

## Franciszek Piątkowski

### Rozmowa z dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Wizji i Ruchu – Jerzym Leszczyńskim Tajemnica enigmy

— Czy zgodzi się Pan rozmawiać ze mną porządnie?

— *Co to znaczy? I dlaczego?*

— Proszę Pana: przejrzałem stos wycinków prasowych o Teatrze Wizji i Ruchu, a także o jego twórcy, czyli o Jerzym Leszczyńskim. Ponieważ w każdym z tych wycinków trzy czwarte tekstu zajmują dzieje zespołu — o tym, że był Pan we Wrocławiu, potem w Puławach, a teraz to jest Pan w Lublinie i że na każdym etapie były kłopoty — nie byłoby w porządku, gdybyśmy mówili o tym po raz kolejny. Resztę tekstów — tę jedną czwartą — stanowi z reguły oznajmienie, że Teatr Wizji i Ruchu łączy w swoich poszukiwaniach pantomimę, taniec nowoczesny i egzotyczny oraz akrobatykę, by wytworzyć z tego nowy język sceniczny. Niektórzy dodają jeszcze: „jeśli posłużyć się przykładem z twórczości Joyce'a to spektakle Teatru Wizji i Ruchu mają formę epifanii, luźnych objawień”.

— *Tak o nas piszą?*

— Tak właśnie. Jest to tym dziwniejsze, że mówił Pan o tym łączeniu pantomimy, tańca, akrobatyki i epifanii jakieś dziesięć lat temu, a piszący o Teatrze Wizji i Ruchu wciąż to samo: że „łączy”. Jak pęknięta płyta gramofonowa, a to też nie jest w porządku.

— *Nie moja wina, że brakuje nowych prób zdefiniowania tego co robimy i nie do nas to przecież należy. Naszą rzeczą jest poszukiwać, tworzyć, grać, wystawiać. A wystawiać znaczy także: wystawiać się na ocenę.*

— Oceniać was jest trudno, bo jesteście awangardowi.

— *My? Absurd. Straszny absurd. Teatr Wizji i Ruchu jest jednoznacznie klasyczny, a nie awangardowy. Robimy prawie to samo, co wymyślone zostało w Paryżu. Tam był taki zespół dawno temu i miał filozofię bardzo zbliżoną do naszego.*

— To znaczy, że naśladujecie? Jesteście plagiatorami?

— *Nie chce pan łatwych odpowiedzi? Dobrze, odpowiem więc bardzo serio: to wszystko co robimy zostało wymyślone w starożytnej Grecji, a potem zagubiło się, „zapomniało się” w średniowieczu.*

— Były powody. Nim cię zagubiło i zapomniało wasz ród, ród aktorów mimicznych, został wyklęty. Prezbiter Kartaginy, Tertulian, w swoim traktacie „De spectaculis” twierdzi!, że ani mim, ani aktor pantomimiczny nie może dostąpić zbawienia. Twierdzi, że jesteście jednym z narzędzi szatana.

— *Coś mi to przypomina. To było w Puławach i na początku pracy w Lublinie. Biedni my, słudzy takiego teatru, gdzie nie wszystko jest tak jasne i proste, że zrozumie to nawet boża krówka.*

— Pocieszę Pana. Wybitny retor rzymski, Kwintylian, człowiek znający siłę, piękno i przydatność mowy napisał, że aktor pantomimiczny ma ręce i dłonie, które „potrafią mówić, prosić, obiecywać, wołać, żegnać grozić i błagać; wyrażają odrazę, lęk, pytanie, odmowę, radość, smutek, trwogę, wahanie, przyznanie się do winy, skrucę, umiar i nadmiar, ilość i

czas. Czyż nie posiadają zdolności wzruszania, niepokojenia, błagania, wyrażania aprobaty, podziwu, zawstydzenia?” Brzmi to jak żarliwy hymn pochwalny i wskazuje, że nie tylko tam, gdzie taniec i aktorstwo było sztuką wielbioną pisano o aktorach dobrze. Takie słowa przecież mogłyby się znaleźć nawet w „Natjasastrze”, indyjskim podręczniku tańca i aktorstwa.

— *Dzięki za dobre słowa, ale dotyczą nas one tylko pośrednio. Ja w swoim teatrze nie poprzestaję tylko na pantomimie. W tym co robię nie odwołuję się także do wiedzy o teatrze, literaturze czy muzyce, ale odwołuję się do całego człowieka. Na jego psychofizycznych możliwościach buduję swój teatr, konkretny spektakl i chciałbym, aby w takich możliwościach objaśniał się on, ten spektakl, po stronie widza.*

— Panie Jerzy! Tu trzeba prościej.

— *To niech pan pyta.*

— Czy z oświadczenia, że nie poprzestaje Pan tylko na pantomimie ma wynikać, że pantomima jako forma i sposób wypowiedzi scenicznej to dla Pana za mało?

— *Tak, właśnie...*

— *...bo pantomima jest językiem, systemem znaków, który ma swoje z dawna ustalone reguły, swój słownik i swoją gramatykę...*

— *...oczywiście. Ja nie mogę krępować naszych spektakli gorsetem tych reguł i upychać w zasobie tych słów. Nie mogę wtedy, kiedy trzeba powiedzieć więcej, pełniej, głębiej. Ale niech z tego nie wynika, że my odrzucamy język pantomimy. My musimy go znać i umiemy się nim posługiwać.*

— Powiedział Pan też, że nie odwołuje się Pan do wiedzy o teatrze, literaturze, muzyce, a tymczasem...

— *Wiem: chce pan powiedzieć, że w „zapleczu” i w doświadczeniach mamy przecież Norwida i Hessego, Camusa i Joyce'a, Abe Kobo i Szekspira. Że przywołujemy do naszych realizacji muzykę Brahmsa, Ravela, Straussa, Corellego, Chopina... Że szukamy inspiracji u Van Gogha i Malczewskiego?*

— No właśnie!

— *To co teraz powiem będzie zawstydzająco smutne. Ja po prostu uważam, że dla Europejczyka, dla Polaka europejski i polski spadek kultury powinien być — bo ja wiem, jak to określić — częścią osobowości, składową psychiki, doświadczeń intelektualnych i emocjonalnych?*

— Jest Pan maksymalistą.

— *A jestem! Wielu ludzi twierdzi, że mój teatr nie jest dla wszystkich, że jest jakiś taki niejasny, niezrozumiały i mają do mnie o to pretensje, bo jeśli ktoś kto uważa się za kulturalnego w zetknięciu z moim teatrem pyta: „a co tu robi Szekspir, Hesse, Malczewski itd.”, to ja powinienem spytać: „a jaka jest twoja kultura, że nie wiesz?”*

— Przyzna Pan jednak, że nie dla każdego Pańskie realizacje są jasne i zrozumiałe. Nawet jeżeli jest to widz otwarty na zawarte w realizacji propozycje do odczytania i w dodatku widz przygotowany.

— *Tak, wiem o tym. Ale to pan powiedział w tej rozmowie, że dzieło sztuki musi mieć „nadmiar organizacji” znaczyć więcej, niż znaczy. Czy jest tak w moich spektaklach?*

— Jest.

— *No więc? Wystarczy jeżeli każdy widz z tego nadmiaru weźmie tylko swoją miarę, niech z „więcej” weźmie tyle, by mu wystarczyło. Będę szczęśliwy.*

— I spotyka Pan takich widzów? Czy jest Pan pewien, że biorą z tego co im proponuje teatr?

— *O tak, wiem. Widzę albo czuję po reakcji sali, po końcowych oklaskach, po rozmowach z ludźmi, po reakcjach prasy. Nagrody też trochę o tym mówią. Pamięta pan ten grzmot oklasków po przedstawieniach w Białymstoku? Tam jest dobra publiczność.*

— Jest, Panie Jerzy, bo tamtej publiczności zapewniano przez parę lat wizyty teatrów studenckich z Polski i ze świata, prezentacje teatru Szajny, zespołu Conrada Drzewieckiego, znakomitych spektakli scen dramatycznych Warszawy, no i teatrów monodramu. Bywał tam też teatr z Ochoty, często Teatr Adekwatny, pantomima z Olsztyna, koszaliński „Blik” itd. Widz się wyrobił. Ale Pan przecież jeździ nie tylko do miast mniejszych od Lublina?

— *Sam pan wie.*

— No tak, jak jest gdzie indziej?

— *Niemcy, jak im się coś bardzo podoba — tupią; Holendrzy wstają z miejsc i klaszczą; Włosi krzyczą; a właściwie wrzeszczą, bo krzyczą to Francuzi; Węgrzy śpiewają polskie pieśni.*

— Ale czy w tak żywiołowych przejawach uznania i zachwytu jest też miejsce na zrozumienie? Czy dociera do nich to, co chce im powiedzieć człowiek z miasta Lublina, z dalekiej Polski?

— *Proszę pana: oni czytają to wprost cudownie. Gdy wyjeżdżaliśmy z „Malczewskim” były obawy, że to taki bardzo polski malarz zamknięty dla innych, nie do odkrycia. Furda tam: w zetknięciu ze spektaklem objaśniała się widzom i „Śmierć”, i „Zatruta studnia”, i „Chimera”. Im, „ludziom obcego plemienia, ale przecież nie obcym, bo tej samej kultury.*

— „Fallow My Dream” czyli „Idź za mym marzeniem” to właśnie „Malczewski”. Spektakl nagrodzony wielką nagrodą na Festiwalu Eurowizji w Knokke?

— *Tak. Jego telewizyjna adaptacja.*

— Podobno w Lublinie jest Pan trochę nie lubiany?

— *Chyba tak i domyślam się, że za moje przywary i zalety czysto osobistej natury. Tym się nie przejmuję, bo nigdy nie zabiegałem o popularność, a jeżeli o coś zabiegam to o swój zawód i swój teatr.*

— Czy z tego „tym się nie przejmuję” mam wnosić, że jest coś czym jednak przejmuję się Pan na serio?

— *Szczerze?*

— *Szczerze.*

— *Proszę pana: ja nigdy i nigdzie nie spotykam się z tak niedobrym przyjęciem swoich realizacji jak w Lublinie. Niby ludzie przychodzą, oglądają, ale reakcja nie taka, jak gdzie indziej. Zimna. Może pan wie dlaczego tak jest?*

— *Że nogi — skoro przychodzą — są zainteresowane, a głowy — skoro zimne — o wiele mniej?*

— *No właśnie.*

— A odpowie Pan wpierw na kilka pytań?

— *Słucham.*

— Zadam je Panu w innej, kolejnej rozmowie, a na dzisiaj tylko jedno: nad czym Pan pracuje?

— Myślę nad Michałem Aniołem, nad czymś, co można nazwać „podróżą”, a co jest tym, co zdarzyło się Michałowi Aniołowi w rzeźbie, temu, który nim zaczął, rzeźbić widział oczyma wyobraźni „cały las rzeźb”. Marzyłem o takim spektaklu przez ostatnie 12 lat. Wie pan, tam szczególnie ważna jest Pieta Rondanini. Myślę tu o spektaklu, który można by zatytułować „Show straceńców”, i to w oparciu o sonety Szekspira. Tam chciałbym odwołać się nawet do mody z szekspirowskich czasów, bo wie pan jest taka książka Jamesa Lavera, w której twierdzi on, że styl epoki odbija się nie tylko we wszystkich formach sztuki czystej ale także w sztuce stosowanej. Ot, kwestia Ducha Czasu.

— I Pan o tym wie?

— Oczywiście.

— A nie zastanawiał się Pan nad tym, że nie wszystkim chce się siedzieć i czerpać z tego radość? Może właśnie w Lublinie jest trochę za mało takich, którzy chcą? Nim zgodzimy się z tym, albo pokłócimy właśnie o to w następnej rozmowie — dziękuję Panu za dzisiejszą.

Pierwodruk: Sztandar Ludu, 20,21,22. VIII. 1982