

Nie szukajcie metafor, bo zniszczycie tekst

z René Polleschem

pisarzem i reżyserem z berlińskiej Volksbühne, autorem spektakli „Ragazzo dell’Europa” i aktualnie „Jackson Pollesch” zrealizowanych w warszawskim Teatrze Rozmaitości

rozmawia Małgorzata Bartula, autorka, germanistka, tłumaczka, praktyk teatru

Warszawa 2011

mb: Nie robisz teatru dla samego teatru, prawda? Wydaje się, że realizujesz decyzję polityczną i używasz teatru jako środka do osiągnięcia czegoś poza nim.

rp: Tak, ale tę decyzję podjąłem właśnie w teatrze, to ważne. Przy tym nie określiłbym siebie jako wybitnie politycznego człowieka, tylko przede wszystkim jako człowieka teatru. Sądzę, że ponieważ wspólnie z aktorami pracujemy w sposób bardzo teatralny, tworzymy właśnie teatr i to w całej jego pełni. Tyle, że wielu ludzi łączy teatr z czymś zupełnie innym niż to, co im oferujemy, więc mówią: to nie żaden teatr. Odpowiedziałbym im jak Brecht, któremu też mówiono, że to, co robi, to nie jest teatr: „w takim razie robię t a e t r”. Uważam wręcz, że nasza praca ma najbardziej teatralny charakter ze wszystkich, jakie znam. Tacy aktorzy jak Sophie Rois albo Martin Wuttke teatr noszą w sobie i spektakle z nimi mają niesamowity wymiar, przepych i blask.

mb: Chyba jednak nie chodzi ci o samo robienie teatru, tylko o to, by stosując go dokądś dojść?

rp: O tym trzeba by porozmawiać kiedyś dokładniej. Przede wszystkim widzę wokół siebie wielu reżyserów, kilku znam osobiście, których interesuje głównie własny status, jego uznanie w pracy na próbach i też poza nimi. Nieustannie dbają o jego zachowanie i o zdobycie sławy, czyli o własną skórę. Uważam, że dokładnie to stanowi przyczynę tego powszechnego bujania się od jednego klasyka do drugiego, w czym widzę przede wszystkim działalność usługową i mieszanie

jej ze statusem artysty. W inscenizacjach większości reżyserów zupełnie nie widzę artyzmu, a jedynie świadczenie usług wobec Czechowa, potem Szekspira, potem kolejnego klasyka i tak dalej. Na inscenizatorów spływa jednak cały splendor. Nie twierdzą, że to ludzie powierzchowni, tylko wyobrażam sobie, co dzieje się na ich próbach. Słyszałem historię o reżyserze, który w pracy przyozdabiał się przyjaźnią ze mną, a taka nie istnieje. Podobno wyciągał ją zawsze wtedy, kiedy dochodziło do załamania prób. To znak, że nie chciał stracić statusu, że unikał pytań ze strony aktorów, że wcale nie interesowała go treść samej pracy. Zawód reżysera widzę więc jako rozpięty między pełnym splendorem, bo uważany jest za artystyczny, a działalnością usługową, którą w gruncie rzeczy jest. Poza świadczeniem usług reżyserzy nie mają żadnych znaczących osiągnięć, nie zajmują się treścią własnych sztuk, tylko opracowywaniem meta-płaszczyzn: krnąbrni aktorzy i inne, wszystkim tym, co wymaga zachowanie statusu. Spotykałem aktorów, z którymi nie udało nam się komunikacja, ponieważ podczas rozmów – jak w dialogu na scenie, który krytykuję - widziałem w ich oczach jedynie pytanie: dlaczego on mi to mówi, lubi mnie czy nie, stwarzam mu właśnie problemy? Czyli meta-płaszczyzna, którą nazywam metatekstem. Od razu wtedy wiem, że na innych próbach, skąd przychodzą, coś musi być nie w porządku, skoro są uwikłani w sprawy nie mające nic wspólnego z samą sztuką. Na szczęście dość wcześnie poznałem też aktorów bez metatekstów, którzy ich nie potrzebują i zasadniczo je odrzucają. To są bardzo konkretni ludzie bez kokieterii. Kiedy mówią, że mają jakiś problem, to nie po to, by mi się przypodobać, tylko mówią rzeczywiście o problemie. Komunikują wyłącznie na płaszczyźnie otwartej i merytorycznej. Z nimi pracuje się bardzo dobrze, bo bez tych wszystkich bzdur.

mb: Mówi się co prawda, że minęła już era teatru reżyserskiego i że zapanował teatr aktorski. Jednak w rzeczywistości zupełnie tak nie jest, nie uważasz? Gdzie nie spojrzeć, widać panoszących się reżyserów. A ty składasz aktorom uczciwą propozycję tworzenia treści i formy zgodnie z ich osobistymi charakterami i fantazją.

rp: Tak, to zjawisko ma w sobie dialektyczną sprzeczność. Teatr, który w Niemczech – a ten znam najlepiej - określa się jako aktorski, jest według mnie inkarnacją teatru reżyserskiego. Tak

też wyglądają recenzje: na pierwszym miejscu wymienia się w nich wielkiego reżysera-ojca, a nawet jeśli reżyserem jest kobieta to i tak pełni funkcję ojca. Aktorzy są jedynie pod jego kuratelą i dają z siebie obłudnie dużo, by mu się przypodobać. A on ich chroni i mówi, co mają robić. Ten układ określa się jako teatr aktorski, zaś to, co robimy my, jako teatr reżyserski. To interesujące, ponieważ paradoksalne i nie rozpoznające sposobu pracy. Tak zwany teatr aktorski jest pełną intronizacją postaci reżysera-ojca czuwającego nad swoimi owieczkami. A jako teatr reżyserski postrzega się ten, który z aktorów robi rzeczywistych partnerów, chce ich widzieć kompetentnymi i suwerennymi. Ten teatr opisuje się jako polegający na egzekwowaniu ściśle określonej metody.

mb: Przyczyna może być zupełnie prosta. Ludzie, którzy utrzymują w teatrze autorytarne struktury, to w gruncie rzeczy ubogie osobowości, nie sądzisz? A ci, którzy umożliwiają życie, to silne typy, tak samo prawdziwe i suwerenne, jak chciani przy nich aktorzy.

rp: Tak, jeśli jesteś słaba, to szukasz do swojego otoczenia słabych ludzi, ponieważ dla mocnych nie masz zastosowania. A jeśli jesteś silna, to podchodzisz do silnych ludzi, nie boisz się ich. Tak, ten związek jest i dla mnie jasny. Ktoś, kto obstaje przy swojej pozycji, niezależnie od powodu z jakiego się na niej znalazł, a właściwie nie jest zdolny do rozmowy z ludźmi, zawsze będzie używał jej jako urzędu do egzekwowania władzy. A są też ludzie, którzy tego nie potrzebują. Na przykład ja. Nie potrzebuję na próbach poczucia władzy, albo we mnie leżącego początku wszystkiego. Większość jest jednak owładnięta zamiarem utrzymania monopolu panowania, które objawia się np. narzucaniem aktorom obsady i sięga aż po cenzurę rozmów między nimi, w których zakazuje im mówić o zarobkach. Kiedyś mówię do pewnego reżysera, że porozmawiam o sprawie z aktorami, a on bierze mnie na stronę i pyta: p o c o rozmawiasz z aktorami? Tu tkwi wada konstrukcji. Ktoś, kto jako reżyser pyta mnie reżysera, p o c o rozmawiam z aktorami, jest dla mnie kimś niewyobrażalnie niewiarygodnym. Wtedy pytam: a co ty robisz na próbach? Przy czym on z pewnością ma poczucie, że rozmawia ze swoimi aktorami. Tylko pytanie o czym?

mb: W swoim eseju „Pochwała starego litewskiego asystenta reżysera w szarym kitlu”¹, który

cytuje w tekście do „Jacksona Pollescha”, twojego nowego spektaklu w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, z czułością opisujesz człowieka bez ambicji na bycie kimś więcej niż jest, żyjącego w pełnej zgodzie ze swoją „małą, kruchą” asystencką pracą, jak piszesz. Stary asystent reżysera w szarym kitlu nie żali się, nie szuka bardziej „interesującej pracy”, w niej tzw. samorealizacji i rozwoju tzw. własnego ja. Działasz na rzecz wolnego, niezakłóconego, prawdziwego życia, prawda?

rp: Tak, powiedziałbym: konkretnego życia.

mb: Nie wypełnionego obcymi historiami, własnego, bardzo cielesnego, materialnego?

rp: Tak, podobają mi się materialne, konkretne osobowości.

mb: W swoim teatrze odmawiasz posłuszeństwa wobec tradycji humanizmu, dominacji tzw. wartości wewnętrznych, uniwersalnych pojęć oraz obsługi całej masy innych bzdur, jak mówisz. Możesz wyliczyć, co bezwzględnie należy trzymać z dala od siebie dla ochrony konkretnego własnej osobowości?

rp: Przede wszystkim metatekstu na próbach, bezwzględnie. Nie tak dawno temu pracowałem z aktorem, który grał, że próbuje. Jeszcze inny przykład: miałem kiedyś do czynienia z pewnym teatrem w Nowym Yorku, w którym ludzie odgrywali prowadzenie teatru. Siedzieli przed swoimi komputerami, rozkładali plany lotów, wciąż bukowali moje przyloty, organizowali spotkania, zapowiadali kolejne z aktorami, rozmowy o scenografii. Nie znaczyło to wcale powodzenia ich przedsięwzięć, ale stwarzali pozór ludzi niezwykle zajętych. A orzech był w środku kompletnie pusty. Tak też było z tym aktorem, który grał, że próbuje. Nawet nie to, że odsiadywał czas prób, bo nie był przecież zmuszony do pracy ze mną. Nigdy zresztą żaden aktor nie pracował ze mną z przymusu. Czyli problem stanowi nie to, że aktorzy się nudzą lub odsiadują czas, tylko że nie mogą wykorzystać prób, ponieważ muszą je udawać, tzn. oferować różne zniekształcenia własnej osoby, które mają stworzyć wrażenie profesjonalizmu.

mb: Aktorzy grają profesjonalistów?

rp: Dokładnie tak. Aktorzy najczęściej działają jako reprezentanci własnego zawodu, tak jak reżyserzy działają na rzecz reprezentacji zawodu reżysera: grają reżyserów ze strachu przed brakiem uznania. Nie wszedłem do teatru z gotowym zamiarem wyrażenia jakiegoś protestu. Rozpracowywanie metatekstu wynikało z konkretnego doświadczenia podczas pracy. Uznałem go za całkowicie bezużyteczny, nie prowadzący do niczego. Dlatego, kiedy dostrzegam jego obecność, od razu sygnalizuję, że ze mną można rozmawiać konkretnie i staram się go omówić, opracować. Też nie jest kokieterią, kiedy zapowiadam, że oddaję tekst w 100% do dyspozycji aktorów. Tylko przyzwyczajeni wyłącznie do kokieterii słysząc to po raz pierwszy myślą, że i ja kokietuję. Myślą: on tylko tak mówi. To jasne, że reżyserzy, z którymi pracowali, tylko tak mówili i oni sami też tylko tak mówią. Poza metatekstem nie mam listy do oprostowania.

mb: Jednak wyraźnie krytykujesz cały szereg aspektów tradycji i współczesności naszej kultury, które niszczą konkretne życie. To określanie i sterowanie w sposób obcy, niewłaściwy. Nazywasz więc problemem sposób reprezentacji, dalej np. żargon heteroseksualizmu, miłość oferowaną przez nowy kapitalizm w miejsce zysku. Wciąż zwracasz uwagę na sprawy zwykle niezauważane.

rp: Tak, warto je pokazywać właśnie w teatrze, gdzie słyszy i widzi się wyłącznie metatekst. Ludzie sądzą tu, że coś usłyszeli, ale coś i n n e g o zostało powiedziane. Dla kogoś robiącego teatr to duży problem, bo podejmuje się przecież wszystko, by być rzeczywiście usłyszonym. Dlatego też odmawiam realizacji tekstów klasycznych, bo się ich po prostu nie słucha. Zbyt obecna jest przepaść historyczna między czasem ich powstania a teraźniejszością, a tych kilkuset widzów wie na własne pocieszenie i wygodę, że nie zostało powiedziane to, co zostało powiedziane. Obowiązuje co prawda wiążąca umowa między widzami a reżyserem, że tekst klasyczny jest nadal aktualny, ale wykrzyknikiem opatrzone jest zdanie: ten tekst nie powstał teraz! I dlatego nie może być usłyszany.

mb: A jak się rzecz ma z autorami, którzy już nie żyją, ale są jeszcze młodzi i takiej jakości jak np. Heiner Müller?

rp: Heiner Müller miał gościnną profesurę w Gießen, gdzie studiowałem. Spędziliśmy z nim

bardzo przyjemny czas. Później byliśmy przede wszystkim dumni, kiedy dowiedzieliśmy się, jaki jest sławny, o czym wcześniej nie wiedzieliśmy. Teraz, kiedy o tym myślę, widzę, że świadomość sławy przeszkadza dostrzec rzeczywistą pracę takiego człowieka. Jednak jego teksty uważałem wtedy za bardzo interesujące i ważne, „Opis obrazu” za najważniejszy. Potrafię go cytować i ma dla mnie duże znaczenie. Tylko ten cały cyrk po jego śmierci i ci ludzie, którzy aż po 90-kę zamierzają dbać o jego aktualność, to porażki. Bo na współczesnej scenie Heiner Müller działa ekstremalnie historycznie. Słysząc lata 80-te i słysząc, że nie było wtedy nikogo poza nim.

mb: On sam wraz z przemianą '89 roku przestał praktykować w literaturze i teatrze swoje pojęcie historii i napięcia między komunizmem a kapitalizmem.

rp: Mówił też o nagrobku, który znaczy stawanie się klasykiem. Tak, słusznie zauważył, że już nie może być usłyszany. Jako wielki zwolennik Szekspira być może marzył o sławie po śmierci. Dla mnie całe te zabiegi o nią nie mają żadnego znaczenia, ponieważ zawsze są ludzie, którzy piszą teraz. Teatr to medium bardzo współczesne, więc po co wciąż umieszczać w nim dawne teksty, tego nie rozumiem. A wracając do twojego pytania, powiedziałbym, że niczego nie odrzucamy w sposób dogmatyczny, nie wypełniamy żadnego manifestu. Jedynie sprawdzamy na próbach, co nam zawadza, co uniemożliwia wolność, dlaczego się nie rozumiemy, co stanowi problem. Wtedy omawiamy sprawę na nowo.

mb: Czy dobrze czytam twój język, podobnie jak wasze spektakle, jako pozbawiony wieloznaczności? Wydaje mi się on - choć rozważa skomplikowane tematy - prosty, rzeczowy i wybitnie jednoznaczny.

rp: Tak, nie ma w nim metafor. Ma być konkretny, ma być narzędziem. I każdy, kto spodziewa się pod warstwą tekstu metafory lub czegoś niewypowiedzianego, zniszczy to, co jest w nim napisane. Dlatego nie można go też czytać jako dialogu. Jedną z pierwszych napisanych przeze mnie sztuk „Heidi Hoh już tu nie pracuje”² wystawiono kiedyś w Ameryce Południowej jako dramat stacyjny i prowadzono w nim dialog o losie Heidi Hoh. Chociaż nie znam hiszpańskiego, widziałem, że sztuka została unicestwiona. Ponieważ nie jest ona dyskusją między główną

bohaterką i jej dwoma przyjaciółkami o ich położeniach życiowych, tylko instrumentem, okularami, którymi dzieli się troje aktorów. To nieporozumienie w stosunku do moich tekstów wciąż ma jeszcze miejsce, mówi się np. że parodiują jakieś środowiska. Nic takiego nie robimy. Podejmujemy jedynie próbę wprowadzenia socjologii do teatru nikogo przy tym nie parodiując.

mb: No, właśnie, z publikacji najciekawszych współczesnych myślicieli czerpiesz teorię i socjologiczną analizę naszych realiów. Wprowadzasz ją w swoje teksty, cenisz wysoko i bronisz wobec aktorów, na ile się da. Mówiłeś przedtem o 100%-ej dyspozycyjności tekstu. Jak daleko może się posunąć odrzucenie tekstu przez aktorów?

rp: W spektaklu „Chór myli się potwornie”³ chciałem zrealizować tekst Dietmara Datha „Zima maszyn”⁴. Bardzo go lubię i bardzo cenię jego autora. Pisze on znakomicie, rozumiem go i wydaje mi się, że on mnie też. Mój plan konfrontacji z tym tekstem i użycia go jako pomocy optycznej nie spotkał się z miłością ze strony aktorów. I to już wcześniej, po tygodniu prób. To nie był protest, miała jedynie miejsce dyskusja w zespole, w efekcie której doszliśmy do wniosku, że w obecnym naszym składzie nie znajdujemy wobec tekstu Datha wspólnego mianownika. To, co mnie wtedy w nim interesowało, nie zainteresowało aktorów. Byłbym idiotą, gdybym się upierał przy swoim. Więc zrezygnowaliśmy z jego realizacji. Tam go nie użyliśmy, ale przedtem i potem często go cytowałem. Dlatego dostaje tantiemy, które go cieszą, bo być może użyjemy go w przyszłości, może tam, gdzie wcale go nie zaplanujemy. Lubię takie dobre wzajemne rozkładanie czasu i sił.

mb: Najważniejsze są sprawdziany na osobach aktorów? Jeśli coś nie wytrzyma tej próby, odpada?

rp: Dokładnie tak jest.

mb: Masz własny zespół?

rp: Volksbühne już od 6 lat nie ma własnego zespołu. Ludzie stale się zmieniają. Kiedy tam przyszedłem, jeszcze taki istniał. Powierzono mi wtedy pod opiekę scenę Prater. Program

musiał być planowany głównie z udziałem gości, tak by uniknąć nakładania się prac w zespole. Mogłem więc zapraszać ludzi z zewnątrz, których już znałem, takich jak Christine Groß, Nina Kronjäger, Claudia Splitt, oraz częściowo ludzi z Volksbühne, tam przede mną poznanych. W pierwszych dwóch, trzech latach doszło do kilku udanych spotkań i powiązań, które potem kontynuowaliśmy: Astrid Meyerfeldt, Bernhard Schütz, Sophie Rois, Martin Wuttke, Fabian Hinrichs. Miałem szczęście poznać też Volkera Spenglera, z którym od 10 lat robię prawie każdy kolejny spektakl. Czyli jest stale schodząca się grupa, do której dołączają też nowi ludzie. Tych ostatnich jest więcej wtedy, kiedy pracuję w innych teatrach z tamtejszymi zespołami.

mb: Używasz pięknego słowa, przeczytałam je też w eseju o starym litewskim asystencie. Mówisz tam, że potrzebujemy socjalnej troski. Nie jesteś reżyserem rządzącym, ustawiającym ludzi i sceny. Jesteś reżyserem zabezpieczającym aktorów pod każdym względem, również socjalnym, prawda?

rp: Zgoda, potrafię stworzyć socjalne otoczenie, w którym możliwe są dobre próby, to moja jakość. Nie jestem przy tym jednak ani ojcem ani pielęgniarzem. Trzeba to bardzo wyraźnie powiedzieć. Inaczej „troszczący się o aktorów” zostałaby łatwo zrozumiane jako postać nadojca w teatrze reżyserskim. Co do tego panują nieporozumienia nawet wśród ludzi, z którymi dużo pracuję. Niektórzy chyba nadal zakładają, że ze mną jest przede wszystkim tak miło. Aktor, z którym pracowałem i którego bardzo cenię, opowiedział mi zdarzenie z gościnnego wyjazdu Volksbühne do Meksyku. Ponieważ grali w dwóch różnych miastach, musieli odbyć z jednego do drugiego pięciogodzinny przejazd autobusem. Ten już czekał przed hotelem z całym zespołem w środku, nie było tylko jednego aktora. Czekali, cały autobus mówił o tym, jaki asocjalny jest nieobecny kolega, nigdy go nie ma, wciąż chodzi tylko swoimi ścieżkami, wszyscy dbają o siebie nawzajem, a ten zachowuje się jak egoista. Aktor przychodzi, złość na niego urosła, przedtem też już była zresztą duża, wszyscy dają mu odczuć dystans. Z półgodzinnym opóźnieniem autobus rusza. Po kolejnym pół godziny jedna z aktorek z dbającej o siebie wzajemnie grupy zauważa, że zostawiła w hotelu dokumenty i pieniądze. Wracają i ponownie ruszają spod hotelu, razem stracili teraz godzinę. Nie chodzi tu o porównanie strat czasu spowodowanych

przez spóźnionego aktora i członkinię grupy wzajemnej troski, tylko o temat, na który napisałem też tekst: miłość jako jednostajny krajobraz. Trasa, którą zespół miał do pokonania, wynosiła 5 godzin przez pustynię. A członkini grupy troski pustynię powiększyła. Będą siedzieć w autobusie i poddawać się pustyni o godzinę dłużej. Bo tacy są mili, tak dbają o siebie nawzajem. Tak samo jest w pracy: pole socjalne, które musi być dane, które jest niehierarchiczne, nie oznacza mnie jako miłego, tulącego swoich aktorów przywódcę.

mb: Mam na myśli rzecz prostą: zaopatrujesz aktorów w bogaty materiał krytyczny, mądry i głęboki, a opiekunem jesteś dlatego, że do tego dbasz o godziwe, bezpieczne warunki pracy dla ludzi, którzy z tobą pracują.

rp: Tak. Dbam też o to, żeby nie musieli odgraniczać się od siebie wzajemnie, żeby np. jeden nie miał więcej tekstu od drugiego. Owszem, mamy też spektakle, w których gra siedmioro ludzi, z tego troje główne role, tak też bywa. Jednak zawsze omawiam to wcześniej z aktorami. Gdziekolwiek bowiem pracuję, zakłada się, że pracuję czysto demokratycznie. Do pracy nad jednym z pierwszych spektakli w Wiedniu, gdzie pod tym względem było inaczej, przyjechali ze mną Sophie Rois i Martin Wuttke. Caroline Peters z zespołu wiedeńskiego już znałem. Czyli dwójka gości, pozostała czwórka pochodziła stamtąd. Spotkałem się z nimi przed rozpoczęciem prób i powiedziałem, że przy siedmiu osobach nie mogę rozdzielić tekstu w sposób demokratyczny. Wtedy ktoś musiałby czekać 3 strony, aż znów będzie jego kolej. Powiedziałem chyba dość konwencjonalnie, że trójka pociągnie spektakl. Nie powiedziałem jednak, że reszta będzie jedynie wchodzić i schodzić. Wyposażyłem ich w materiał sceniczny i poza jednym z nich wszyscy byli zadowoleni a wieczór stał się sukcesem, co też jest ważne. Gdyby tak się nie stało, zapewne rozgorzałyby krytyka. Teraz w Warszawie było dla mnie istotne, żeby wszyscy aktorzy mieli poczucie swojego znaczenia, żeby wszyscy mieli co robić na scenie, żeby nikt nie grał przez 5 minut i nie musiał potem czekać kolejnych 50 minut na wejście.

mb: ... i grać w bufecie w skata, jak piszesz w eseju o litewskim asystencie?

rp: No właśnie. Ludzie piszący sztuki powinni brać to pod uwagę. Kto pisze dla postaci jedno

wejście na początku i jedno na końcu, nie dba o aktorów. Co oni mają robić pomiędzy? Mogliby pozałatwiać jakieś ważne dla siebie sprawy, zamiast tego siedzą w bufecie. Uważam to za sadystyczne. Pisarze argumentują ważnością takich posunięć dla sztuki. To powszechnie stosowane usprawiedliwienie. Były też przypadki wyrzucania aktorów z obsady, ponieważ postać rzekomo zakłócała interpretację.

mb: Czy to znaczy, że w teatrze dominują wyjaśnienia i legitymizacje niezwiązane z osobami aktorów?

rp: Tak, dokładnie. To jest właśnie metatekst regulujący życie nas wszystkich, to są właśnie mechanizmy maltretujące i uszkadzające ludzi, które trzeba rozpracować. One oczywiście mają moc, ponieważ reprezentują władzę i każdy ich słucha. W pięknym filmie Johna Cassavetes'a „Opening Night” jest scena próby w teatrze, podczas której aktorka grająca główną rolę ma być spoliczkowana. Czytała wcześniej sztukę i zgodziła się zagrać tę rolę, ale na próbie wciąż osuwa się na deski jeszcze przed spoliczkowaniem. Boi się uderzenia w twarz, nie chce go dostać, unika go. Wszyscy pozostali stoją z tekstami w rękach wokół tej, która znów za wcześnie leży na deskach i znów nie udało się wymierzenie jej policzka. Uważają ją za wariatkę. A jedyna zwariowana cecha tej kobiety to brak posłuszeństwa wobec prawa, nie wykonywanie tego, co jest napisane w tekście. A on określa wszystkich tych wariatami, którzy nie kierują się partyturą.

mb: Cytujecie ten fakt w spektaklu „Miłość jest zimniejsza niż kapitał”⁵.

rp: Tak. wtedy oczekiwano od nas sztuki o Niemieckiej Jesieni, czyli 30 lat po roku 1977, i choć nigdy nie przyjmuję zleceń, zgodziłem się na tekst, który po dwóch tygodniach okazał się nieprzejezdną drogą. Zrobiliśmy więc spektakl wokół sceny policzkowania z „Opening Night”, bo chodziło nam o opór, opozycję i o to, że nie są to atrakcyjne postawy. Nie mamy nawet atrakcyjnych modeli opozycji, na które moglibyśmy się powoływać. Dyrektor jednego z berlińskich teatrów nie może się doczekać, kiedy znów zapłoną ulice Berlina, bo uważa, że wtedy będzie mógł dostarczyć swojemu teatrowi krwi, potu i łez. Tacy potrzebują kryzysów i modeli opozycji o młodzieńczym, atrakcyjnym wyglądzie. A model unikania policzka nie jest

atrakcyjny, za uniki zostaje się okrzykniętym wariatem. To pierwszy środek zaradczy, który się stosuje, kiedy mówisz coś innego niż to, co wolno powiedzieć. Z początku opozycja nie wygląda dobrze i przede wszystkim właśnie z tym faktem trzeba się zmierzyć.

mb: Jakimi narzędziami posługujecie się w zespole? Czy jakieś sobie wypracowaliście dla umożliwienia aktorom konkretnego, anarchicznego życia?

rp: Narzędzia mają duże zalety, ale wyłącznie jeśli są użyteczne właśnie dla aktorów, nie dla widzów. Ważnym jest, żeby aktor uznał narzędzie jako po prostu narzędzie, by nie przepadło ono w jakimś metatekście. Jeśli tak jest, to mi wystarcza i nie musi ono mieć znaczenia dla widowni. Na przykład możliwość otwarcia lub zamknięcia drzwi w aktualnej warszawskiej scenografii. Dzięki niej aktorzy uwalniają się od strachu przed nieudaną sceną. Jeśli scena nie wychodzi, mogą ją przerwać. Mogą zamknąć drzwi, znów otworzyć i zacząć scenę na nowo. Aktor nie musi niewolniczo spełniać wymogów partytury, którą jest tekst.

mb: Oferujecie instrumentarium do podpatrzenia i użycia przez widzów?

rp: Tak, każdy może je użyć.

mb: Mógłbyś nazwać jeszcze inne instrumenty?

Rp: Chyba nie. Przychodzą mi one do głowy tylko wtedy, kiedy akurat są potrzebne, na szczęście. Możliwość zatrzymania spektaklu przez aktorów i rozpoczęcia go na nowo to instrument, który znamy od 10-12 lat i wciąż używamy w momentach zagrożenia spektaklu tak, żeby aktor mógł uniknąć jazdy w poślizgu i własnej bezradności wobec niej. Bardzo się sprawdza. Również ten, że tekst przynoszony przeze mnie jest zadeklarowany nie jako dzieło mistrza, tylko jako materiał, wobec którego aktorzy mogą się zdystansować, powiedzieć: nie, nie interesuje mnie to, zaproponuj coś innego. To też jest bardzo użyteczny instrument. Ustawia się nim zwrotnice w kierunku dobrego tekstu, a nie takiego, który robi ze wszystkich niewolników. Dalej jest niewyznaczanie w tekście obsady, dzięki czemu możemy planować pracę swobodnie w czasie, często z rocznym wyprzedzeniem, zgodnie z możliwościami aktorów.

Nie poruszam się więc z własnym dziełem w głowie, które zobowiązywałoby mnie w danym roku np. do wyłącznie żeńskiej obsady, w następnym do wyłącznie męskiej, a w kolejnym do tylko jednoosobowej. Aktualny spektakl solowy z Fabianem Hinrichsem powstał nie dlatego, że taki miałem zamiar, tylko dlatego, że odeszło dwoje aktorów. Miał być właściwie wieczorem na trzy osoby. Jedna aktorka zmieniła plany, z drugim aktorem mieliśmy konflikt nie do rozwiązania. Czyli instrumenty biorą się stąd, że nie trzymam się jakiegoś pojęcia dzieła i nie domagam jego realizacji. Gdybym realizował na siłę własne dzieło, nie byłoby to niczym innym niż pielęgnacją metatekstu.

mb: Zatem instrumenty mają ułatwiać aktorom pracę? A więc aktorzy pracujący z tobą nie muszą działać wyczynowo?

rp: Wyczynowo w pewnym sensie tak. Np. Heiner Müller był etykiem dokonań. Stawiał je na pierwszym miejscu. My nie aż tak bardzo, ale oszczędny tryb nie wchodzi w grę. W Berlinie aktorzy dyskutują po każdym spektaklu ekstremalnie intensywnie, wyczyn każdego z nich jest wielki. Nie oszczędzają się, ponieważ dla każdego spektakle są bardzo ważne. Fenomen w teatrach jest ten, że do premiery utrzymuje się pracę w stanie wrzenia, potem spektakl staje się pozycją repertuaru, aktorzy się rozchodzą, działają w różnych projektach. Spektakle repertuarowe zaczynają grać w sposób ekonomiczny, nie dają już tyle z siebie jak do premiery. Uważam to za słuszną postawę odmowy wobec naporu repertuaru. Wyobraź sobie, że jesteś aktorką i grasz 20-25 spektakli miesięcznie. Nie możesz w każdym dawać z siebie wszystkiego. Naturalnym jest, że zaczynasz grać ekonomicznie. A nasze wieczory nie dają się grać w ten sposób, on im szkodzi. Tym ważniejsze jest przygotowanie ich bez elementów dodatkowo utrudniających grę, bez niepotrzebnych przeszkód dla aktorów. Więc nie muszą oni dokonywać wyczynów akrobatycznych, ale konfrontacja z treścią przeprowadzona być musi, musi być poszukiwany stan rozpacz. To wymaga wysiłku mimo całego instrumentalnego wyposażenia. Czyli w sumie chodzi o takie przygotowanie spektaklu, by mógł być mimo merytorycznego wyczynu nie „jak”, tylko dosłownie z lekkością wysypany przez aktorów z rękawa. Nie zależy nam na ratowaniu repertuaru codziennym odgrywaniem prostych spektakli. Nasze potrzebują

sił, potrzebują myśli. Nie mogą być grane na niskich obrotach. Więc nie mogą być grane codziennie.

mb: Czy można powiedzieć, że centralnym zjawiskiem, nad którym pracujecie z aktorami, to wspólne, zbiorowe tworzenie energii?

rp: Nie uważam tego za aż tak centralne. Choć teraz, podczas prób w Warszawie, rozmowa o energii okazała się ważna, ponieważ nie była jasna dla wszystkich. Nie wygląda to jednak tak, że siadam na próbie i domagam się określonej energii.

mb: Mówię o tym, że aktorzy grają na bardzo wysokich obrotach a przez tzw. „podłączenia” podają energię dalej. Ogląda się u was grupę, w której nikt nie musi wytwarzać jej w pojedynkę. Zostaje mu ona podana i może ją wziąć.

rp: Tak, siłowanie się w pojedynkę nie działa. Zgadza się również to, że centralnym naszym elementem jest energia, która musi być w aktorze. Co do podłączeń to Sophie Rois, którą poznałem 11 lat temu i naszą pierwszą wspólną sztuką była sztuka bazująca na podłączeniach, nie wykonywała ich. Jej energia, merytoryczność i ostrość myśli była tak duża, że ich nie potrzebowała. W spektaklu, który zrobiliśmy przed trzema laty, mieliśmy scenę, również przez Sophie bardzo chcianą, w której szło o podłączenia. Teraz inna aktorka ich nie wykonywała i Sophie była wzburzona, że koleżanka zostawia innych na lodzie. A sama Sophie, kiedy się nie podłącza, nie zostawia nikogo na lodzie. Dlatego nie mogę nazwać podłączeń cudownym środkiem i tajemną bronią energetyczną. Energią jest też myśl i treść. Mówię o energii, która jest w kimś na rzecz treści.

mb: Na próbach w Warszawie powtarzałeś: podłączenia są muzyką, słychać ją nawet bez rozumienia języka. Czy to wyrażenie powstało tutaj, w tym szczególnym przypadku?

rp: Nie, często to mówię. Jednak choć np. Ola Konieczna się nie podłącza, nie irytuje mnie to i nie przeszkadza w ogóle, ponieważ robi ona coś innego, co jest równie dobre. Nie potrafię tego opisać. Ola jest bardzo wprost, domaga się, żeby teksty miały miejsce. Sama mówi je bez przerw

i rozwlekania, precyzyjnie, żywo. Płynne mówienie uważam za ważne. Z mojej strony nie ma wpisanej w tekst orkiestracji, zmian rytmu czy tempa, ale jeśli wychodzi ona od aktorów, rzadko widzę powód do krytyki. No chyba, że oferują coś przygotowanego w domu - każda chwila jest inna, po co sobie coś przygotowywać w domu? Tak, bardziej niż na podłączeniach zależy mi na suwerennych, kompetentnych, konkretnych aktorach. Choć nie ukrywam, że podłączenia uważam za bardzo teatralne. Ponieważ przede wszystkim uniemożliwiają realizm. Podłączenia nie są realistyczne, nawet jeśli wiele komedii bulwarowych robi takie wrażenie mimo bazowania na podłączeniach. U nas trzeba zrozumieć, że tekst jest po prostu tekstem. Tu pauzy są zbyteczne a podłączenia potrzebne dla zaznaczenia, że tekst idzie dalej.

mb: Rozmawiacie dużo z aktorami o tematach sztuk, robicie to rzeczowo i precyzyjnie. Ty jesteś przy tym subtelny, często dowcipny i unikasz interpretowania ich propozycji scenicznych.

rp: Ufam, że każdy aktor ma własną teatralność. Nie mam zamiaru ich ani naginać do czegoś tam, ani próbować zrozumieć, skąd się ta szczególna, jednostkowa teatralność bierze. Ponieważ ona po prostu bardzo mi się podoba i bardzo mnie cieszy. Aktorzy są jednak przyzwyczajeni do szczegółowego nazywania tego, co robią. Też podczas gry. Uważają to za kompleksowe. Grając stale pokazują, skąd coś pochodzi, co znaczy, co ma na celu, do czego służy. Jak angielscy aktorzy w angielskim filmie. A ja za kompleksową uważam jedynie ich suwerenną teatralność, jej wyjaśnianie nie. Też ani myślę manipulować nią, czy układać ładne sceniczne obrazki. Zupełnie mnie to nie interesuje.

mb: Jesteś zwolennikiem dialektyki, prawda?

rp: Tak. Dietmar Dath jest dla przykładu wielkim dialektykiem. Od niego pochodzi zdanie „Najbardziej niesmaczne w kapitalizmie jest to, że wszyscy chcą tylko miłości, a nikt już pieniędzy”. To mocne zdanie, które przekonuje każdego aktora. Też nie było wtedy tak, że aktorzy uznali „Zimę maszyn” za tekst nieprzekonywujący. Uznali jedynie, że w ich obecnej sytuacji nie znajdują do niego dojścia, lub nie mają dość ufności wobec możliwości teatralnego przełożenia, może wobec naszego jego zrozumienia.

mb: Tekst ma być przede wszystkim pożywką dla aktorów, bo to oni tworzą spektakl?

rp: Tak, dokładnie. Możliwe, że to ja wtedy niewystarczająco zrozumiałem ten tekst. Żeby dać inny przykład: bardzo mnie fascynuje Jean-Luc Nancy, którego książki „Corpus”⁶ i „singulär plural sein”⁷ czytamy od 2008 roku i które od razu próbowaliśmy zastosować, choć jeszcze niewiele o nich wiedzieliśmy. Lektura zawierała prawdopodobnie wiele nieporozumień. Jednak coś takiego jest w porządku. Dlaczego miałbym odczekiwać ileś lat, zanim będę zdolny do powiedzenia w kręgach akademickich, że zrozumiałem Nancy. W tamtym momencie coś u niego zrozumieliśmy i pomogło to nam opracować konkretną sprawę. Na tym polega nasza praca w teatrze: sprawdzamy przydatność teorii dla codzienności. Nie ma znaczenia, czy teoria przetrwa setki lat i my dopiero wtedy, po odrobieniu zadania domowego, zajmiemy się nią. Robimy teatr teraz i teraz chcemy coś wiedzieć. Jeśli w jakimś momencie „Corpus” może nam pomóc w zdobyciu potrzebnej nam wiedzy, nawet bez zrozumienia jego całości, to korzystamy z tego. Czy efekty są przydatne w świecie akademickim, czy nie, jest mi szczerze mówiąc obojętne.

mb: W tekście „Jackson Pollesch” zaproponowałeś temat kryzysu krytyki nowego kapitalizmu. Wobec faktu, że kapitalizm przetworzył krytykę pochodzącą od artystów z końca lat 60-tych i stworzył na jej podstawie nowy management sprawiający wrażenie przyjaznego ludziom, artyści mają problem. Cechy dotąd wyłącznie im przypisywane są wymagane obecnie od każdego człowieka: kreatywność, dyspozycyjność, mobilność. Mamy tu do czynienia z nowym rodzajem obozu pracy?

rp: Luc Boltanski i Eve Chiapello zajmują się pisaniem historii krytyki kapitalizmu od lat 60-tych ubiegłego stulecia do dziś. Atrakcyjność nowego ducha kapitalizmu, jak go nazywają⁸, opisują oni jako uzyskaną dzięki wartości dodanej wykraczającej poza czysty profit, dzięki obietnicy, że chodzi o coś więcej niż o pieniądze. W obozie pracy wszyscy wiedzą, że w nim są. Tu nie. Tam cel jest jeden: wyjść. Nikt nie chce zostać. Tu chodzi o niewidoczność mechanizmów niszczenia ludzi, które są wytworem nowego ducha kapitalizmu. Nikt nie chce wyjść, wszyscy zostają. Od czasu Michela Foucault wiemy, że to, co odczuwamy jako wolność, to instrumenty służące łatwiejszemu rządzeniu nami. Naszym dopasowywaniem się, zachowywaniem norm, unikaniem

wykroczeń i wszelkich niewydolności ułatwiamy każdej formie rządów panowanie nad nami. Dlatego dobre jest zdanie Datha. Każdy zapytany na ulicy powie ci, że świat kręci się tylko wokół pieniędzy. A Dath mówi, że to nieprawda i ja też jestem jego zdania. Bo kapitalizm taki prosty nie jest. Jednak człowiek z ulicy nie może odrzucić tej pierwszej, prostej krytyki, ponieważ rzeczywiście ma mniej pieniędzy niż Onasis. Interesująco zaczyna być dopiero wobec pytania: gdzie leży właściwy problem? Pieniądze jako problem są już dawno na sztandarach i nikt nie chce już uchodzić za pazernego. Pieniądze przestały być atrakcyjne. Miłość jest atrakcyjna, wolność jest atrakcyjna. Wracając do historii z autobusem: wszyscy w nim chcą miłości, a jeden nie chce jej dać. A ci, którzy chcą tylko miłości, wpędzają się jedynie w kłopoty, wydłużają jednostajny krajobraz, powiększają pustynię. I nie zauważają tego. Nie widzą, że problem stanowią oni sami.

mb: Ulegając dalej pozorowi bycia kochanymi powiększają problem?

Rp: Tak, dokładnie. Jednocześnie nie widząc, że mają przed sobą więcej pustyni. Ta historia dlatego tak mi się podoba, bo doświadczam jej na próbach. Kiedy stają się one merytorycznie interesujące i ostre, kiedy rośnie temperatura, zawsze znajdują się osoby zainteresowane zachowaniem przytulności „jak to u René”. A moją wolą nie jest zachowanie ciepłej, bezpiecznej atmosfery, tylko utrafienie w ciekawą myśl i powodowanie, by stawała się ona coraz ciekawsza i by zainteresować nią wszystkich, też tych początkowo niezainteresowanych.

mb: Niewidoczność terroru nowego kapitalizmu, to duży temat. Boltanski i Chiapello mówią o konieczności znalezienia zupełnie nowego kryterium oceny współczesnego kapitalizmu, tak by można go było ponownie krytycznie zaatakować. Obecnie jesteśmy bezradni, krytyka kapitalizmu w kryzysie. Co mogłoby być takim nowym kryterium?

rp: Próbuje je obecnie wymyślić ludzie mądrzejsi ode mnie, właśnie Chiapello, Boltanski, też Andreas Reckwitz i inni. Czy postawa starego litewskiego asystenta reżysera jest dla mnie na serio poważną alternatywą wobec spalania młodych talentów wabionych obietnicą zrobienia kariery w teatrze? Brzmi na parodię, a jest próbą niebrania osobiście pewnych rzeczy. Sophie

Rois rozmyśla nad zdaniem Richarda Sennetta „Namiętność leży w tym, co nieosobowe.” Namiętność nie bierze się z wyrzucania z siebie wszystkich żalów, nie powstaje na widok majtek kochanka, jej źródłem nie jest autentyzm.

mb: Czyli namiętność leży w tym, co „niewyrażone”, jak często mówisz? Ani językiem ani ciałem ani ubraniem ani poprzez żadną inną prezentację samego siebie? Również tę kwestię rozważacie w „Jacksonie Polleschu”.

rp: Tak, w żaden sposób niewyrażone. Zupełny brak autoinscenizacji, która zawsze ma na celu maksymalną indywidualizację i oryginalność. Jak w tej historii o praktykancie, którą opowiadamy w spektaklu: nie wolno zachowywać pomysłów dla siebie, trzeba błyszczeć inteligencją, inaczej uznają cię za niekreatywnego i nudnego. A kiedy podzielisz się pomysłem, płaci ci się miłością a nie pieniędzmi. Jako człowiek kreatywny jesteś obiektem łatwego wyzysku. Dla mnie atrakcyjni są przestępcy, którym nawet do głowy by nie przyszło powiedzieć ci prawdę o sobie. Przestępca będzie wyłącznie kłamał. Bo prawda byłaby zastawieniem pułapki na siebie samego. Uważam to za dobrą strategię. Inny przykład to kobieta, którą znam, pobierająca od państwa zasiłek dla bezrobotnych i pisząca ważną dla siebie pracę doktorską. Jest zadowolona ze swojego życia, ponieważ bierze zasiłek jako zapłatę za pracę, która inaczej nie byłaby w ogóle wynagrodzona. Nieprzyjemne jest jedynie to, że raz w miesiącu urząd pracy proponuje jej jakąś ofertę zatrudnienia i musi ona iść do szefa działu personalnego danej firmy, tam musi jej się udać nie być przyjętą. Chce bowiem dalej pisać swoją pracę doktorską i pobierać za to wynagrodzenie w postaci zasiłku. Siedzi więc przed takim szefem działu personalnego, który opowiada jej, jak dobrze firma prosperuje, jaka jest postępową. Kobieta reaguje sceptycznie, mówi, że zna lepsze. Personalny jest jednak szczerze przekonany o awangardowości swojej firmy, więc mówi wreszcie: droga pani, tak między nami mówiąc, pani chyba nie sądzi naprawdę, że nasza oferta jest zła? Wtedy opadają z niej wszystkie osłony i, nareszcie uwolniona od stresu odgrywania obojętnej, mówi: ma pan rację, ale ja nie chcę dostać tej posady, dobrze mi w domu przy mojej pracy. Od chwili tego wyznania on ma ją naturalnie w rękę. Wystawiła się na niebezpieczeństwo doniesienia na nią do urzędu pracy:

droga pani, wpadła mi pani właśnie w pułapkę. Kiedy tylko szef personalny przybiera ton osobisty, jest się na niego podatnym, ponieważ utrzymanie strategii bezosobowej to niezwykle trudne zadanie. Jesteśmy tak bardzo przyzwyczajeni do mówienia prawdy i czujemy się jak wybawieni, kiedy wreszcie możemy ją wypowiedzieć. Doktorantka ma teraz kłopoty. To bardzo trudne realizować strategię zachowania dobrego, własnego życia.

mb: Nie wyrażania siebie dla życia w spokoju?

rp: Właśnie, w spokoju od tych całych bzdur z autentyzmem wokół człowieka. W tym przypadku dzięki wyciągnięciu zysku z niepowodzenia: skorzystanie z zasiłku dla bezrobotnych i wykonywanie własnej pracy. Niektórzy nazwą zapewne tę kobietę społecznym pasożytem, ale ona przecież pracuje. To dobra historia o prawdzie mówionej na własną zgubę. Prawda jest instrumentem służącym do łatwiejszego rządzenia nami, do wymuszenia na nas jeszcze większego posłuszeństwa, do uszkodzenia nas.

mb: Całe nasze prawodawstwo opiera się na zasadzie prawdy.

rp: No właśnie. Pierwsze spotkanie z prawnikiem miałem w liceum. Wciąż mówił, że nasze prawo jest wyrazem zdrowego rozsądku. Wprawiało mnie to w totalne zdumienie. Dawał przykłady, w których prawodawstwo rzeczywiście zgadzało się z tzw. zdrowym rozsądkiem. Tylko że ja nie mam o nim dobrego zdania. Dlatego nie mogę mieć dobrego zdania o prawodawstwie. W naszym spektaklu mieliśmy jakiś czas zdanie: „Studiujcie z łaski swojej prawo!” To dobre zdanie. Pochodzi z naszego poprzedniego warszawskiego spektaklu „Ragazzo dell’Europa”.

Mb: Tytuł „Jackson Pollesch” nawiązuje do filmu Hansa Namutha z 1951 roku pokazującego Jacksona Pollocka przy pracy, pierwszego w historii tego rodzaju dokumentu tworzącego na naszych oczach artysty. Film ten, jak mówi Andreas Reckwitz, wywołał istotną zmianę w postrzeganiu sztuki. Od czasu jego publikacji jej odbiorców interesują bardziej sami twórcy niż ich dzieła. Zwrot ten dotyka również aktorów, których osoby i biografie są dziś dla widzów ciekawsze i ważniejsze od ich ról. Czy w związku z tym pracujesz może nad kolejnym zwrotem w

jakimś innym kierunku?

rp: To nie Jackson Pollock nakręcił film o sobie, tylko Namuth o nim. W jego filmie chodzi więc o prezentację i reprezentację artysty, na temat której nie mogę się wypowiedzieć. Jestem co prawda też artystą, ale to nie ja przyciskam wyzwalacz w aparacie, kiedy ma powstać zdjęcie jakiegoś mojego gestu czy wyrazu, tylko fotografowie. Czyli nie mogę spowodować zwrotu w sposobie reprezentowania artystów.

mb: Ale może w sposobie patrzenia na artystów? By ludzie zaczęli na nich patrzeć inaczej niż patrzą teraz, a raczej podglądają ich sposób tworzenia.

rp: Kiedy zaczynałem być znany, dziennikarze już na wstępie wciąż mnie pytali, jakie biorę narkotyki. Zobaczyli jeden spektakl i uznali, że muszę być pod ich stałym wpływem. Zacząłem to dementować. Mówiłem: nic nie biorę i nie znoszę kokainistów, nie potrafię z żadnym rozmawiać, uważam kokainę za smar nowego kapitalizmu, heroina jest może lepsza, ale bałbym się jej. Powiedziałem prawdę. Potem przeczytałem ten wywiad i moja prawda o narkotykach była po prostu nudna. Nie wiem, może 90% naszych widzów przychodzi do nas dlatego, że uważa mnie za kokainistę wszech czasów. Jestem dla nich taki, jakie krążą obrazy artysty. Albo krytyk, który mówi o mnie: świeca płonąca z obu stron. To są inscenizacje wokół mnie. Bronić się przed nimi i opowiadać, jaki jestem nudny, nie wychodzi mi, jak widzę, na korzyść. Chcę dalej pracować. Jeśli zrobię z siebie nudziarza, to może stracę wszystkich fanów. Więc nie jestem szarym kitlem. W szarym kitlu byłbym postacią nieatrakcyjną. Mnie też krążą po głowie sposoby reprezentacji artysty, dzięki którym np. szybciej ma się kogoś w łóżku. Też im kiedyś uległem, tak jak tylnym okładkom książek z notą biograficzną i zdjęciem autora, przez które chciałem zostać pisarzem. Byłem zainfekowany obrazami facetów przy biurku z filiżanką kawy. Też dawałem się nabrać sposobom reprezentowania artystów, podobnie inni dają się zwieść przez obrazy reprezentujące mnie. Nie wiem jakie historie opowiada się o mnie za moimi plecami. Tego nikt nigdy nie wie. To z kokainą rzuciło mi się w oczy. Czasem zauważam po reakcjach ludzi, że coś jest w obiegu, zwykle na temat seksu i związków. Nie znam treści tych historii ani kierunku, ale myślę, że chyba muszą być podniecające. No to niech będą, ja sam

siebie nie widzę. W sztuce "XY Beat" 2010 w Monachium postawiliśmy ryzykowną tezę, że plotka jest alternatywą dla opinii. Zaatakowaliśmy opinię i wypowiedzieliśmy się za plotką w sposób tak daleko idący, że ja sam musiałbym w stosunku do siebie uznać, że każda plotka o mnie zawiera więcej prawdy niż moje własne zdanie o sobie. Słuchy, które o mnie chodzą, są prawdopodobnie bliżej mnie niż moja własna prawda o sobie. A ponieważ ich nie znam, nie mogę być blisko siebie. Każdy odmawia mi ich opowiedzenia. Ja też nie powtórzyłbym nikomu plotek o nim. Nie da się ich powiedzieć w twarz. Czyli nigdy nie zdobędę informacji o tym wszystkim, co krąży o mnie. Aktorowi, który jest główną postacią w historii z autobusem, opowiedziałem ją - sam usłyszałem ją bezpośrednio od jednego z uczestników - i powiedziałem: dotyczy ciebie. Nie wiedział, o czym mówię. W gruncie rzeczy nie wiemy, kim jesteśmy. Może biorę kokainę nie wiedząc, że to robię.

mb: Czyli rozważamy nudę i zagrożenie pochodzące z mówienia prawdy, w konsekwencji wybieramy milczenie o sobie i robienie swego w ściśle strzeżonym spokoju?

rp: Tak. Dopowiem jeszcze tylko, że swoim zachowaniem zdecydowanie nie reprodukuje pewnych wizerunkowych schematów, przede wszystkim obrazu reżysera mającego związki seksualne ze swoimi praktykantami, ze swoimi aktorami. To dla mnie bardzo ważne. Nie reprodukuje również obrazu reżysera szaleńca. Przypisuje mi się go mimo to. Obserwuję to przy okazji wywiadów: zaczynam rzeczowo, bo chcę coś naprawdę powiedzieć, angażuję się w temat, po 10 minutach jestem wyraźnie podniecony. Wtedy zauważam na twarzach dziennikarzy, kamerzysty i dźwiękowca nagłe uśmiechy. Wiedzą, że teraz nastąpi to, co wezmą jako materiał, co wyemitują. Wcale nie chodzi im o to, co przedtem powiedziałem, że byłem konkretny. Chcą, żebym wpadł w szal. Chcą zobaczyć opętanego reżysera, którego też niestety im oferuję. Oni przekładają to potem na pracę na próbach, na całkowicie rozedrganego faceta mówiącego aktorom przykre rzeczy. Tych wszystkich obrazów nie powielam. Praktykanci wiedzą, że są w mojej obecności bezpieczni, nie złożę też gejowskiej oferty wobec żadnego aktora płci męskiej. Nigdy tego nie zrobiłem. Też ich nie rozbieram. W ramach New York Theater Workshop widziałem spektakl o zamachu w Columbine z dwoma młodymi aktorami.

Pierwsze dziesięć minut były okropne, każdy z nich zdejmował t-shirt i zakładał inny. A ja myślę, no nie, to na pewno wyreżyserowała jakaś ciota, i nagle jakiś ciotowaty głos coś mówi, ciotowaty reżyser wchodzi na scenę i każe odegrać całość jeszcze raz, bo nie może się napatrzeć na nagość młodych mężczyzn. Obrzydliwe. Powinno się takich usuwać i mieć nadzieję, że nigdy nigdzie nie odniosą sukcesu. Pod tym względem jestem surowy. Też wyraźnie to ogłaszam i żądam powściągliwości również od aktorów. Nie dlatego, że jestem wrogiem seksu, tylko dlatego, że pieprzący reżyserzy to uzurpacja władzy. Związek z praktykantem to dla mnie najobrzydliwsze, co znam.

mb: Pozostaje zadawane w spektaklu rzeczywiste pytanie, co zrobić w teatrze wobec faktu, że kreatywność zeszła na widownię, a jeszcze niedawno była specjalnością sceny?

rp: Nie szukam wyjścia z tego problematycznego położenia. Uznaję najpierw za atrakcyjne zaznaczenie go w teatrze. Poza nami jeszcze nigdzie nie usłyszałem pytania: na widowni siedzą sami kreatywni i co my teraz zrobimy? Za ważne uważam oznakowanie problemu, jego rozwiązania nie szukam. Nie mam zamiaru stosować wobec konfliktu efektu obcości⁹, nie stanę się nowym Robertem Wilsonem, który mówi aktorom, że za 10 sekund mają przenieść rękę stąd dotąd, bo problemowi trzeba się przeciwstawić wyobcowaniem. Dość jest wyobcowania w teatrze, zniewalania ludzi tekstem, metodami reżyserskimi itd. Wręcz uważam, że ludzie wynoszą z teatru ekstremalne posłuszeństwo, ponieważ oglądają aktorów uszkodzonych przez reżysera. Nie doświadczają aktorskiej anarchii, wolności i kompetencji. Myślę, że to więc o to chodzi: widzowie mają wynieść z teatru nie tylko różnicę płci, reprezentację kobiety i mężczyzny, wszechwładztwo heteroseksualnego języka, ale też informację, że należy robić to, co każe szef. Dodatkowo mamy obecnie do czynienia z posłuszeństwem wobec wskazania: bądź kreatywny!, i nie rozpoznajemy, że wskazanie jest rozkazem. Niewidoczność rozkazu to nowo dochodzący element naszej rzeczywistości. Moim kolejnym zadaniem nie stanie się jednak stworzenie modelu obchodzenia się z faktem, że na widowni siedzą sami kreatywni ludzie. Należy go zaznaczyć, ale nie ubolewać: o Boże, teraz nie mamy już powodu do robienia teatru, bo zniknął uniwersalny widz, a ściślej mówiąc iluzja istnienia widza uniwersalnego

przysłuchującego się naszym opowieściom. Ponieważ opowiadanie historii i tak już przestało być istotne, jak sądzę. Powiedziałbym za Foucault, że opowieści tylko udają, że objawiają coś o nas, a faktycznie nas regulują. Podczas wpuszczania widzów na widownię Brecht mówił: penis, vagina, penis, vagina, obok siebie. To jest doświadczenie widzów: penis i vagina idą do teatru, widzą na scenie penisa i waginę, wracają do domu i są szczęśliwi, że są penisem i waginą. Opowieści regulują nasze życie, ustanawiają normę i wyjątek.

mb: Władza słowa? Kaspar u Petera Handkego pyta, czy odczuwa ból dlatego, że go boli, czy dlatego, że poznał słowo „ból”?

rp: Nie władza samego słowa, tylko ciągłego jego powtarzania. Kiedyś interesowałem się Handkem, szczególnie „Kasparem”, rzeczywiście, zapomniałem o tym. Nie ma u c z u c i a „ból”, jest s ł o w o, które stwierdza istnienie uczucia i stwierdza, że wszyscy je podielamy. To słowo przechodzi przez nas wszystkich, ale każdy ból jest jednostkowy. Nie mogę sprawdzić bólu innych, bo przecież znajduję się tylko w swoim ciele, w innych nie. To jest właśnie to wrogie życiu twierdzenie, że istnieje t e n ból, istnieje t e n człowiek, potem t a kobieta, t e n mężczyzna, t a vagina, t e n penis. To jest zbrodnia na życiu, kontekst zaślepienia, konstrukcja osłon. Theodor Adorno też wychodził najpierw od języka i mówił, że w nim leży początek problemu. Maltretujemy się rozkazem odczuwania bólu, rozkazem bycia kochanymi.

- ¹ Esej „Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel“, w: „Kreation und Depression“, Kadmos Berlin 2010
- ² „Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr“, premiera maj 2000, Podewil Berlin / Luzerner Theater
- ³ „Ein Chor irrt sich gewaltig“, premiera kwiecień 2009, Volksbühne Berlin
- ⁴ Dietmar Dath „Maschinenwinter“, Suhrkamp 2008
- ⁵ „Liebe ist kälter als das Kapital“, premiera wrzesień 2007, Schauspielhaus Stuttgart
- ⁶ Wyd. oryginału Metailie 1992, wyd. niemieckie Diaphenes Berlin 2002
- ⁷ Wyd. oryginału Galilee 1993, wyd. niemieckie Diaphenes Berlin 2005
- ⁸ Wyd. niemieckie „Der neue Geist des Kapitalismus“, UVK Universitätsverlag Konstanz 2003
- ⁹ Die Verfremdung