

ROUTE 99 – PODRÓŻ PRZETWORZONA W FORMĘ ARTYSTYCZNĄ

**O NARASTAJĄCYM NA ŚWIECIE NACJONALIZMIE,
IWASZKIEWICZOWSKIM DOŚWIADCZENIU PODRÓŻOWANIA
I UPODOBANIU DO SZTUCZNOŚCI TEATRU Z FILIPEM BAJONEM
ROZMAWIA IZABELA TOMCZYK-JARZYNA**

Izabela Tomczyk-Jarzyna: Pomówmy dziś o pańskiej prozie¹. *Route 99* to tekst, który ukazał się kilka lat temu w miesięczniku „Twórczość”. Jest to fragment większej całości, powieści pod tytułem *Przedstawienie, przedstawienie*, która czeka na wydanie. Opowiada pan w nim historię prac nad spektaklem pod tytułem *Route 99*. Przedstawienie przygotowywane jest przez reżysera o nazwisku Milgrim, a premiera ma odbyć się w krakowskim teatrze. Fragment, który zaprezentował pan czytelnikom, jest niebywale gęsty, pełen znaczeń i skojarzeń, historycznych i kulturowych kontekstów. Czy cała powieść jest tak skondensowana jak fragment, który został opublikowany?

¹ Filip Bajon ukończył studia na Wydziale Reżyserii PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi w 1974 roku. Jako prozaik zadebiutował w 1970 roku tekstem *Leżąc przy dziurze*, który ukazał się w „Miesięczniku Literackim”. W latach 70. ukazały się następujące literackie teksty reżysera: *Białe niedźwiedzie nie lubią słonecznej pogody* (Warszawa 1971); *Proszę za mną na górę* (Warszawa 1975); *Serial pod tytułem* (Warszawa 1976); „Ach, gdzie ci mężczyźni” – scenariusz filmu fabularnego („Nowy Wyraz” 1976, nr 8); *Bryk* – fragment powieści („Nowy Wyraz” 1977, nr 6); *Wizja lokalna 1901* – scenariusz filmowy („Dialog” 1978, nr 10). W następnych latach pojawiły się kolejne utwory: *Wahadełko* („Dialog” 1980, nr 2); *Engagemeny* – słuchowisko radiowe („Dialog” 1981, nr 3); *Dobroczyńca* („Twórczość” 1981, nr 5); *Sauna. Komedia w trzech aktach* („Dialog” 1990, nr 4); *Czas i przesłona* – dziennik („Literatura” 1991, nr 5–8/9); *Podstuch* (Warszawa 1994); *IL Geriatri* – esej, (w: *Magia kina*, oprac. J. Wróblewski, Warszawa 1995); *Cień po dniu. Powieść autobiograficzna* (Warszawa 2005); *Cień kopuły* – scenariusz filmu fabularnego napisany wraz z Marzeną Mróz („Dialog” 2008, nr 6); *Route 99* – fragment powieści („Twórczość” 2016, nr 1).

² F. Bajon, *Route 99*, „Twórczość” 2016, nr 1.

Filip Bajon: Odpowiem w stylu Milgrima – tak.

I.T.J.: Daje pan swojemu czytelnikowi tekst wielopoziomowy, szkatułkowy. Skonstruowany na zasadzie opowieści w opowieści. Co więcej, czytając, ma się wrażenie uczestniczenia w intelektualnej grze. Prowadzi pan bowiem swojego czytelnika do znaczących miejsc: w Wenecji razem z Milgrimem siedzimy na schodach Santa Maria della Salute, razem z nim odwiedzamy Ischię i willę Colombaia czy przyglądamy się wydarzeniom roku 1972 w Klagenfurcie w Karyntii. O ile nazwisko głównego bohatera początkowo niewiele nam mówi, o tyle wybrane przez pana miejsca wiążą się z bardzo konkretnymi wydarzeniami. Części tego złożonego tekstu łączy postać reportera o nazwisku Kapuściński, piszącego biografię Milgrima.

F.B.: Tak. Miejsca, które przywołuję, można wskazać na mapie i mają one swój historyczny ciężar. Świadomie też wprowadzam nazwiska Jana Nowickiego, Ola Łukaszewicza, Treli, Globisza czy właśnie Kapuścińskiego.

I.T.J.: Jednocześnie utwór ten opowiada o tworzeniu przedstawienia i o tym, skąd bierze się cała jego struktura. Ale mamy też do czynienia z tekstem, który jest opowieścią biograficzną, historią o Edwardzie Milgrimie, reżyserze teatralnym.

F.B.: Zawsze byłem zafascynowany spektaklami Warlikowskiego i Lupy. I obserwując je, zastanawiałem się nad tym, jak one powstają. Te spektakle są w moim odczuciu bardzo osobiste. Bez wątpienia jest tam bardzo wiele osobistych odniesień, nawet w wyborze tekstów. Sposób stwarzania spektaklu w *Route 99* wynika z przesłedzenia i zapisania tego, jak pracuje Warlikowski czy Lupa. Jednocześnie to nie jest portret ani Warlikowskiego, ani Lupy, chociaż pewnie mógłbym takie portrety stworzyć, bo Lupę dobrze znam. Miałem tę przyjemność, że z Lupą i Koterskim mieszkałem w jednym pokoju w akademiku w Łodzi.

I.T.J.: Milgrim, szukając materiałów do swojej historii teatralnej, ma potrzebę, by podczas pracy nad spektaklem pojechać w miejsca, które – wedle jego przeczucia – mogą go zainspirować. Chce wszystkiego dotknąć, wszystko zobaczyć, powąchać, sprawdzić niejako poprzez siebie, chociaż robi to nieco chaotycznie, impulsywnie. Wiem, że przygotowując się do pracy nad scenariuszem, robi pan bardzo wnikliwe badania. Czy w tekście tym trochę zdradza pan własny sposób tworzenia? Co próbował pan zbadać?

F.B.: W mojej pamięci była cała masa różnych zdarzeń, które można podpiąć pod słowo *podróż*. Co istotne, to nie były tylko doświadczenia pewnej egzotyki, ale przede wszystkim te podróże mówiły mi o nasyceniu świata złem. Takim, które pojawia się czasami dość niespodziewanie. Postanowiłem to doświadczenie jakoś uporządkować. Zdumiewało mnie to, w jaki sposób czasem te wydarzenia wzajemnie się przeplatają i tłumaczą, tak jak w wypadku pary z Karyntii, którą spotkałem na Ischii³. Opowiedziana przez nich historia doskonale obrazowała mi to, jak narasta faszystowski sposób patrzenia na świat. Dokładnie to samo obserwowałem w Polsce. Jednocześnie zdarzyło się tak, że kilka lat temu dostałem scenariusz z Austrii. Zacząłem go czytać i zrozumiałem, że byłem świadkiem wydarzeń, które są w nim opisane. Tylko wtedy, kiedy je obserwowałem, nie wiedziałem, co one znaczą. Ten scenariusz po wielu latach od przywołanego zdarzenia wyjaśnił mi, czego byłem świadkiem: ta Karyntia, taka gotująca się, idąca w stronę agresji przeciwko Słoweńcom. Karyntia, która chciała być niepodległa, takie fackelzugi, o których opowiadała mi ta para... Widziałem to na własne oczy. Widziałem ten niepokój. Wiedziałem, że Kreisky⁴ przyjechał. To wszystko było magmą, którą chciałem ułożyć i chciałem też stworzyć pewien teatr świata. Stąd w *Route 99* znalazły się zdarzenia dramatycznie równoległe, które jednocześnie dzieją się na scenie i w rzeczywistości Milgrim równocześnie przygotowuje spektakl i tworzy na ulicach miasta komentarz do niego. Starałem się w ten sposób pokazać, że wszystko może być teatrem. Tworzyłem anatomię spektaklu, który się staje i który w pewnym momencie ma swoją premierę, a wszystkie składające się na niego elementy zasadniczo brały się z mojej pamięci. Jednocześnie tworzenie

³ Spotkaną na Ischii parę z Karyntii Bajon uczynił też bohaterami *Route 99*. W utworze Austriak ze swojej perspektywy opowiada Milgrimowi o wydarzeniach tzw. wojny tablicowej (Ortstafelkrieg) (por. D. Popławski, *Austriacka polityka neutralności 1955–1995*, Warszawa, 1995, s. 98–101 oraz E. Godlewska, *Słoweńcy w Karyntii: wybrane zagadnienia*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2017, nr 54, s. 202). Postać Milgrima stworzona jest z podróżniczych doświadczeń Bajona.

⁴ Bruno Kreisky – austriacki polityk; w latach 1970–1983 kanclerz Austrii. Biografię Kreiskiego w roku opisywanych przez Bajona wydarzeń napisali Paul Lendvai i Karl Heinz Ritschel (*Porträt eines Staatsmannes*, Düsseldorf–Wien 1972). Współcześnie biografię polityka przygotował Wolfgang Petritsch (*Bruno Kreisky. Die Biografie*, Innsbruck 2013). W polskim piśmiennictwie możemy znaleźć książkę, w której autorka bada relacje kanclerza z władzami PRL-u (A. Kisztełińska-Węgrzyńska, *Bruno Kreisky. Polityka zagraniczna i dyplomacja wobec PRL (1959–1983)*, Łódź 2018).

tego spektaklu było strukturyzowaniem w pewien ciąg znaczeniowy zjawiska społecznego, jakim jest narastający w świecie nacjonalizm. Dążyłem do uporządkowania tego wszystkiego w jeden ciąg, w jedno przedstawienie, którego i tak nigdy nie zobaczymy.

I.T.J.: A co oznacza powtarzający się motyw poszukiwania kingfishera (zimorodka) w dżungli na Borneo?

F.B.: Uczestniczyłem w takim poszukiwaniu kingfishera nocą w dżungli i to mi przypomniało absurd sceny u Kundery w *Nieznośnej lekkości bytu*, tej, w której Sabina idzie do granicy Kambodży. Oni tam idą, żeby przekonać Pol Pota⁵, żeby przestał mordować. To szukanie kingfishera też miało dla mnie wszelkie znamiona absurdu. Na początku rozmowy wspomniała pani o grze. Jeżeli miałyby to być gry, to polegałaby ona na uporządkowaniu w pamięci wydarzeń dotyczących narastającego nacjonalizmu, ale też tego, co widziałem – tak jak wątek trochę kryminalny z palmami na Borneo, który sam w jakimś sensie wytropiłem. Zdumiało mnie bowiem, dlaczego w dżungli tak równo rosną palmy. To jest niemożliwe. I okazało się, że to efekt wielkiej wycinki palm w dżunglach na całym świecie, w których na ich miejsce sadi się palmy olejowe, dlatego z satelity nie można tego zauważyć. Mój tekst jest więc z jednej strony śledzeniem pewnego skrzywienia świata, które zobaczyłem w czasie podróży, a z drugiej jest przyglądaniem się mechanizmom stwórczym, bo one mnie zawsze bardzo interesowały. Nawet nie tyle w kontekście samego siebie, ile w odniesieniu do innych twórców.

I.T.J. A czy można zrównać mechanizm pisania z podróżą? Myślę o sytuacji zaskoczenia. Czy nie przeżywa go pan czasem, kiedy objawia się panu to, co pan stworzył, co powstało z pańskiej wyobraźni (tak jak zaskakiwać może odkrywanie nowych miejsc w podróży)?

F.B.: Muszę się tu odwołać do Iwaszkiewicza. On bardzo dużo miejsca w swojej twórczości poświęcił podróżom i w moim odczuciu nikt inny w taki sposób o nich nie pisał. To są teksty fantastyczne, teksty niestarzejące się. Ten o Sycylii na przykład⁶. Podróż jest zawsze pewnym rodzajem sprawdzianu zdolności

⁵ Pol Pot – premier Kambodży w latach 1975–1979, jeden z największych zbrodniarzy XX wieku, który doprowadził do śmierci blisko jednej czwartej kambodżańskiego społeczeństwa. Świadectwem rozmów z ocalałymi z tej zbrodni oraz ludźmi z otoczenia dyktatora jest książka Moniki Warneńskiej *Śladami Pol Pota*, Warszawa 1999.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Kraków 1956.

odniesień do innych form doświadczenia. Iwaszkiewicz podróż odnosił do malarstwa, muzyki, teatru, historii sztuki. Zasadniczo nie wiązał jej – albo bardzo rzadko to robił – ze sprawami społecznymi, natomiast szukał pokrewieństwa z najogólniej pojętą estetyką. Odnosił podróż również do samopoznania. W pewnym momencie życia mówił, że trzeba jeździć do tych samych miejsc, w których się było, bo wtedy można się spotkać ze sobą sprzed kilku lat i zobaczyć, jak się człowiek zmienił. A dlaczego o tym mówię? Bo jest mi to bardzo bliskie. Podróż zawsze była dla mnie rodzajem bardzo dużego zaskoczenia i była – może nie najtańszym – rodzajem samopoznania. W tekście *Route 99* i w całej książce *Przedstawienie, przedstawienie* chcę znaleźć pewną intuicyjną prawdę na temat relacji między podróżą, jej zapamiętaniem a jej znaczeniem i przetworzeniem tego w formę artystyczną. W tym wypadku w spektakl teatralny, nie w film.

I.T.J.: A dlaczego nie w film?

F.B.: Myślę, że teatr jest bardziej wieloznaczny aniżeli film. Jest innym sposobem zobrazowania świata z tego powodu, że z zasady jest sztuczny. Film jest dla nas zawsze prawdziwy, ponieważ wierzymy w jego wizualizację na tej samej zasadzie, jak wierzymy w wizualizację fotograficzną. To, co widać na ekranie, jest wiarygodne, jest prawdziwe. Filmy Felliniego – nawet *Casanova* ze sztucznym morzem czy *Statek płynie* z Serbami na pokładzie – są prawdziwe, ponieważ są na ekranie. Sofia Loren w filmie *La ciociara*⁷ jest graną przez siebie kobietą, jest Cesirą. Natomiast aktor w teatrze nie jest postacią, na którą patrzymy, on tę postać tylko obrazuje. W teatrze mamy pośrednika. Z założenia między sztuką a widzem jest zawsze maska i to maska powoduje, że wiemy, że to obrazowanie jest sztuczne. Co nie znaczy, że teatr nie ma dostępu do prawdy. Ma, tylko pokazuje ją w inny sposób. Podobnie dzieje się w mojej opowieści. To, co jest materią pożegnalnej sztuki Milgrima, to, co on w tej sztuce pokazuje, jest prawdą, ale prawdą pokazaną przez kilkoro różnych okularów. Nie jest to prawda bezpośrednia. Ona bierze się z pamięci, z tego, co w niej zostało, co ponotowałem sobie w czasie moich różnych podróży. A potem zostało to przeobrażone przez teatr. Dlaczego przez teatr? Tak jak już wspominałem, intrygowały mnie od zawsze sztuki Warlikowskiego i Lupy. Dla mnie był to teatr niezwykle autorki, teatr, który nie opierał się na konkretnym i uznanym tekście. Zawsze widziałem w tym jakiś rodzaj kolażu.

⁷ *La ciociara* (pol. *Matka i córka*), reż. Vittorio De Sica, 1960.

Fakt, że ten teatr zorganizowany był na zasadzie scalania, powodował, że dla każdego taki spektakl mógł opowiadać o czymś innym, mógł uruchomić inne skojarzenia. Milgrim też swoją sztukę teatralną tworzy na zasadzie mechaniki scalania. Uznałem, że ten mechanizm jest w tym momencie, w tym czasie najciekawszym rodzajem interpretacji świata.

I.T.J.: Co to znaczy?

F.B.: Bywają różne okresy. Kiedyś najbardziej przekonującym sposobem interpretacji świata był taniec (mam tu na myśli dorobek Diagilewa chociażby). W Polsce w pewnym momencie tę pałeczkę przejął film. Było to w latach 70. i 80. W chwili, gdy pisałem historię Milgrima, miałem przeczucie, że najwięcej o świecie mówi teatr. Tej intuicji wtórowała moja słabość do niego, do jego niedosłowności. W filmie podoba mi się pewien rodzaj prawdy, natomiast w teatrze pewien rodzaj fantastycznego kłamstwa. Ogromną moc zetknięcia się tego fantastycznego kłamstwa z prawdą odczułem kiedyś na własnej skórze. Otóż, byłem zaraz po szkole filmowej i wpadłem w depresję. Raz jeden w życiu wpadłem w depresję... Czytaliśmy wtedy Kępińskiego⁸ i *Dezintegrację pozytywną* Dąbrowskiego⁹, czyli byliśmy wykształceni, ale mimo to nie miałem pojęcia, że wpadłem w depresję. Nie chciało mi się wstawać z łóżka, nie byłem w stanie z nikim rozmawiać. Wiem, z czego to wynikało: dręczyły mnie wątpliwości, czy zostać przy pisaniu, czy jednak pójść w film. W pisaniu miałem już pewne osiągnięcia, w filmie żadnych. Czyli rozpoczynałem nową drogę, nie mając gwarancji, jaki będzie jej efekt. No i byłem w tej depresji. Pewnego razu poszedłem do Teatru Małego na spektakl *Miesiąc na wsi* w reżyserii chyba Adama Hanuszkiewicza, ze scenografią Xymeny Zaniewskiej¹⁰. Przeszedłem na ten spektakl nie na ostatni dzwonek, tylko jakieś piętnaście minut wcześniej

⁸ Antoni Kępiński (1918–1972) – polski lekarz psychiatra, humanista i filozof. Przed śmiercią w 1972 roku wydał tylko jedną książkę z zakresu psychiatrii: *Psychopatologia nerwic*. Kolejne istotne publikacje, które pojawiły się w latach 70., to m.in.: *Rytm życia* (Warszawa 1972); *Schizofrenia* (Warszawa 1972); *Z psychopatologii życia seksualnego* (Warszawa 1973); *Melancholia* (Warszawa 1974); *Psychopatie* (Warszawa 1977); *Lęk* (Warszawa 1977); *Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii* (Warszawa 1978); *Poznanie chorego* (Warszawa 1978).

⁹ K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979.

¹⁰ *Miesiąc na wsi*, reż. A. Hanuszkiewicz, Teatr Mały (scena Teatru Narodowego w Warszawie), premiera: 24.05.1974. Przedstawienie z ogromnym powodzeniem grane było jeszcze w roku 1979. Zdjęcia ze spektaklu autorstwa Renarda Dudleya znajdują się w Archiwum Artystycznym Teatru Narodowego.

i usiadłem na widowni. Na sali było już trochę widzów, czekali. I była scena. A na scenie zobaczyłem prawdziwą trawę. To nie był żaden substytut, tylko prawdziwa trawa. I po chwili na tę trawę wbiegły dwa dalmatyńczyki. Żywe, prawdziwe. I ta trawa, i te dalmatyńczyki zrobiły na mnie takie wrażenie, że depresja przeszła w jednej chwili. I nigdy już nie wróciła. Takie mam doświadczenie, z tym że w teatrze lubię sztuczność, tymczasem przywróciły mnie do życia żywe psy na żywej trawie.

I.T.J.: Podczas naszej poprzedniej rozmowy opowiadał pan o operze jako o wypowiedzi, która oparta jest na sztuczności¹¹. Czym różni się sztuczność widowiska operowego od sztuczności teatru?

F.B.: Śpiew. Śpiew jest sztuczny. Ludzie nie rozmawiają ze sobą, śpiewając. Nawet pastuszkowie na Sycylii nie śpiewają do siebie. I to jest tak duże zakłócenie rzeczywistości, że do tego śpiewu trzeba było dopasować scenografię, choreografię, kostiumy, efekty dźwiękowe – wszystko do tego śpiewu trzeba było dopasować, do tej sztuczności. Ale przecież w słowie *sztuka* mieści się słowo: *sztuczność*...

Data przesłania tekstu: 22.08.2024

¹¹ „Reżyserując, od razu widzę” – Filip Bajon w rozmowie z Izabelą Tomczyk-Jarzyną (część II), „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 555–556.