworzył również videodekoracje (2011, Towarzystwo Wierszalin), *Pchłę Szachrajkę* Jana Brzechwy (2011, Teatr Lalek Guliwer w Warszawie), *Anatomię psa* (2011, Towarzystwo Wierszalin), *Mazepę* Juliusza Słowackiego (2012, Teatr Polski w Warszawie), *Wszystkich świętych. Zabłudowski cud* (2012, Towarzystwo Wierszalin), *Matkę Joannę od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza (2013, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy) oraz *Złoty deszcz* (2015, Towarzystwo Wierszalin).

Tomaszuk jako reżyser myśli obrazami, sceniczna przestrzeń tworzonych przez niego widowisk często nawiązuje do średniowiecznych form teatralnych – misterium i wywodzącego się z niego teatryku ludowego, dosadnego i poetyckiego zarazem. W swoich spektaklach posługuje się ludową poetyką, daleką jednak od folklorystycznego kiczu. Tworzy spektakle surowe, wypełnione aktorstwem o ogromnej sile wyrazu. Opowiada w nich najczęściej proste historie podszyte metafizyką. Zajmują go kwestie fundamentalne, pyta o naturę miłości, winę, karę i odkupienie, o sens ludzkiego bytowania, w końcu o możliwość świętości.

„Namiętna niezgoda na zło świata (...) zawsze była znakiem rozpoznawczym prac inscenizatorskich Piotra Tomaszuka. Wyróżniała spektakle tworzone pod szyldem Towarzystwa Wierszalin, dostrzec ją można także w wyreżyserowanych gościnnie na Mar-

szałkowskiej [Teatr Rozmaitości] Słowach Bożych Ramóna del Valle-Inclána. Co więcej, Tomaszuk nigdy też nie lekcewał siły scenicznej metafory, umiał jej mądrze używać i intensyfikować. No i chętnie – jako reżyser lalkowy z wykształcenia – wprowadzał rzeźby i znaki plastyczne między aktorów” (Jacek Sieradzki, „Rzeczpospolita”).

WAŻNIEJSZE NAGRODY I ODZNACZENIA:

1989 – „Polunima” – nagroda za wybitne osiągnięcia artystyczne uzyskane środkami teatru lalek; Nagroda zespołowa za przedstawienie *Po-lowanie na lisa* Sławomira Mrożka w Białostockim Teatrze Lalek na 28. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu; Nagroda Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży;

1991 – 1. nagroda za najlepszy dramat – za tekst *Turlajgroszek* (wspólnie z Tadeuszem Słobodziankiem); Nagroda dziennikarzy dla przedstawienia *Turlajgroszek* w Teatrze Lalek i Aktora Miniatura w Gdańsku; Nagroda prywatna Marii Nurowskiej dla zespołu grającego przedstawienie *Turlajgroszek* oraz Nagroda widzów Klubu 1212 za reżyserię przedstawienia *Turlajgroszek* na 29. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu; Nagroda wojewody gdańskiego za przedstawienie *Turlajgroszek* Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka w Teatrze Lalek Miniatura w Gdańsku; Nagroda za utwór dramatyczny napisany dla teatru lalek – za tekst dramatu *Turlajgroszek* (wspólnie z Tadeuszem Słobodziankiem) na 15. Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu;

1993 – Nagroda wojewody białostockiego dla Towarzystwa Wierszalin; Nagroda jurora Janusza Majcherka dla przedstawienia *Merlin* Tadeusza Słobodzianka w Towarzystwie Wierszalin na Ogólnopolskich Zderze-

niach Teatralnych w Kłodzku; Fringe First dla Towarzystwa Wierszalin za przedstawienie *Turlajgroшек* Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu; Nagroda im. Konrada Swinarskiego za reżyserię przedstawień *Turlajgroшек* i *Merlin*;

1994 – Fringe First za spektakl *Merlin* Towarzystwa Wierszalin wg sztuki Tadeusza Słobodzianka na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu; Grand Prix oraz Nagroda jurorki Hanny Baltyn za przedstawienie *Klątwa* według Stanisława Wyspiańskiego w Towarzystwie Wierszalin na Ogólnopolskich Zderzeniach Teatralnych w Kłodzku;

1995 – Nagroda główna dla spektaklu *Klątwa* według Stanisława Wyspiańskiego na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych; Wyróżnienie dla przedstawienia *Klątwa* według Stanisława Wyspiańskiego w Towarzystwie Wierszalin na Festiwalu „Na Granicy” w Cieszynie;

1996 – Wyróżnienie za reżyserię przedstawień *Głup* i *Medyk* Towarzystwa Wierszalin na Spotkaniach Teatrów Lalkowych w Toruniu;

1997 – Fringe First dla spektaklu *Medyk*, nagroda specjalna za całokształt twórczości dla Towarzystwa Wierszalin oraz „Diabełki” przyznane przez pismo „The Herald” za pokonanie wyjątkowych trudności w dowiezieniu spektaklu na Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Edynburgu; 1. nagroda za reżyserię spektaklu *Medyk* Towarzystwa Wierszalin na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu;

1998 – Nagroda Sekcji Krytyków Teatralnych Polskiego Ośrodka ITI dla Towarzystwa Wierszalin za popularyzację polskiej kultury teatralnej na świecie; 3 miejsce w plebiscycie publiczności przeglądu dla spektaklu *Medyk* Towarzystwa Wierszalin podczas Warszawskiego Pałacu Teatralnego;

1999 – Wyróżnienie za dramat *Bumper Story* w konkursie zamkniętym na utwór dramatyczny ogłoszony przez Telewizję Polską; Nagroda zespołowa dla Towarzystwa Wierszalin za przedstawienie *Pasja Zabłudowska* oraz Nagroda za jego reżyserię w 5. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie;

2000 – Wyróżnienie dla przedstawienia *Ofiara Wilgefortis* w Towarzystwie Wierszalin na 6. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie;

2001 – Nagroda za scenariusz słuchowiska *Ofiara Wilgefortis* na 1. Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie;

2002 – Nagroda za najlepsze widowisko i najlepsze aktorstwo dla spektaklu *Medyk* w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej na 16. Przeglądzie Teatrów Alternatywnych „Koprzywa” w Czechach; Grand Prix dla spektaklu oraz Nagroda za reżyserię *Ofiary Wilgefortis* w Teatrze Banialuka w Bielsku-Białej na 20. Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej;

2004 – Wyróżnienie za tekst sztuki *Święty Edyp* na 10. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie; ATEST za rok 2003 – Świadectwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego – dla przedstawienia *Olbrzym Philippe’a Dorina* w Teatrze Guliwer w Warszawie;

2006 – Srebrny Medal Gloria Artis – Zasłużony Kulturze; Grand Prix oraz Nagroda publiczności dla Teatru Guliwer z Warszawy za przedstawienie *Olbrzym Philippe’a Dorina* na 5. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Bielsku-Białej; Nagroda dla najlepszego

przedstawienia festiwalu, spektaklu *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na 13. Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek;

2007 – Grand Prix dla przedstawienia *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na Przeglądzie Teatrów Alternatywnych „Koprziva” w Czechach; ATEST – Świadcstwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego za rok 2006 dla przedstawienia *Stoi na stacji lokomotywa* Juliana Tuwima w Teatrze Guliwer w Warszawie; Nagroda za reżyserię spektaklu *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* Towarzystwa Wierszalin na 14. Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek; Wyróżnienie za reżyserię autorskiego przedstawienia *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na 13. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie; Nagroda główna dla przedstawienia *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na 2. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni; Nagroda publiczności dla spektaklu *Bóg Niżyński* na 15. Alternatywnych Spotkaniach Teatralnych „Klamra” w Toruniu;

2008 – Złote Klucze białostockiego „Kuriera Porannego” za osiągnięcia w 2007 roku; Nagroda zespołowa za najlepsze przedstawienie konkursu, spektakl *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* Towarzystwa Wierszalin w 14. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie; Wyróżnienie honorowe za reżyserię przedstawienia *Czerwony Kapturek* Jana Brzechwy w Teatrze Guliwer w Warszawie na 15. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” w Toruniu; wyróżnienie dla przedstawienia *Wierszalin. Raport o końcu świata* na 3. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port „za skuteczne teatralnie wskazanie zagrożeń, jakie stwarzają dla społeczeństwa cyniczne manipulacje fałszywych proroków”;

2009 – Nagroda Prezydenta Miasta Gliwice za umiejętność wpisania w ruiny gliwickiego Teatru Miejskiego spektaklu *Marat-Sade* Petera Weissa Towarzystwa Wierszalin na Gliwickich Spotkaniach Teatralnych;

2011 – Tytuł Honorowego Ambasadora Województwa Podlaskiego;

2013 – Nagroda województwa podlaskiego.

[/https://culture.pl/pl/tworca/piotr-tomaszuk/](https://culture.pl/pl/tworca/piotr-tomaszuk/)

PIOTR TOMASZUK, *MY MICKIEWICZ*, SCIENTIFIC AND LITERARY SERIES "LECTURES OF THE MASTERS", ED. KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSŁAW ŁAWSKI, T. 28, EDITED BY KRZYSZTOF KOROTKICH, KAROL ZIMNOCH, FACULTY OF PHILOLOGY OF THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2022

Summary

On 11th May 2021 at 5 p.m. at the Wierszalin Theatre's premises, Piotr Tomaszuk gave a lecture entitled *My Mickiewicz*. It was the time of the Covid-19 pandemic, due to which it was impossible to organise the lecture in a traditional form. In consultation with the Wierszalin Theatre staff, Dariusz Matys and Rafał Gąsowski, it was decided to hold the lecture on the theatre's stage with the participation of the acting troupe. The event was broadcast using professional equipment and produced by the Wierszalin staff. From the very beginning, the audience had the impression that they were participating in television theatre, reminiscent of a performance masterfully directed by the show's main protagonist, Piotr Tomaszuk. Organizers were welcomed by prof. Krzysztof Korotkich, who led the meeting via the Internet. Thanks to the broadcast, the event was attended by over hundred listeners, including high school students and teachers as well as students and lecturers from other universities, including Slavic studies at the University of Vienna.

Piotr Tomaszuk's lecture had the features of an artistic event, the Master's statement was illustrated by discrete music performed by actors, recalling live motifs known from plays, including those based on Mickiewicz's *Dziady* (*Forefathers' Eve*). During the speaker's colourful, lively narration, interspersed with accents reminiscent of performance, To-

maszruk allowed his actors to take the floor and the audience to join in the conversation.

The formula of the event was planned as a meeting with an actor, director, writer, thinker, man immersed in Romantic drama. The meeting was coordinated by Konrad Szczebiot, M.A., a doctoral student at the Doctoral School of Humanities at the University of Białystok and an expert on Piotr Tomaszuk's works. He joined the dialogue with the speaker and the actors several times. One of the aspects raised in this dialogue was the place of the director and actors in transferring a literary work to the stage. The problem of the condition of the artist in contemporary theatre, his relation to the drama, the extent of the director's presence and his personality in the show became one of the main themes of the lecture.

Actors from the Wierszalin Theatre, including Rafał Gąsowski, who plays the role of Konrad in the production of *Dziady (Forefathers' Eve)*, and the audience joined the conversation several times. After the lecture, Mr Piotr Tomaszuk invited the audience to ask questions, which they gladly took advantage of. The speaker's answers became a kind of elaboration on the lecture given, thus creating a coherent whole.

The text of the lecture included in this volume is a transcript of the broadcast. The lecture was transcribed, edited and annotated by Karol Zimnoch.

przełożył Dariusz Piechota

PIOTR TOMASZUK, «MON MICKIEWICZ», SÉRIE SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE «CONFÉRENCES DES MAÎTRES», ÉD. KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSŁAW ŁAWSKI, T. 28, ÉDITÉ PAR KRZYSZTOF KOROTKICH, KAROL ZIMNOCH, FACULTÉ DE PHILOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2022

Résumé

Le 11 mai 2021, à 17h, dans le siège du Théâtre Wierszalin, Piotr Tomaszuk a donné une conférence intitulée «Mon Mickiewicz». C'était le temps de la pandémie du coronavirus Covid-19, il a donc été impossible d'organiser cet événement de manière traditionnelle. En collaboration avec les employés du Théâtre Wierszalin, Dariusz Matys et Rafał Gąsowski, la conférence a eu lieu sur la scène du théâtre avec la participation d'un groupe d'acteurs. L'événement a été transmis en direct à l'aide d'un équipement professionnel par les employés du Wierszalin. Dès le début, les spectateurs pouvaient avoir l'impression d'assister à du théâtre de télévision, le spectacle ayant été mis en scène magistralement par le protagoniste de l'événement: Piotr Tomaszuk.

La conférence de Piotr Tomaszuk avait le caractère d'un événement artistique. La communication du Maître était illustrée avec de la musique de fond discrète réalisée par les acteurs évoquant en direct des motifs connus d'autres spectacles, notamment inspirés des *Aïeux [Dziady]* de Mickiewicz. Au cours d'une narration vive et pleine de couleurs, Piotr Tomaszuk permettait à ses acteurs et aux auditeurs de prendre la parole.

La formule de l'événement avait été pensée comme une rencontre avec l'acteur, le metteur en scène, l'écrivain, le penseur, l'homme immergé dans

le drame romantique. Le coordinateur en a été Konrad Szczebiot, docteur à l'École doctorale des Sciences humaines de l'Université de Białystok et connaisseur de l'œuvre de Piotr Tomaszuk. À plusieurs reprises, il s'est engagé dans les échanges avec le Maître et les acteurs. Un des thèmes abordés dans leur dialogue concernait la situation du metteur en scène et des acteurs dans le processus d'adaptation d'une œuvre littéraire pour la scène. La problématique touchant à la condition de l'artiste dans le théâtre contemporain, son rapport avec le drame, le degré de la présence du metteur en scène ainsi que de sa personnalité dans le spectacle sont devenus des thèmes majeurs de la conférence.

À plusieurs reprises, les acteurs du Théâtre Wierszalin, notamment Rafał Gąsowski interprétant le rôle de Konrad dans *Les Aïeux*, ainsi que les auditeurs, ont pris part à la conversation. Après la clôture de sa conférence, Piotr Tomaszuk a invité les participants à poser des questions, de quoi ils n'ont pas manqué de profiter. En en constituant un élément intégral, les réponses de l'intervenant sont devenues une sorte de continuation de la conférence qui venait de se terminer.

Le texte de la conférence publié dans le présent volume est le sténogramme de l'émission. Le texte a été transcrit d'après l'enregistrement, édité et annoté par Karol Zimnoch.

przełożył Jan Kaznowski

Spis treści

Piotr Tomaszuk <i>Mój Mickiewicz</i>	7
Krzysztof Korotkich, Karol Zimnoch <i>Prelekcja Piotra Tomaszuka</i>	37
Piotr Tomaszuk – biogram	39
Summary	47
Résumé	49



Piotr Tomaszuk na scenie Teatru Wierszalin

Tomiki wydane w Serii Naukowo-Literackiej „Prelekcje Mistrzów”

- I. Wojciech Kass, *Światło jaśnie gość*, red. Z. Fałtynowicz, Białystok 2017.
- II. Magdalena Popiel, „*Artysta jest obecny*”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, red. J. Ławski, Białystok 2018.
- III. Anna Legeżyńska, *Jasny dialog z mrocznymi siłami. Opowieść o Julii Hartwig*, red. J. Ławski, Białystok 2018.
- IV. Andrzej Strumiłło, *O Władysławie Strzemińskim. Wykład*, red. M. Rogala, Białystok 2018.
- V. Julian Maślanka, *Wspomnienie o Ryszardzie Kazimierzu Lewańskim. W setną rocznicę urodzin*, red. K. Rutkowski, Białystok 2018.
- VI. Lucjan Suchanek, *Aleksander Solżenicyn. Emigracja. Emigrantologia*, red. K. Korotkich, Białystok 2019.
- VII. Teresa Kostkiewiczowa, *Pod znakiem Klio. Pamięć zbiorowa w polskiej poezji drugiej połowy XVIII wieku*, red. Ł. Zabielski, Białystok 2019.
- VIII. Larisa Ratsiburskaia, *Nowe procesy w słowotwórstwie języka rosyjskiego*, red. A. Romanik, Białystok 2019.
- IX. Stanisław Dubisz, *Periodyzacja rozwoju polszczyzny, a w szczególności jej dziejów najnowszych (1939–2019)*, red. U. Sokólska, Białystok 2019.
- X. Maria Kalinowska, *Grecka podróż Zbigniewa Herberta – z Juliuszem Słowackim w tle?*, red. K. Korotkich, Białystok 2019.
- XI. Elżbieta Muskat-Tabakowska, *Tłumacz (literatury) i gramatyka – śmieczy, tumani, czy przestrasza?*, red. D. Karczewski, Białystok 2019.
- XII. Antoni Libera, *Radykalny sceptycyzm*, red. K. Korotkich, Białystok 2020.
- XIII. Józef Olejniczak, *Lęki jestem’u*, red. K. Korotkich, Białystok 2020.
- XIV. Jarosław Mikołajewski, *Lojalność poety i tłumacza*, red. J. Ławski, Białystok 2020.

- XV.** Marek Zagańczyk, *O pisaniu podróży*, red. J. Ławski, Białystok 2020.
- XVI.** Kamila Budrowska, *2020: o roku ów! Literatura i kryzysy*, red. J. Ławski, Białystok 2020.
- XVII.** Margreta Grigorova, *Polsko-bułgarskie relacje historyczno-kulturowe do 1918 roku. Wybrane aspekty*, red. J. Ławski, Białystok 2021
- XVIII.** Małgorzata Czermińska, *Peryferie jako wartość w najnowszym reportażu i eseistyce polskiej*, red. A. Janicka, Białystok 2021.
- XIX.** Maciej Urbanowski, *Od Żeromskiego do Helaka – doświadczenie wojny polsko-bolszewickiej w literaturze polskiej*, red. V. Wejs-Milewska, Białystok 2021.
- XX.** Alina Kowalczykowa, *To życie jest tak wspaniałe. Z profesor Aliną Kowalczykową rozmawia Anna Janicka*, red. A. Janicka, Białystok 2021.
- XXI.** Halina Krukowska, *Człowiek to przepaść, której nie można zasypać. Z Profesor Haliną Krukowską rozmawiał Łukasz Zabielski*, red. Ł. Zabielski, Białystok 2021.
- XXII.** Marek Wilczyński, *Romantyzm polski i amerykański w perspektywie porównawczej*, red. J. Ławski, Białystok 2022.
- XXIII.** Joel J. Janicki, *Keats i Kościuszko. Kultura radykalizmu / Keats and Kosciuszko. The Culture of Radicalism*, red. A. Janicka, Białystok 2022.
- XXIV.** Alina Nowicka-Jeżowa, *Szlakiem czarnoleskiego poety i wędrownych Muz*, red. J. Ławski, Białystok 2022.
- XXV.** Włodzimierz Bolecki, *„Szewczyk” Bolesława Leśmiana (motyw literacki jako tekst kultury)*, red. J. Ławski, V. Wejs-Milewska, Białystok 2022.
- XXVI.** Elżbieta Sikora, *„Madame Curie”. Laboratorium opery*, red. A. Włoczewska, Białystok 2022.
- XXVII.** Włodzimierz Szturc, *Fonosfera tekstów Stanisława Wyspiańskiego. Brzmienie jako źródło istnienia*, red. K. Korotkich, Białystok 2022.
- XXVIII.** Piotr Tomaszuk, *Mój Mickiewicz*, red. K. Korotkich, K. Zimnoch, Białystok 2022.