

Zbigniew Benedyktowicz: Zaczniemy od tego, że już dwukrotnie Ciebie gościliśmy w „Kontekstach”. Pierwszy raz w numerze „praskim” o antropologii miasta. Pośród dokumentacji różnych ważnych miejsc artystycznych na Pradze znajduje się dokumentacja działań Studium Teatralnego („Konteksty” nr 1-2/2009). A w numerze o domu zamieściliśmy Twoją wypowiedź, komentarz do pamiętnego i niezwykłego filmu, jaki zrobiłeś – *Koniec pieśni* („Konteksty” nr 2-3/2010). Ale mnie w ogóle interesuje, jakie były początki, jak trafiłeś na tę Lubelską?

Piotr Borowski: To trzeba by sięgnąć do okresu związanego z Wojtkiem Krukowskim. Przez pewien czas robiłem warsztaty teatralne w Zamku Ujazdowskim. Po tych warsztatach wyłoniła się grupa mająca ochotę do dalszej pracy. On w takim geście inicjowania ciekawych rzeczy użyczył nam sali laboratorium na rok. Żeby okrzepnąć. Powiedział – przyjrzyj się, czy to się w ogóle uda. Ale przez rok możesz w tej sali pracować. Zrobiliśmy tam swoje pierwsze przedstawienie *Miasto*. Większość poczuła taki zapal do tego, żeby kontynuować tę pracę. Wojtek jednak, po upływie roku, powiedział, że są następni ludzie do korzystania z tej sali. Trzeba było więc szukać czegoś nowego. Jednym z pierwszych miejsc była Stara Prochownia, ale wszystkie te miejsca trzeba było wynajmować, dzielić z kimś stale, a nam chodziło o to, żeby mieć to swoje miejsce. Odkryłem to miejsce na Lubelskiej. Niesamowicie zdewastowane. Po starym klubie karate. Wcześniej tam była szwalnia, jeszcze wcześniej prawdopodobnie żydowska fabryka butów Bata. Wszystko trzeba było robić.

Z.B. Który to był rok?

P.B. Nie pamiętam. Może 93 może 94, 95? Piętnaście lat temu, na pewno. I oczywiście to najpierw pierwsze rozmowy z właścicielami, z urzędem miasta, dzielnicy Praga-Południe. Wszyscy raczej niechętni, bo to lokal przeznaczony na działalność gospodarczą. Wysokie stawki i tak dalej. Z jednym z naczelników wydziału kultury, bardzo sympatyczną panią Emmą Marszałek doszliśmy do takiego porozumienia, że najlepiej jest założyć stowarzyszenie, bo jako stowarzyszenie dostalibyśmy ten lokal po niższych stawkach. I oto mamy cały *beginning of Studium Teatralne*. Wtedy powstała ta nazwa. Tego w ogóle nie było mi potrzeba. Ja nie mam takich dążeń, żeby formalizować rzeczy. Do tej pory działałem, bez nazwy. Musiała się pojawić jednak, żeby dokonać rejestracji w sądzie, trzeba było napisać statut. To wszystko tylko po to, żeby wynająć to miejsce. No i nam się to udało. Ta stawka była bardzo wysoka, a mimo wszystko to była najniższa stawka za lokal gospodarczy, ale pamiętam, że piętnaście lat temu płaciliśmy trzy tysiące z czymś. A w ciągu kilku lat to się zwiększyło do sześciu tysięcy.

Z.B. Miesięcznie...

P.B. Tak, miesięcznie. To były ogromne pieniądze. Po około dziesięciu latach bycia tam zacząłem robić

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Historia jednego obrazu na Lubelskiej - rozmowa z Piotrem Borowskim

starania, żeby miasto nam pomogło. Mieliśmy spore osiągnięcia, dużo nagród, wiele wyjazdów. Podjąłem więc starania o obniżenie tej stawki. Wpadliśmy na pomysł, żeby starać się o przekwalifikowanie lokalu. I to się udało. Ten lokal został przekwalifikowany na pracownię twórczą. I zaczęliśmy płacić poniżej połowy tego, co przedtem. Płaciliśmy coś około dwóch tysięcy z czymś. W porównaniu z sześcioma tysiącami to był wiatr w plecy. Można było zacząć remont i inaczej gospodarować tym miejscem. To trwało kilka lat. Ale ostatnie zalecenia, i to nie tylko dotyczy naszej gminy, bo jak czytam, także artyści na Powiślu mają z tym problem, sprawa polega na tym, że z powrotem te lokale są przekwalifikowane na lokale użytkowe. Automatycznie jako lokal gospodarczy jest rozpatrywany w innych kategoriach. Obowiązuje wtedy ogromny podatek od nieruchomości, od działki, plus podatek VAT. Boimy się, że znowu wpadamy w system i stajemy się ofiarami systemu, który polega na tym, żeby czerpać pieniądze skąd się da. Wydaje się, że dla urzędników i radnych to teraz głównie obowiązująca zasada. No i jak się da od nas wyciągnąć, to czemu nie. I to nas zmiata. Niszczy.

Z.B. A kto był przed Wami?

P.B. Na tej Lubelskiej nie było nikogo. Nad nami była hurtownia. Było bardzo dużo materiałów. Na Dworcu Wschodnim handlowano, a tam przywożono i składano. Pod nami była hurtownia futer. To zaczęło upadać. Po prostu nikomu się nie opłacało tego tam trzymać. I ówczesny burmistrz Mateusz Mroz miał taki impuls, żeby to udostępnić artystom. Żeby to zagospodarować. Może ten impuls pochodził od nas. Nie wiem. Nie bardzo się fraternizowaliśmy z gminą, ale to bardzo sympatyczny człowiek, dużo nam pomógł. Był taki moment, więc nie jestem na sto procent pewien, ale to, że odnowiono tę kamienicę, że zrobiono jej lifting, pomalowano, prawdopodobnie wynikało z tego, że my tam byliśmy. Ta nasza obecność była przyczyną decyzji, że to miejsce będzie rewitalizowane.

Z.B. A prywatni mieszkańcy?

P.B. Są w najstarszych częściach budynku. Ten budynek jest specyficzny. Jest taka bardzo rzetelna

książka. Przewodnik po nieistniejącym mieście. Dwoje autorów – Barbara Engelking i Jacek Leociak (*Getto Warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Wyd. IFiS PAN, 2001) – tam są makietki starych fabryk. Bardzo solidna praca, fundamentalna. Dlaczego o tym mówię? Bo tam są makietki tych szopów Schulza i innych, które pozostały do samego końca istnienia getta. Jak zobaczyłem to, to była kopia tego naszego domu na ulicy Lubelskiej. Tak budowano jeszcze przed wojną. Ludzie mieszkali i pracowali w jednym miejscu. Były hale fabryczne i segmenty mieszkalne. My znaleźliśmy gwiazdę Dawida na drzwiach. Jest do tej pory, taka mała. Znak firmowy jakiejś małej manufaktury warszawskiej. Ale to wszystko. Mieszkańców, którzy by mieszkali tu od tamtej pory, nigdy nie spotkaliśmy. Kobieta, która wręczała nam klucze z tego ADM, mówiła, że tu nawet była mała bóżnica. Ona skądś to wiedziała. Dzięki tym staraniom burmistrza, który zachęcał do tego, że są lokale, ludzie przychodzili na Lubelską i ciągle przychodzą. I tak ta Lubelska się zagospodarowywała. Tam przez całe piętra są pracownie artystów, jest Scena na Lubelskiej, Komuna Warszawa (przedtem nazywała się Otwock, jak działali w Otwocku) piętro niżej. Jest Pracownia Wschodnia, jest pracownia Stasysa Eidrigeviciusa, ale to z zupełnie innego rozdania. Jest bardzo dużo fotografików. Są lokale gospodarcze. Co mnie właśnie denerwuje, to to, że nie jest unormowana sytuacja wynajmu. To znaczy niektórzy mają nadal pracownie, a nam przekwalifikowano ponownie na lokal gospodarczy. Komuna Warszawa płaci dużo większą stawkę. Cała obecna polityka polega na tym: od kogo się tylko da – więcej wyciągnąć. Ciągłe jest ta sama śpiewka, że nie mogą zaniżyć autentycznych kosztów. Nie każdy ma tam te inne, lepsze prawa. Jest to taka sprawa denerwująca. Bo wiadomo, że nasza działalność to niszy obieg, my tam nie zarabiamy, ani nie zarobimy wielkich pieniędzy. Jedyne nasze źródło utrzymania to są te granty na rozmaite projekty i przystępowanie do kolejnych rozpisywanych konkursów. Więc trochę jest to denerwujące. Ta współpraca nie układa się, tak jak się powinna układać prawnie. Bo przecież, gdy startujemy do tych konkursów, to raz dostajemy, innym razem nie dostajemy. Jest Ministerstwo Kultury, jest urząd marszałkowski, jest gmina, no i jest biuro kultury, jeżeli chodzi o Warszawę. Zmusza to nas do jakby takiej działalności, która często polega, będąc szczerym, na nieustannej „gonitwie za pieniędzmi” i która nie służy ani nie sprzyja skupianiu się na naszej pracy, a i tak, jeśli coś pozyskamy na nasz program, jest to zawsze jakiś mały procent w stosunku do tej nowej stawki czynszu, na którą mamy przejść, którą chce się teraz od nas wyciągnąć. Tak więc to woła utrzymania się, woła gospodarowania nadal tą przestrzenią też zmusza, żeby poszerzać grono naszych gości, zadbać nie tylko o widza teatralnego, ale też o jakiś inny krąg.

Z.B. Ostatni Wasz spektakl, jaki widziałem, to *Król kier znów na wylocie* według Hanny Krall. Została po nim podłoga...

P.B. Podłoga jest stałym elementem, bo nie mieliśmy pieniędzy, żeby co chwila móc eksperymentować z tak trudną rzeczą, jak odtwarzanie jej w taki jedynkowy sposób – 1: 1. Potrzebowaliśmy czegoś, co by funkcjonowało jako taka polichromia starej bóżnicy drewnianej. Z tym że u nas ta polichromia położona jest na podłodze, jest „osią”, jest w centrum spektaklu...

Z.B. Po niej się chodzi, depcze... aktorzy podczas spektaklu biegają po niej, „ukrywają się” w niej, rysują na niej kredą trasy swojej wędrówki i losów, to także dla nich (i nas – widzów) mapa, tu – na początku spektaklu – jest wyrysowywana na niej linia muru getta...

P.B. Od dawna, jeszcze podczas naszych wędrówek teatralnych po wschodnich terenach, interesowała mnie architektura synagog, jej szczątki, ślady. A szczególnie architektura drewnianych bóżnic – jest taka wspaniała monografia im poświęcona. To Piechotkowie wydali. Prawdopodobnie to praca ich życia. Pierwsze wydanie już w latach 50. się pojawiło chyba. To przepiękna rzecz. Ja się inspirowałem ich książką. (Maria i Kazimierz Piechotkowie, *Bóżnice drewniane*, Warszawa, 1957; Tychże, *Bramy nieba – bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Instytut Sztuki PAN i Wyd. Krupski i S-ka, 1996¹). Głównie jedną polichromią z terenów dawnej Rzeczypospolitej, teraz to jest Ukraina, miejscowość Horb. To było obok Lwowa. I druga polichromia z Chodorowa. I stworzyliśmy z tych dwóch polichromii swoją. Bardzo mocno odwołując się do tego, co zobaczyliśmy.

Tak, w bóżnicy to była polichromia sufitu, a my to zrobiliśmy na podłodze, ale to już jest nasza, moja koncepcja, żeby oddać przejrzystość i najmocniej jak można, ideę tego, że nie tylko zginęła cała społeczność żydowska małych miasteczek. Uległa zagładzie. Prerażająca rzecz. Ale też, o czym mało wiemy i mamy tego świadomość – zniszczeniu uległy właśnie drewniane synagogi. Mogły zająć poczesne miejsce w kulturze światowej. Nie mamy najmniejszego pojęcia o tym i nie mielibyśmy, gdyby nie ta książka Piechotków. Był taki człowiek, fotograf, historyk sztuki, który jeździł w latach 30., nie wiem, czy nie w 36 – Szymon Zajczyk. I on to fotografował, a oni znaleźli te fotografie w jakimś archiwum architektury. To był dla nich impuls, żeby stworzyć tę książkę. On był architektem, więc umiał fotografować ze wszystkich stron. Widziałeś, to wiesz. Oni do tego stworzyli rysunki przepiękne. Fundamentalna praca. Przenieśliśmy to na podłogę po to, żeby zaakcentować, że to zniknęło bezpowrotnie. Te nieprawdopodobne miejsca kultu, których nigdy już nikt nie zobaczy.

W czasie przedstawienia ta polichromia jest symbolicznie niszczone. Chłopak, który jest narratorem,



Podłoga - scena w Studium Teatralnym. Fot. Paweł Wilewski

rysuje kredą miejsca, w których odbywa się akcja przedstawienia. Po przedstawieniu wszystko jest pomazane, zniszczone, ledwo co widać. Umazani kredą są aktorzy. I ten los Izoldy odciska się na tej polichromii, jakby też na niej równomiernie przepływa, ulega zagładzie, jednocześnie to jakby jej droga i zagłada milionów Żydów. To wszystko tak biegnie w trakcie trwania przedstawienia.

Z.B. Kto wykonał to przeniesienie?

P.B. Pomyśl był mój, a przyjaciele z Torunia, którzy restaurują zabytki – Martusia Białoborska i Karol Olchowicz – oni nam pomogli to w ogóle ugryźć. Jedną z ważniejszych rzeczy. Można zrobić szablony. Rzucaliśmy zdjęcia na ścianę. To było w powiększeniu. Wykrawaliśmy szablony i to przenosiliśmy na podłogę. Ale jedna z najciekawszych rzeczy to dobór kolorów, tego byśmy sami nie ugryźli. No i cała wizja, dużo szczegółów, żeby można było to oglądać z daleka. Jednak, żeby coś było widać. Oni siedzieli z nami ze dwa tygodnie, może dziesięć dni, a my potem po nich, jak już złapaliśmy, jak to może wyglądać, siedzieliśmy i pracowaliśmy nad tym, i tak sukcesywnie z przedstawienia na przedstawienie, z tygodnia na tydzień. Coś dorysowaliśmy, coś nam się nie podobało, to jeszcze to poprawialiśmy. Poznaliśmy magię tych kolorów. Potem to zamalowywaliśmy takim ekologicznym lakierem. A potem, po kolejnym przedstawieniu znowu coś dorysowaliśmy... To, tamto – coś się nam nie spodobało, to zamalowaliśmy i znowu przeniesiliśmy coś innego. To trwało miesiącami. Nie wiem, jak długo, nie pamiętam.

Prawdopodobnie tak mogłoby być też z tymi drewnianymi bóżnicami.

Z.B. Ale już zastopowaliście? Już jest utrwalone?

P.B. Tak, już w tej chwili tak. No i ludzie, którzy przychodzili, byli pod wrażeniem i mówili: w życiu tego nie zdzierajcie. A do tego to trzeba było zrobić tak, że to nie wygląda jak nowe dzieło, tylko jak naprawdę zniszczone. Tutaj się coś wypaliło, tutaj się coś zatarło, czegoś nie widać. Różne przecierki. Dużo takiej roboty, naprawdę wymagającej cierpliwości, trzeba było wykonać. Premiera zbiegła się nam z takim wydarzeniem – widziałem takie piękne kalendarze Miry Żelechower, które namalowała pod wpływem prozy Brunona Schulza, *Sklepów cynamonowych*. I pomyśleliśmy, że warto by zrobić u nas po raz pierwszy jej wystawę. I to była taka pierwsza jej wystawa na Lubelskiej, przepięknych prac. To są przepiękne rzeczy, które ona maluje. Ta wystawa Miry była obecna, wisiała właśnie na tej tylnej ścianie także w trakcie kilku pierwszych przedstawień.

Z.B. Teraz powiedz, jak już żeśmy dotknęli tej podłogi i wspomniałeś o wystawie obrazów Miry Żelechower, czy z tego narodził się Wasz plastyczny projekt i program *Historii jednego obrazu*, cykl w ramach którego odbyło się już pięć spotkań, z których dokumentację, jak z tego pierwszego spotkania (o ile to w ogóle da się dobrze zrobić ze względu na złożoną ich strukturę) będziemy zamieszczać w kolejnych numerach.

P.B. Trudno mi powiedzieć, ten pomysł chyba musiał dojrzewać latami. Nagle mi się to zamknęło, że można zrobić taki cykl, w oparciu o krąg przyjaciół. Pokazać obrazy, których inni ludzie w ogóle nie mają szans zobaczyć. Tak było z Witkacym. Tych obrazów Witkacego ludzie mają sporo, ale pejzaży australij-

skich, egzotycznych zostało kilka. Dosłownie sześć, siedem. A Magda Kraszewska miała taki jeden. Fajną historię mi opowiedziała, jak go pamięta z dzieciństwa, jak przy nim dorastała, dojrzewała. Wszystko od początku, że jej dziadek był lekarzem i że leczył Witkacego. I że Witkacy wspomina o nim w listach, o doktorze Kraszewskim. Zanotował, że to przyjemny człowiek. No i przede wszystkim ten jej dom – byłem przez cały czas pod wrażeniem jej domu w Zakopanem, który teraz odziedziczyła po dziadku i tam mieszka. Przyjaźniliśmy się, widziałem u niej inne, tak jak i u innych osób wspinające obrazy. To wszystko wydawało mi się jakieś takie pozamykane, niedostępne dla innych.

Na przykład Sławek Bobuła, bardzo fajny facet, który ma naprawdę niezłe obrazy, i też część kupuje, ale ten akurat niezwykły Luki Giordana *Trzej Królowie* z XVII wieku. Ocalały mimo Powstania Warszawskiego dziwnym trafem! Nie wyobrażam sobie, żeby ktoś widział ten obraz, bo Sławek mieszka teraz gdzieś pod Warszawą, a chodziło o to, żeby ktoś to zobaczył. Czy obraz Józefa Czapskiego, który posiada rodzina Przewłockich. Portret Janusza Przewłockiego, siostrzeńca Czapskiego, rodzinny portret można powiedzieć.

Z.B. Czyli podstawą było to, że widziałeś te obrazy, z których każdy ma swoją własną historię jakby także poza artystycznym walorem obrazu...

P.B. Muszą mieć swoją historię!

Z.B. I polega ona także na historii tych ludzi, tych środowisk, rodzin, wśród których te obrazy przetrwały, zostały...



Król kier na wylocie według Hanny Krall
Martina Rampulla, Piotr Aleksandrowicz,
Gianna Benvenuto. Fot. Paweł Wilewski

P.B. Zacząłem się zastanawiać, jak ci ludzie, właściciele, zareagują na taki pomysł. Wykonałem kilka telefonów, no i powiedzieli, że nie mają nic przeciw temu, żeby coś takiego zrobić. Do tego mój kolega Grzesiek Laszuk z Komuny Warszawa powiedział: A może byś to zrobił w ten jeszcze sposób, że może byś zaprosił też historyków sztuki, żeby o tych obrazach powiedzieli. To będzie się tak naokoło już więcej działo. A już nie pamiętam teraz, kto, czy Gianna czy ja, zaproponował – a może by jakieś działanie artystyczne z tym obrazem, wokół tego obrazu wymyślić. No i tu już się zaczęła robić jakaś inna nowa dziedzina widzenia.

Wiele osób mówi, że im się właśnie podoba, że to jest ten jeden obraz. Wszędzie jest teraz taki natłok, także natłok obrazów, jak mówi się o naszej współczesnej cywilizacji i kulturze, a my się skupiamy na jednej rzeczy, i że te historie nieznanymi przecież związków pomiędzy tymi obrazami i ludźmi, rodzinami są niezwykle ważne. Z duszą na ramieniu wchodziłem w to pierwsze spotkanie na temat Witkacego.

Z.B. Jeśli idzie o działania performatywne albo teatralne, to na pierwszym spotkaniu wystąpił Sean Palmer...

P.B. Tak, to był Sean Palmer, aktor z Wielkiej Brytanii, który współpracował w projektach i występował w spektaklach Stowarzyszenia *Chorea* Orkiestry Antycznej Tomka Rodowicza, brytyjski aktor, który śpiewa w Polsce. A nawet można powiedzieć, że jest coraz bardziej wziętym aktorem... polskim, wschodnim. Ostatnio go widziałem w roli Stalina, ale to już zupełnie inna sprawa. W spektaklu Michała Zadary *Awantura warszawska* w Muzeum Powstania Warszawskiego. Jest taka myśl w kręgu tego Muzeum, żeby co roku jeden z reżyserów robił spektakl o Powstaniu Warszawskim. I tego roku, w tym spektaklu, podstawą były autentyczne depesze Churchilla, Stalina i Roosevelta, którymi oni wymieniali się między sobą. Bardzo fajny pomysł zrobienia tego przedstawienia w Muzeum. Oni wyglądali tak, jakby byli częścią tego Muzeum. To było też puszczane z kamer na ekranach, więc starsi ludzie mogli to widzieć, a młodszy mogli sobie pochodzić pomiędzy tymi postaciami. No i tam Sean grał rolę Stalina.

Z.B. Wróćmy do Witkacego – jak się Sean Palmer w nim znalazł?

P.B. Sean do mnie kiedyś przyszedł i powiedział, że chciałby zrobić swój koncert na Lubelskiej. W pierwszej części jego koncertu był taki rodzaj odgłosów, ptaków, wiatru. Jak patrzyłem na ten obraz Witkacego, jak miałem go w pamięci, gdzie jest ogień, nie wiadomo czy ktoś przy tym ogniu siedzi, palmy i taki rodzaj puszczy, czy dżungli właściwie, to mnie się wydawało, że Sean byłby dobry do tego obrazu z tym śpiewem, gdybym mu o tym powiedział. I poprosiłem, żeby coś specjalnego stworzył na temat dżungli, ptaków. To faj-

nie wyszło. Na końcu on puścił takie oratorium, mszę niemal. Naprawdę solidnie do tego podszedł.

Zaprosiłem też Marcina Ceckę, który pracował z Krzysztofem Garbaczewskim nad ich przedstawieniem *Życie seksualne dzikich* w Nowym Teatrze Warlikowskiego. Oni byli wtedy w trakcie realizacji tego przedstawienia. Chciałem, żeby Cecko coś powiedział o tej inspiracji dziełem Malinowskiego (*Życie seksualne dzikich*) i jego dziennikami z pracy terenowej na Trobriandach („*Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*”) dla zbudowania ich spektaklu. No bo obraz, który był prezentowany podczas tego wieczoru, powstał dzięki tej właśnie podróży Malinowskiego z Witkacym do Australii. A ich spektakl dotyczył innej sytuacji, spotkania z innym, obcym w innych warunkach cywilizacji (naszej), przyszłej cywilizacji, ludzi przyszłości zintegrowanych z technologią. Więc też chciałem po prostu zderzyć i pokazać, jak taka podróż, i ten temat, jak to gdzieś po prostu krąży. Oto młodzi ludzie zaczynają myśleć dziś o tym, robią swoje przedstawienie, a tu mamy autentyczny obraz. Więc zaproszenie Marcina Cecki, żeby o tej ich pracy nad przedstawieniem opowiedział, było całkiem na miejscu...

Z.B. No i pani Magdalena Kraszewska, właścicielka obrazu, która opowiadała o jego miejscu w tradycji rodzinnej, o domu dr. Kraszewskiego w Zakopanem...

P.B. Tak, Magda ze swoją opowieścią o miejscu pochodzenia obrazu. I wydaje się, że to jest jedna z najpiękniejszych rzeczy, taki rodzaj właśnie złożonego spotkania...

Z.B. Był też wykład-opowieść historyka, historyczki sztuki... pani Iwony Luby.

P.B. Tak, Iwona Luba, która się też bardzo fajnie przygotowała do tego, bardzo solidnie. Bo to szczególnie trudne zadanie. Bo trzeba jeszcze, tak jak ona, odpowiednio to zrobić. Tak, aby nie znużyć publiczności, a więc tę swoją profesjonalną wiedzę na temat twórczości autora obrazu, czy na temat samego obrazu tak przekazać, żeby ona była podczas tego wielogłosowego spotkania skondensowana i przystępna. Czasem uproszczyć ten „historyczno-sztuczny” przekaz. Wspaniale to robiła.

Z.B. No i zawsze tym spotkaniom towarzyszy coś kulinarnego?

P.B. No tak! Zupełnie zapomniałem. Bardzo się tym przejmujemy i bardzo chcemy, żeby każdy obraz miał jakby swoją kuchnię. Jak był Luca Giordano, jego obraz, to zaczęliśmy robić coś hiszpańskiego, podaliśmy *tortilla española* i wino hiszpańskie, które dostarczył Grzegorz Lindenberg. Tym wszystkim się zajmuje cały zespół...

Z.B. I w programie spotkań jest muzyka...

P.B. Tak, przy Luce Giordano była muzyka neapolitańska, kelnerzy, aktorzy przebrani za kelnerów obsługiwali naszych gości.



Król kier na wylocie według Hanny Krall
Martina Rampulla, Gianna Benvenuto,
Piotr Aleksandrowicz. Fot. Paweł Wilewski

Z.B. Za każdym razem, z każdym obrazem jest inaczej...

P.B. No tak, jak w przypadku obrazu Agaty Endo Nowickiej zależało mi, żeby pokazać kogoś, kto zaczyna tworzyć w tym mieście, a przyjechał z innego miasta. To miasto go fascynuje. I jak była Agata, to była zupełnie inna sprawa. Pokazała swój obrazek zatytułowany *Ubiór*. To było o kobiecie, która jest więcej niż normalnie tym pochłonięta. Że to jest ważne, jak się ubrać, tak jak i dla autorki obrazu, która mówi, że ona tak jakby rysuje, jak się ubiera. To był jeden z niewielu tych jej obrazów, który powstał bez żadnego zamówienia – bo większość swych obrazów maluje na zamówienie – tylko ona czuła, że tak musi zrobić. Przedstawiał ten obrazek taką starą komodę, z której wywalały się ubrania przemieniające się w stwory. A ta kobieta prawie naga nie wiedziała, w co się ubrać. Że to ją tak absorbuje. A do tego zrobiliśmy taką „wymiankę” ubrań. Zaprosiliśmy na *facebooku* ludzi, którzy mogliby przynieść, chcieliby przynieść swoje ubra-

nia, w których już nie chodzą. To strasznie fajnie wyszło, bo naprawdę ludzie wymieniali się swoimi ubraniami. Sporo tych ubrań zostało. Ale i mnóstwo zostało wymienionych. Nie wiedziałem, że teraz jest taki zwyczaj, że często ludzie zwołują się na taką wymianę. A nam się to wpisało w samo miejsce tej Lubelskiej, bo przecież po przeciwnej stronie, „za ścianą” naszego budynku, na samym początku były ciuchy warszawskie. Na Skaryszak. Potem je przegnano do Rembertowa. Tam się ubierali wszyscy, którzy chcieli się dobrze ubrać zaraz po wojnie. To były ciuchy z Unry albo z paczek wysyłanych przez tych, którzy nie wrócili do Polski, paczek wysyłanych tutaj, żeby ci ludzie oddali je do komisji i jakieś pieniądze mieli z tego, a oni na Zachodzie kupowali taniej. A ci tutaj na ten Skaryszak biegali, wspinała rzecz była. Pamiętam, pierwszą gumę do żucia miałem właśnie stamtąd. Nawet w 72 roku – to ostatnie wspomnienie tego miejsca, ojciec mój zmarł i rodzina musiała się szybko ubrać jakoś na pogrzeb. To właśnie, jak teraz zbierałem informacje, gdzie ten Skaryszak dokładnie był, to siostra mówi, jeszcze w 72, wiesz, na pogrzeb ojca kupowałam sobie ubrania, bo nigdzie w tej Warszawie nie mogłam żadnych fajnych rzeczy kupić, a tam od razu kupiłam. Zdobyliśmy dużo fajnych zdjęć z tych ciuchów i puszczałyśmy je. Taka oprawa wizualna też do tego istnieje. Także to jest z każdym obrazem inaczej, nie mogę tego zamknąć w jakiś standard, że to się tak samo zawsze odbywa. Za każdym razem to dzieło niejako narzuca swoją historię, inny scenariusz, inny sposób pokazania i widzenia. Ważne są rozmowy z właścicielami. Każdy obraz niejako prowokuje do innego podejścia.

Z.B. I towarzyszą temu sprzyjające okoliczności i koincydencje, jak przy Czapskim – kiedy Piotr Kłoczowski, który mówił o Czapskim, o jego dziennikach, notatnikach malarskich – mógł zaprezentować dwa dopiero co świeżo i pięknie wydane przez Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską tomy *Kartek wybranych... z dzienników Józefa Czapskiego*,² przy których wydaniu niebagatelną rolę – jak opowiadał o tym Kłoczowski – odegrał sportretowany Janusz Przewłocki, który po latach porządkował archiwum Czapskiego, jako ten, który dobrze znał i umiał odcyfrować jego pismo. Ale był także i wasz film – Twój i Gianni – specjalnie na ten wieczór przygotowany z miejscowości Mordy.

P.B. Tak, pojechaliśmy do Mord. Taki pomysł miałem, żeby pojechać do tego majątku właśnie, gdzie był portretowany Janusz Przewłocki przez Czapskiego i żeby pogadać z ludźmi, zobaczyć ten pałac. Są zdjęcia z tego pałacu, ale chcieliśmy zobaczyć ten pałac i po prostu pogadać z ludźmi, czy ich w ogóle pamiętają. No i się okazało, że o rodzinie Przewłockich pamiętają bardzo dobrze. Że pamiętają wspinających ludzi. I to wszyscy ludzie mówili. Że to był wspinały dwór, pro-

sze pana, dużo ludziom pomagał, i tak dalej. A rodzina się bardzo wzruszyła, bo zobaczyła ten dwór w opłakanym stanie. Przez lata jakieś ciągle walki o niego się toczyły pomiędzy rozmaitymi instytucjami, przechodził z rąk do rąk. Myślę, że zderzenie, tych zdjęć przedwojennych, rodzinnych, na których widzimy i Czapskiego, i Przewłockiego jako małego chłopca (zdjęć, które wyświetlaliśmy z rzutnika na ekranie podczas tego spotkania) z obrazem z życia tego miejsca, z tym, co jest dzisiaj, to też robi wrażenie...

Tak, to był jakiś specjalny wieczór. Dla mnie ważny, i trochę smutny zarazem, przejmujący, bo mówiliśmy o kimś bardzo specjalnym, kim był Józef Czapski, kim był Janusz Przewłocki. To byli wyjątkowi ludzie. Wuj, znany malarz, i jego siostrzeniec. O tym drugim niewiele wiemy. A jest to dla mnie człowiek – jak przeczytałem te jego wywiady dla „Karty”, ten tekst, taki obszerny, złożony z rozmów z nim, zamieszczony w kwartalniku „Karta” („Karta” 25) – niesamowity, niezwykle. Pierwsze, co mnie uderzyło, to jak pisał: *Nigdy nie miałem jakichkolwiek ambicji, nie starałem się zrobić kariery. Nigdy też nie miałem gwiazdy, która by mnie prowadziła. W tym sensie moje życie nie jest całością. Kierowało mną poczucie obowiązku, że on się tak przyznawał, że żadnych ambicji nie miał w życiu. I może dlatego nie miał wrogów. Bardzo mi się wydało w tej naszej dobie, naszym czasie uderzające. A z drugiej strony bardzo pomagał ludziom, jak sam mówił, jako taki szary człowiek jeździł i woził wszystkich kolarców swoim samochodem, bo się znał na samochodach, umiał je reperować i zawsze były sprawne. Bardzo ciekawe. Tak, ten film był taki smutny, bo i ten dwór, i pamięć o tym wszystkim piękna, a z drugiej strony już nie ma tych właścicieli. A i młodzi ludzie pytani na ulicy w Mordach o Czapskiego, Przewłockiego nic o nich nie wiedzieli, nie umieli nic powiedzieć...*

Z.B. A co macie w planach na kolejne spotkania?

P.B. Będzie ciekawy dzień. 4 września. To będzie pod nazwą *Urodziny poety*. Kiedyś, będąc zaproszonym do Biety Ficowskiej, już bardzo dawno temu, zauważyłem, że ma dużo pięknych obrazów. Ma Witolda Wojtkiewicza i Brunona Schulza. Bardzo chciałem tego Wojtkiewicza. Ale ona powiedziała: Skoro to jest historia j e d n e g o obrazu, to zrobmy historię obrazu mojego męża, Jerzego Ficowskiego, poety. Że on namalował jeden obraz w życiu, i to było wtedy, kiedy zabroniono drukować jego poezję i w ogóle był zapis cenzury na jego nazwisko, na wszystko, co pisał, nic nie mógł publikować. I wtedy powiedział: Jak nie, to nie, to ja zacznę malować. I namalował ten jeden obraz. Tak doszliśmy do porozumienia, że właśnie dobrze jest go pokazać. A dlaczego to się będzie nazywać „urodziny poety”? Bo to będą jego urodziny, 4 września. Na pewno kupimy ogromny tort. Zrobimy duży stół, chcemy, żeby było



Król kier na wylocie według Hanny Krall. Martina Rampulla, Gianna Benvenuto. Fot. Paweł Wilewski

urodzinowo. Będą śpiewane jego piosenki. Nie byłem świadomy tego, nie wiedziałem, ale teraz już wiem, że napisał słowa do kilkunastu znanych szlagierów. Między innymi *Jadą wozy kolorowe* Maryli Rodowicz. Więc będzie to poświęcone jemu. Będzie ten jego obraz. Będą te piosenki śpiewane, będzie wspólne czytanie wierszy Jerzego Ficowskiego.

Z.B. Czyli chcecie pokazać za obrazem nie tylko tę historię, którą interesuje się historyk sztuki, samo dzieło od strony formalnej i warsztatowej, jego szczególnej wartości artystycznej – chociaż wszystkie od

Witkacego po Czapskiego, nie mówiąc już o Luce Giordano, aż po ten obraz poety, wszystkie mają swoją moc, jeśli idzie o autorów – ale historię obrazu, która jest otoczona jakąś pamięcią ludzką i jakimś środowiskiem. Jest to zarazem historia ludzi, rodzin, w których losy te obrazy wkroczyły i się zachowały, przetrwały. Historia otoczona i tymi właśnie kontekstami, które wy tworzycie w tych spotkaniach. Ważna jest ta „dodatkowa” historia obrazu, który ma swoje dodatkowe życie. Chciałoby się powiedzieć „ludzka historia” danego obrazu. Ludzi, rodzin.

P.B. Tak, chciałem, żeby to były znane nazwiska... zaznaczyć, że warszawskie, że są te obrazy w Warszawie...

Z.B. No i że nie pochodzą z muzeum, ale tu na Lubelską, na tę Pragę są na ten jeden wieczór przywożone. Z muzeami nie dałoby się takiej *Historii* zresztą zrobić. To nie do pomyślenia, mają przecież swoje ściśle obowiązujące i przestrzegane procedury, trzeba by z ochroną wiozącą taki obraz, ubezpieczeniami, zapewnieniem odpowiednich warunków – wilgotności, temperatury powietrza, w których dzieło można pokazać... powalczyć. Nie udźwignęlibyście tego ani oni nie znieśli – złośliwi mówią przecież o historykach sztuki muzealnikach, pracujących w muzeach, że są najszcześliwsi, kiedy ich obrazy bezpiecznie spoczywają zamknięte w magazynach.

P.B. No tak, bardzo mi na tym zależało, żeby to spotkanie z obrazami nie było, jak w muzeach, ale nie tylko. Bardzo chciałem, żeby przychodzili ludzie z ulicy, sąsiedzi, którzy może nie mają jakby nawyku, żeby chodzić do muzeów. A tu, to na Lubelskiej nie jest muzeum. Jest tylko jeden obraz i jest ta historia. Inny sposób widzenia i obcowania z obrazem. Zaczynam otrzymywać informacje od moich znajomych, którzy cyklicznie na tę imprezę przychodzą, że fajnie, zaczyna się tworzyć taka wirtualna sieć dziwnego muzeum. Ale to nie tylko. Nie ma adresu, gdzie ci ludzie mieszkają, ale to wszystko jest w Warszawie. W tym tak zniszczonym, ogołoconym mieście. A do tego zaczynają się spletać jakieś niezwykle wątki ludzkie. To tu, przy okazji tych spotkań... okazało się, że ojciec Piotra Kłoczowskiego, który mówił o Czapskim, był z ojczymem Sławka Bobuli, który zgodził się pokazać obraz Luki Giordano... w tym samym Batalionie „Baszta”, w którym był też Jerzy Ficowski. Coś niezwykłego! I wtedy taka osoba jak Gianna, moja żona, mówi: Zaczynam rozumieć, co to za ludzie robili Powstanie Warszawskie. Czym to w ogóle dla nich było. Nie jest Polką, nie jest wychowana w Polsce i nagle ma taką refleksję. Bo ja jej zawsze mówiłem, wiesz, to Powstanie Warszawskie to była nasza taka elita ludzka. O coś więcej tym ludziom chodziło... A ona teraz przez te spotkania z obrazami i tymi ludźmi, co związani byli z tymi pokazywanymi obrazami – jak Czapski, Przewłocki, Ficowski – była pod takim dużym wrażeniem ich historii...

Z.B. Czy *Historia jednego obrazu* będzie kontynuowana? To zaledwie w tym roku początek jest, ale chyba wiesz, wiele osób do tego namawia, że warto to pociągnąć dalej. Może znowu się jakaś sieć, jakieś nowe zaskakujące powiązania pomiędzy ludźmi, obrazami, w tym – jak powiedziałeś – waszym wirtualnym muzeum ujawnia.

P.B. Ja myślę, że tak, chociaż to nie jest to coś, czym ja bym się na sto procent zajmował. Nie jestem historykiem sztuki.

Z.B. Ale masz już kompetentnych ludzi.

P.B. Jest Piotr Aleksandrowicz, który współtworzy ten program i nad nim bardzo dobrze czuwa.³ To był pewien pomysł i wszyscy się w to bardzo angażujemy, żeby to dobrze przygotować. Są takie głosy, żeby to absolutnie kontynuować. Że to taka rzecz potrzebna. Zaczynam wyczuwać, że to chodzi o jakiś inny rodzaj spotkania. Że to zaczyna być bardzo ważne, że to nie jest takie odfajkowanie pokazywania obrazu, tylko że tu ludzie mogą spotkać się, pogadać, mogą dobrze zjeść, mogą dobrze się poczuć. Nie ma biletów wstępu. Mogą poobcować z bardzo ciekawymi ludźmi.

Z.B. Trochę jeszcze za mało o tym słyszałem...

P.B. Nie za bardzo chcą drukować te nasze informacje o spotkaniach, pisać o tym, jest taka duża ilość imprez w Warszawie. Mamy tu orzech do zgryzienia.

Z.B. A jak odniósł się do tego zespół aktorski Studium? Jak zespół w to wszedł, zidentyfikował się z tym pomysłem? Bo to nie jest przecież, także powiedzmy, ich pierwszoplanowy teren zainteresowania czy działania. Przy Czapskim odczytywali teksty, przy Luce Giordano są gotowi przebrać się za kelnerów neapolitańskich stosownie do sytuacji...

P.B. No, to jest wyzwanie, coś, do czego nie jesteśmy w ogóle przyzwyczajeni ani w tym profesjonalni. Czy w gotowaniu, czy w obsłudze (*śmiech*)... Co do czytania tekstów Czapskiego i Przewłockiego, to nie byli aktorzy z zespołu, to byli bardzo młodzi nasi współpracownicy. Początkowo był pomysł, że my będziemy to czytali. Ale potem pomyślałem, że będzie lepiej, kiedy to będą czytały bardzo młode osoby, licealiści.

Chciałem, żeby te świetne teksty, tak przejmujące teksty, które Przewłocki wypowiedział w wywiadzie, a Czapski napisał, zwłaszcza ten jeden z ostatnich zapisów z jego dziennika, z tak zwanych *Wyrwanych stron*, żeby to zabrzmiało w bardzo młodych ustach. W tym widziałem od razu duży walor. To inaczej, jak czyta aktor trzydziestoparoletni, a inaczej jak bardzo młody człowiek. I on coś poznaje, i to inaczej brzmi. To mi tak zależało na tym. No i oczywiście zapraszamy do tego i innych naszych przyjaciół. Do takich rzeczy jak zaśpiewanie fragmentów *Mesjasza* Haendla – nie jesteśmy w stanie tego zrobić. Są ludzie, którzy przychodzą na spektakle, więc da się to zrobić. Były dwa zespoły. Jeden z muzyką kameralną. Dziewczyna, która prowadzi ten zespół, to jest jedna z osób, które robią muzykę w Komunie Warszawa. Dogadaliśmy się po sąsiedzku. No i przyjaciele nasi, z których część śpiewa profesjonalnie w Filharmonii Narodowej, a część w ramach pozbycia się tremy przed egzaminami do Akademii Muzycznej przyjęła zaproszenie. Więc, te fragmenty *Mesjasza* śpiewali. My przebrani za kelnerów, plus Antek Ziemia – profesor Antoni Ziemia – ze swoim wykładem i ze zdjęciami Neapolu, kiedy opowiadał o Luce Giordano, jak po epidemii dżumy w Neapolu,

która pochłonęła wszystkich tych wielkich artystów, ten malarz zrobił karierę. Stał się nadwornym malarzem króla hiszpańskiego.

Z.B. A jakie są najbliższe projekty teatralne?

P.B. Pracujemy nad przedstawieniem *Linia powrotu*. Od września będą prezentacje. Myślę, że ono jest jeszcze we mnie nie tak mocno osadzone, żebym mógł o nim mówić śmiało. Bardzo trudno jest mi mówić teraz o nim. Zwykle, jak zaczynam, jest jakiś impuls, a gdzie ono mnie zabierze, to się okazuje po jakimś czasie, to się okaże, jak przedstawienie będzie gotowe. Inspiracją była *Burza* Szekspira, ale to jest skomplikowane, bo chodzi o to, że ktoś, główny bohater, był zafascynowany tym dramatem, on się w to czytywał. Wyobrażał sobie, że wszyscy z jego otoczenia są postaciami z tej *Burzy*. Potem poświęcił się teatrowi, dramaturgii i w zasadzie spostrzegł w pewnym momencie życia, że ta *Burza* była tak wpisana w jego życie, że on przeżył ją w jakiś taki swój współczesny sposób. I o tym jest przedstawienie.

Z.B. W międzyczasie macie gości, ty jeździsz...

P.B. Mieliśmy taki zespół z Los Angeles. Na zasadzie wymiany z Instytutem Adama Mickiewicza. Mamy jechać do nich w następnym roku. Przyglądaliśmy się swojej pracy. Trwało to dwa tygodnie. Z takiej współpracy ciekawe rzeczy wynikają. Dla mnie osobiście było to mocnym przypomnieniem, po co zacząłem robić teatr i po co to robię przez te wszystkie lata. Nie to, że zapomniałem, ale natłok rzeczy zaciemnia. Tak jest, że się czegoś nie wypowiada, a przy tych ludziach musiałem powiedzieć temu teatrowi, tym ludziom, którzy u na gościli, o co mi chodzi. To było cenne. A ludzie, z którymi pracuję, usłyszeli na nowo pewne rzeczy. Taka współpraca między sobą była ważna. Dla mnie osobiście. To są różne teatry. To był Ghost Road Company.

Z.B. Twój zespół też jest międzynarodowy.

P.B. Ja tym żyję i już tego nie widzę. Gianna jest z Urugwaju, Martina jest z Włoch, Lena z Białorusi, Piotrek Aleksandrowicz pół życia przeżył we Włoszech. Waldek skończył szkołę teatralną we Wrocławiu. Ja po tej mojej dłuższej nieobecności w Polsce, po moim powrocie z Pontedery też inaczej na to patrzę. Teraz w najbliższym czasie czeka mnie podróż do Kolumbii, gdzie jestem zaproszony, żeby reżyserować... tak... *Burzę* Szekspira w teatrze Varasanta z Bogoty. W tym teatrze byliśmy w 2009 z przedstawieniem *Król kier znów na wylocie*. Pokazywaliśmy go tam osiem razy ze sporym sukcesem (z napisami po hiszpańsku), nie spodziewaliśmy się, że taki tytuł i tematyka tak może dotknąć tamtejszą publiczności. Oni mają swoje wojny wewnętrzne, okrutne, a jednak ten tekst Krall był im bliski.

Z.B. No właśnie nie pytałem o powrót z Pontedery, gdzie współpracowałeś z Grotowskim w ostatnich latach jego życia...

P.B. Tak, na początku był powrót z Pontedery. Tam byliśmy siedem lat, i kiedy po siedmiu wróciłem, pamiętam, że było coś takiego, że jak przyjechałem do Polski, pojechałem odwiedzić matkę na wsi i tam mówili do mnie Italiano. Jak byłem w Pontederze, to mówili nam mnie Polacco. Ja usiadłem po powrocie i mówię sobie, że muszę się zdecydować, kim ja jestem. Tam Polacco, tu Italiano. Nie był to najmocniejszy impuls... Ale zacząłem się zastanawiać. Bardzo ważny był wyjazd z Polski, odwiedziłem kilka osób, to był 84 lub 85 rok. Ciekawy czas dla Polski. Przed tym wyjazdem poszedłem, pamiętam, do Magdy Kraszewskiej i jej matka, pani Janina, mówi, że pierwsze lata są na obczyźnie trudne. Rzeczywiście, było tak, że przez pierwsze lata śniło mi się, że samolot mi uciekał. Gdzieś tak w szóstym, siódmym roku zaczęło być spokojnie. Ta przyroda, obyczaje, jedzenie, język, tęsknota za krajem to już nie jest wtedy to. Coś zaczyna być wypłukiwane. Musisz decydować, bo po siedmiu latach tego nie zrobisz. Nie wrócisz. Te siedem lat. Tak, jestem teraz w Warszawie, ale od powrotu już się nigdy nie zadomowiłem w tym mieście. Pamiętam, jakie było przedtem. Teraz to jest moje miasto, ale nie moje. Nie doszły do mnie te kolory, ten zapach miasta.

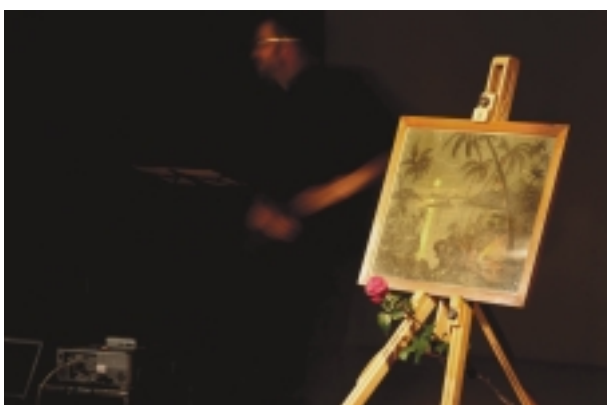
I może też dlatego ta *Historia jednego obrazu* jest ważna w takim mieście. Niedawno przeszliśmy z Gianną na czerwonym, zatrzymał nas policjant. Legitymuję, patrzy i pyta: To pan się urodził w Warszawie? Więc przypuszczam, że to takie miasto, które przyciąga ludzi. Niedużo tu warszawiaków. Zrozumieć to miasto. Poznać je, przez te obrazy chociażby, poprzez losy ludzkie, te spotkania, to czuję, że to jest czasem ważniejsze niż sam obraz. Zrozumieć to miasto, żeby wiedzieć, w czym się jest. Ono jest szybkie, powstają nowe rzeczy, to jest ważne też dla człowieka, który chce robić teatr. Rozumieć tę publiczność. Jaka ona jest. Mam wrażenie, że to jest jakaś choroba wydziedziczenia. Żyjemy na jakimś „wygnaniu”.

Przypisy

- ¹ Patrz także: M. i K. Piechocki: *Polichromie polskich bóżnic drewnianych*, „Polska Sztuka Ludowa”, 43: 1989 nr 1-2, s. 65-87
- ² Józef Czapski, *Wybrane strony. Z dzienników 1942-1991*, t. I, II, Wybrała i opracowała Emilia Olechnowicz, ze wstępem Piotra Kłoczowskiego, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2011
- ³ Piotr Aleksandrowicz uzyskał stypendium ministra kultury i dziedzictwa narodowego m. in. na prowadzenie tego projektu.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pejzaz Australijski* 1923.



Magdalena Kraszewska, właścicielka obrazu opowiada jego historię. Fot. Maciej Łepkowski