

LUDZIE Z BLISKA

SIERADZKI: Chciałbym namówić was na rozmowę o bohaterze scenicznym naszych czasów. Myślmy o nim przecież bardzo często: dyrektorzy teatrów i kierownicy literaccy – projektując repertuar, krytycy – oglądając premierę, wszyscy – czytając dramaty, i te najnowsze, i te starsze, kuśzące do reinterpretacji. Wszyscy jakoś sobie tego bohatera scenicznego naszych czasów projektujemy, zastanawiając się, jak najlepiej przeżyć w nim współczesną mentalność, wrażliwość i emocje. W gruncie rzeczy w tej scenicznej osobie powinna odbijać się cała teatralna i wokółteatralna rzeczywistość: samoświadomość twórców, potrzeby odbiorców...

Czy nie macie poczucia, że ów sceniczny bohater ostatnimi czasy jakoś upiornie spisał? Wiem, żadne odkrycie, ale może chwilę warto się pozastanawiać nad przyczynami i konsekwencjami. Istotą teatru był przecież zawsze bohater działający, aktywny, dynamiczny. To on był motorem scenicznych intryg i wydarzeń. A dziś nieomalże normą i w nowych dramatach, i w reinterpretacjach starych dzieł staje się bohater bezsilny, pasywny, pogubiony. Bohater, który nie rozpoznaje reguł otaczającego go świata ani nawet swojego w nim udziału,

który porusza się bezwolnie w mało zrozumiałym chaosie niespójnych zdarzeń. Taka przemiana w pewnej chwili ogarnęła wszystkie sztuki narracyjne, niemniej w kinie znowu dziś dominuje – jako bohater – człowiek czynu, podobnie dzieje się w wielu powieściach. A w teatrze?

Przed czterdziestu laty szokiem dla polskich widzów była *Kartoteka* z bohaterem wylegającym się w pościeli i z groteskowym chórem starców, dżgającym go poleceniami „Mów coś, rób coś, w teatrze trzeba grać, tu musi się coś dziać...” Coraz częściej w dzisiejszym teatrze ogarnia mnie poczucie, że bohater – nawet jeśli fizycznie gania po scenie jak szalony – duchowo tkwi w rozmemłanej piżamie, bezwolny i zrezygnowany, a żadnego napominającego chóru starców za jego plecami nie ma, bo to już jest norma – nie wyjątek. Przejęskrawiam oczywiście – ale może sprowokuję w ten sposób kłótnię?

✓ AUGUSTYNOWICZ: Oczywiście, że przejęskrawiasz. Niemniej do pewnych przyzwyczajęń dotyczących „dawnych bohaterów” naprawdę już nie ma powrotu. Współczesną widownię przede wszystkim interesuje bohater powszedni. Ktoś spomiędzy



Rozmowa Anny Augustynowicz, Justyny Golińskiej, Pawła Konica, Jacka Sieradzkiego i Julii Wernio nagrana dla *Dialogu* w Gdyni 10 lipca 2000.

nas. Ktoś, z kim możemy się utożsamiać, którego reakcje czy emocje możemy przyjmować za swoje. Powiedziałeś, że bohatera działającego, takiego, jaki występował w klasycznej dramaturgii, przejęło dziś kino. To naturalne. Mnie się wydaje, że jeśli współczesny teatr ma zachować swą siłę, swą odrębną moc, to musi właśnie zapomnieć o ściąganiu się z kinem, na przykład gdy idzie o akcję, o pokazywanie działań, czynów. Musi zapomnieć o tym wyścigu – bo przegra z filmem, z telewizją, z tym wszystkim, co ludzie mają na co dzień. Szansę dla teatru dziś upatrywałabym nie w akcji, nie w widowiskowości, lecz właśnie w takim pokazywaniu człowieka, konkretnego,

wybranego bohatera, także ze wszystkimi jego nie za pięknymi cechami – by jego wizerunek służył odkłamywaniu samego siebie. Siebie – twórcy i, co za tym idzie, widza.

KONIC: Z tym że taki bohater musi jednak w sobie łączyć tę powszedniość, o której mówisz, te cechy, na podstawie których można go rozpoznać niemal jak członka rodziny czy znajomego z ulicy – z pewnym podkładem głębszym. Czasami wręcz z wymiarem tragicznym. Albo szekspirowskim: bądź w groteskowej pokraczności, bądź w czystym heroizmie. Według mojego rozpoznania, dzisiejszej publiczności kompletnie nie interesuje odnajdywanie siebie na scenie jako takich sobie przeciętnych

ludzi pochłoniętych codziennymi sprawami; muszą w tym kimś, kogo obserwują, dostrzegać coś zwykłego – i niezwykłego zarazem. Chcą kogoś, kto reaguje podobnie jak my, ale i jednocześnie kierują nim lub nią może nie zawsze oczywiście, ale głęboce pobudki.

AUGUSTYNOWICZ: To oczywiście; nie chodzi przecież o realizm rozumiany jako odfotografowywanie rzeczywistości. Odbijanie się codzienności w teatrze polegać ma na współbrzmieniu duchowym, na zestrojeniu uczuć – a nie na dosłownym kopiowaniu jakichś banalnych zachowań. To nie jest proste lustro – raczej cały system luster, ustawionych pod rozmaitymi kątami i odpowiednio oświetlonych. Skoro we współczesnym dramacie, a potem na scenie ów, jak go nazwałam, człowiek powszedni jest podniesiony do rangi bohatera spektaklu, to samo to podniesienie musi się wiązać z tym podkładem głębszym, o którym mówiłaś. Inaczej to nie ma sensu.

SIERADZKI: Oboje automatycznie, bez najmniejszych wahań przyjęliście założenie, że widz musi w teatrze szukać lustra dla swego życia, że chce się w owym, jak mówi Anka, bohaterze powszednim współczesnego dramatu – przejrzeć. Rzecz jasna nie dosłownie, nie w skali jeden do jednego – ale jednak o to mu idzie przede wszystkim. Czy aby na pewno? Czy nie jest przypadkiem tak, że widz chodzi do teatru akurat po to, by na parę godzin skutecznie zapomnieć o swojej rzeczywistości, swoim życiu i samym sobie?

WERNIO: Nie ma instrumentu, który pozwoliłby w sposób jednoznaczny, przekładalny na procenty i wykresy, odpowiedzieć na pytanie, czego w teatrze szuka widz. Mamy metody, by to przewidywać, ale bywa, bądźmy tu szczerzy, że niechętnie z nich korzystamy, ponieważ komunikaty, jakie płyną z takich sondaży, potrafią być wręcz paralizujące. Ja na

przykład nieustannie słyszę, że człowiek jest dziś śmiertelnie zmęczony swoją codziennością, że jest nią przestraszony, że nie daje sobie rady z życiem, a do teatru chce przyjść tylko po to, by w nim znaleźć przyjemność. I jeśli jej nie znajdzie – to nie przyjdzie drugi raz, bo do rozpoznawania własnych, codziennych stresów ma mnóstwo innych okazji. Żądanie od teatru, by przeszedł całkowicie na stronę przyjemnej rozrywki, niszczy samą istotę tej sztuki. Paweł mówił o współczesnym bohaterze, który powinien mieć w sobie podkład szekspirowski. Otóż ja wolę mówić o współczesności używając Shakespeare'a – zamiast sięgać po współczesny dramat. Z przyczyn elementarnych: moja widownia chętniej przyjdzie na *Burzę* niż na utwór nieznanego sobie autora o prowokującym tytule. A przynajmniej nie zestresuje się już przy kasie, kupując bilet.

KONIC: Doskonale rozumiem konieczność szukania takiej strategii, dzięki której nie wystraszy się widza, a jednocześnie będzie można dotrzeć do niego z trochę głębszą wizją świata. Jedną z takich właśnie kompromisowych płaszczyzn porozumienia jest na przykład konwencja melodramatu, która z jednej strony odwołuje się do, żeby tak powiedzieć, oswojonych form wizualno-emocjonalnych, z drugiej – między innymi dzięki dobremu materiałowi dla aktorów – daje idealne możliwości podczepienia tego, co nazwałam współczesnym rysem tragiczności, odbiciem pewnego fatum ciężącego na życiu, bezradności wobec świata. Wystawiając w Teatrze im. Jaracza w Łodzi *Szklaną menażerie* Tennessee Williamsa, *Walc samotnych* Siemiona Złotnikowa, *Miłość – to takie proste* Larsa Noréna czy trylogię *Żaloba przystoi* Elektrze Eugene'a O'Neilla...

GOLIŃSKA: Jako dramaturgię współczesną?

KONIC: Nie, nie, jako pomost.

GOLIŃSKA: Niebezpieczny pomost.

KONIC: ...chcemy proponować widzom rozmowę o ludziach jeszcze jako tako scalonych, trójwymiarowych, choć pokiereszowanych przez własne doświadczenia. Bohaterowie Schwaba czy Bogosiana, których też pokazujemy, zyskują przez to pewien dodatkowy kontekst.

GOLIŃSKA: Bardzo cię przepraszam, Pawle, ale dla mnie O'Neill w kontekście naszej rozmowy jest równie starożytny, jak Shakespeare. I jeżeli to on ma być pomostem, to nie jestem przekonana, czy ten pomost budowany jest we właściwą stronę. Oczywiście rozumiem argument, że nasza publiczność nie jest przygotowana na repertuar złożony z samych sztuk Sarah Kane, Marka Ravenhilla czy Wernera Schwaba. Tym bardziej mamy czego zazdrościć na przykład Niemcom, którzy od lat przyzwyczajali widownię, że przedstawienie powinno być formą rozmowy, dyskusji na najbardziej nawet drażliwe, aktualne tematy, i że do tego celu najlepiej służą teksty dramatyczne właśnie autorów współczesnych. Dzięki temu dziś mogą sobie pozwolić nie tylko na inscenizowanie takich sztuk, lecz także na daleko idące eksperymenty formalne w ich reżyserowaniu. Widzowie są bowiem naprawdę zainteresowani tym repertuarem, nawet jeśli to, co oglądają, ich oburza, drażni czy wywołuje ostry sprzeciw, któremu mogą dać upust w dyskusji po spektaklu. A może tym bardziej dlatego właśnie.

Jacek mówił o dawnych bohaterach jako ludziach czynu; dodałabym, że kiedyś bohater – co sugeruje już samo słowo – był bohaterski lub przynajmniej starał się taki być. Można go było uznać za wzór, wyróżniał się postawą, wrażliwością, moralnością, religijnością, rozumieniem świata i rządzących nim mechanizmów. We współczesnej dramaturgii, na przykład niemieckiej czy angielskiej, normą jest najczęściej antywzór: postacie żyjące na marginesie społeczeństwa lub sta-

czające się na margines – ale nie ze względu na buntowniczy charakter. To nieudacznicy nieprzystosowani do życia i współżycia z innymi, zagubieni, ponoszący klęskę za klęską, najczęściej bez charakteru w ogóle. A jednak publiczność chętnie ogląda ich losy, w których nie ma niczego z tragedii o wymiarze artystycznym, klasycznym. Ci bohaterowie są za słabi, by mocować się ze sobą czy rozstrząsać dylematy. Poddali się na ogół już przed podniesieniem kurtyny. Współczesne katharsis polega na grozie przyglądania się z bliska ich klęsce. To katharsis widowni starożytnej areny – podobne temu, które przeżywano, patrząc na śmierć gladiatorów.

AUGUSTYNOWICZ: To jest bardzo zasadnicza kwestia: przestrzeń, w której znajduje się bohater współczesnego dramatu. Bohater antycznej tragedii nie tylko był bohaterem wysokim; przede wszystkim poruszał się w przestrzeni poskładanej, działał w ramach pewnego porządku. A przynajmniej był w stanie ogarnąć swoim rozumem zakres dziejącego się zła. Istotą współczesnego dramatu jest przestrzeń pokawałkowana, pozbawiona porządkujących współrzędnych. Być może wszystko się sprowadza do niepełnych z konieczności prób odnalezienia owego zniszczonego ładu. A bohater jest równie ułomny, jak wszystko wokół. Zakłócone są jego stosunki z otoczeniem, zakłócone są interpersonalne stosunki z partnerami. Schodząc, jak powiedziała pani Justyna, bezpowrotnie na dno, nie jest w stanie ogarnąć tego, co się z nim dzieje, nazwać tego i zrozumieć. To zadanie przenosi się na widza. To widz musi swoim rozumem dopowiedzieć, doformułować te brakujące części obrazu potrząskanego świata, to widz musi stawiać pytania, na które bohatera już nie stać. To widz ma rekonstruować ten porządek.

KONIC: A zatem, mówiąc nieco paradoksalnie, to nie publiczność ma przeglądać się w losach bohatera jak

w lustrze – to raczej on mógłby czerpać świadomość samego siebie z reakcji widzów. Jest tak, jak się państwu zdaje. Skoro publiczność ma mu niejako dorekonstruowywać świadomość...

GOLIŃSKA: ...to jej rola jest nieporównywalnie większa niż w dawnym dramacie. Przyjmując takie założenie, musimy uznać, że dawni bohaterowie mówili nad swym otoczeniem nie tylko rozumieniem mechanizmów świata, ale i poczuciem odpowiedzialności za świat – musiałyby je teraz przejąć druga strona lustra – czyli widownia.

KONIC: I byłby to Brechtowski ślad w najnowszej dramaturgii.

WERNIO: Nie przesadzałabym z tą rolą publiczności, a zwłaszcza z nakładaniem na nią obowiązku dopowiadania czy uzupełniania tego, co myśli bądź odczuwa bohater. Zasadnicza zresztą kwestia brzmi: o jakiej publiczności mówimy? Nie ukrywam: zazdroścę teatrom, które stać na eksperymenty, które mogą próbować wyprzedzać swój czas – ale sama doskonale wiem, że nie mam jeszcze tu, w Gdyni, publiczności, z którą mogłabym sobie na to pozwolić. Co mam zrobić: walczyć z jej upodobaniami czy czekać, aż na tyle okrzepnie, żeby zechciała akceptować eksperyment? A przecież batalia nie idzie tu o taki czy inny profil teatru, lecz o samą jego egzystencję. Nieudany eksperyment to pusta widownia i krok do nieistnienia.

AUGUSTYNOWICZ: To, co mówi pani Julia, jest rozsądne, ja to szanuję. Tylko że ja nie chcę być rozsądna. Wyżej cenię sobie nieudany eksperyment niż święty spokój. Oczywiście wiem, że by można było pozwolić sobie na eksperymentowanie, musi być ono obwarowane jedną, drugą, trzecią pozycją w repertuarze, na którą widownia przyjdzie na pewno – żeby w ogóle teatr szedł. Niemniej teatr artystyczny musi mieć prawo do porażki i musi móc wkła-

kułować ryzyko porażki w swą egzystencję. Choćby po to, żeby penetrować nowe przestrzenie społeczne, żeby nadać za zmieniającą się wrażliwością widowni.

WERNIO: Zgoda, ale nie można jednocześnie żądać od widowni, żeby wychodziła z własnej rzeczywistości i dostosowywała się na przykład do światowych, obcych jej standardów. Pani Justyna zachnęła się na „starożytność” pisarzy amerykańskich proponowanych do repertuaru przez Pawła – a przecież na naszym etapie rozwoju społecznego do widowni lepiej przemówi *Śmierć komiwożacza* Arthura Millera niż nowe dramaty grane dziś na scenach niemieckich. W nich nie ma mojego świata ani świata moich widzów. Nie żyjemy w społeczeństwie, które doszło już do rozkwitu i właśnie spozstrzega swój upadek. Moje bóle są inne. Poprzez zmieniający się z godziny na godzinę, coraz bardziej obcy świat jestem nieustannie atakowana, weryfikowana, stawiana w obliczu coraz to nowych dylematów, lęków, niepewności. Coraz bardziej pogubiona. I z pogubionym bohaterem współczesnego teatru – teatru, niekoniecznie dramatu – owszem, mogę się utożsamiać. On nie ma recepty na życie i ja też jej nie mam.

GOLIŃSKA: Owszem, jesteśmy wciąż na innym etapie rozwoju społecznego niż Niemcy, ale mimo to nie sądzę, żeby sztuka amerykańska z 1949 roku była bliższa współczesnym Polakom niż dramaturgia zachodnioeuropejska lat dziewięćdziesiątych. Choć najlepiej – co do tego nie mam wątpliwości – byłoby mieć aktualną a własną.

KONIC: Trochę tak jest. Ale ta najlepsza na ogół unika tematu współczesnego i współczesnych realiów.

AUGUSTYNOWICZ: W ogóle nie chodzi o recepty. Dobierając się do współczesnego dramatu, często też sama do końca nie wiem, jak odpowiedzieć na pytania, które on sta-

wia. Wystarczy mi wiara, że moi widzowie też tego nie wiedzą, i że nie uczynią mi zarzutu z tego, że się nie dowiedzieli. Ważne, że wyjdą z teatru z tymi pytaniami w głowie. Po premierze *Powrotu skazańca*, trzeciej z kolei sztuki Stiga Larssona w moim teatrze, usłyszałam parę razy: jak to dobrze, że Larsson nie napisał już innych dramatów. Ale nie było w tych uwagach agresji. Znaczyły tyle, że moi rozmówcy niechętnie przyjęli obraz świata zarysowany w tej dramaturgii – co nie znaczy, żeby nie chcieli o niej rozmawiać. Nie wzbudziła ich aprobaty – ale nie pozostawiła ich obojętnymi. Czy to nie dużo?

KONIC: Dużo, ale też twój sukces, przed którym chylę czoło, stał się faktem dzięki temu, że po pierwsze umiałaś sprawdzać, czy pytania, jakie niósł tekst, istotnie przystają do naszych czasów, trafiają w coś ważnego – oraz po drugie dzięki temu, że stała za nimi określona wizja teatralna, określona estetyka – autorska, oryginalna, własna, swobodna, wypracowana z dramaturgii – ale nie podporządkowana jej bez reszty. Estetyka sprawdzana w rozmaitej materii literackiej, nie tylko w dramaturgii najnowszej. Bo przecież – z całym szacunkiem dla wzbierającej fali nowej dramaturgii – teatr współczesny to nie jest wyłącznie teatr realizujący dramat współczesny.

WERNIO: Dobrze, że ktoś to wreszcie powiedział. Jest zdumieniem, że samo wprowadzenie na afisz dramatu żyjącego autora zapewnia teatrowi żywy i aktualny jego odbiór. Ileż o współczesności da się powiedzieć przez teksty antyczne!

KONIC: Warto to podkreślić tym mocniej, że od jakiegoś czasu mamy okazję słyszeć albo czytać tu i ówdzie łatwe rady: grajcie nowe teksty i od razu będzie super. To nie tak. Za najnowszą literaturą, poszukiwaniem nowego języka, eksperymentem pisarskim, musi stać świadomy swoich celów reżyser, świadomy znaczenia

tego, co robi, aktor, zespół współpracowników. Ance właśnie to się powiedło: ma swój zespół. I być może przede wszystkim dlatego teksty, które, jak tu sugerowała Julia, pisane są dla wciąż jeszcze innego świata, innego odbiorcy – w jej teatrze mogą stać się emocjonalnie myślowo nasze.

SIERADZKI: Zgadza się z Pawłem: nigdy nie dość powtarzania, że moc sztuki teatru jest nade wszystko funkcją światopoglądu reżysera: tego, co właśnie on chce przygotowywanym spektaklem powiedzieć widzom. I już mniej ważne – choć nie bez znaczenia – jest, czy czyni to korzystając z dramatu Sarah Kane, Marka Ravenhilla, Shakespeare'a czy Molière'a.

GOLINSKA: A ja myślę, że teatr nie jest wyłącznie forum wypowiedzi reżysera. Ta teza o jego niepodważalnym prymacie w jakiejś mierze prowadzi do lekceważenia siły dramaturgii współczesnej, podważając w ogóle niezbędność jej istnienia na scenie. No, ale to już oddzielny temat...

SIERADZKI: Chciałbym wrócić do paru wątków poruszanych już w tej rozmowie, ponieważ kryją się w nich pewne sprzeczności z tym ostatnim, skądinąd mało odkrywczym przecieź twierdzeniem. Choćby ta teza o publiczności, która swoim odczuwaniem świata dopełnia, domyśla współczesne inscenizacje. Zdarzyło mi się po pewnym *Hamlecie* rozmawiać z reprezentantką młodego pokolenia, do którego spektakl ten był ewidentnie adresowany. Mówiłem, dlaczego go nie akceptuję. Był to *Hamlet*, w którym cały świat elsynorskiego dworu jest nieustanną grą, wszyscy coś udają, wchodzą w kolejne role, nie ma żadnych stałych punktów odniesienia, a *Hamlet* ma elementarne kłopoty z rozpoznaniem zarówno rzeczywistości, w jakiej się porusza, jak i swojego w niej miejsca. Mówiłem, że istotą dramatu Shakespeare'a jest niezgoda na zbrodnię, na zło. W

chwili gdy i sama zbrodnia, i niemożność jej akceptacji rozplývają się w jakiejś generalnej magmie – granie *Hamleta* traci sens. Moja rozmówczyni wysłuchała mnie, po czym odparła grzecznie: no tak, ale moje pokolenie właśnie tak postrzega świat. Z czego, jeśli by zastosować twierdzenie Pawła o odwróconym lustrze, wynikałoby tyle, że publiczność, dopełniając przekaz teatralny swoją wrażliwością, współuczestniczy w jego redukcji, kaleczy dzieło, miast je wzbogacać.

WERNIO: Dlaczego mówisz, że kaleczy? Przecież nie ma obowiązku odczytywania *Hamleta* na jeden tylko, tradycyjny sposób. Z tego, co opowiadasz – przedstawienia nie widziałam – wynika, że chaos rzeczywistości, w jakiej żyjemy, w pewien sposób odbił się na scenie. Co więcej, widz, który miał jakieś przecucie tego chaosu – zyskał w teatrze ich potwierdzenie, pogłębienie. Dla mnie jest to wyłącznie fakt pozytywny – nie powód do pretensji.

AUGUSTYNOWICZ: To czasami jest po prostu jedyne uczciwe postawienie sprawy. Nie zawsze. Zazwyczaj po prostu staram się być poskaldana: interpretuję dramaty, choć coś we własnym imieniu powiedzieć widzowi; najwyżej ktoś stwierdzi, że grzeszę pychą. Ale jeśli mam rzeczywiste poczucie, że nie wiem, jak świat, który pokazuję, jest urządzony, jeżeli jestem wobec niego bezradna – to nie powinnam skłamać. Tak mnie uczono w naszej szkole – w mojej i pani Julii krakowskiej Szkole Teatralnej – że przystępując do pracy, trzeba wychodzić od niewiedzy. Czasami naprawdę nie wiem nic do końca o sztuce, którą robię, wiem tylko tyle, że coś mnie w niej korci. Widzę, że korci to też moich partnerów na próbie, i wierzę, że będzie też korcić widzów, którzy przyjdą do teatru. Jeśli się tak nie stanie – moja strata, ich strata, wspólna strata. Takie ryzyko.

KONIC: Kiedyś wyszedłem z przedstawienia pewnego dramatu współczesnego. Po korytarzu kręciła się samotna dziewczyna, może leciutko naćpana, a może to było tylko złudzenie. Odważyłem się zagadać, zapytałem, czy się jej podobało, po co w ogóle przyszła do teatru. A ona na to: teatr to jedyne miejsce, w którym można się przyjrzeć ludziom z bliska. Charakterystyczna i genialna definicja. Czego szukać więcej?

GOLINSKA: No właśnie. Thomas Ostermeier, obejmując Schaubühne, uznał za stosowne wydać manifest programowy, na co mało który twórca odważa się w dzisiejszym teatrze. Zapowiedział w nim, że zajmie się najbardziej palącą problematyką społeczną. Co istotne, potrafił zamknąć ją w oryginalnej, przekonującej formie artystycznej: w swoistym neorealizmie, niedosłownym, precyzyjnie wystudiowanym, pozwalającym widzowi – przy całej świadomości sytuacji scenicznej – przyjąć na serio zdarzenia i emocje przedstawiane w dramacie. I tu zmierzamy w kierunku definicji sformułowanej przez twoją, Pawle, rozmówczynię: owych ludzi z bliska. Muszę przyznać, że oglądając berlińskie przedstawienia, po raz pierwszy od bardzo, bardzo dawna miałam uczucie absolutnej pewności, że to, co się tu do mnie mówi czy typ emocji, jakie się we mnie wzbudza, mogą być osiągnięte tylko w teatrze. Właśnie dlatego, że grają żywi ludzie dwa metry przede mną, oddziałuje to silniej niż na przykład reportaż czy film dokumentalny w telewizji. Można to zaobserwować w reakcji widzów, na przykład w spektaklu *Shopen und Ficken*¹ Ravenhilla – są sceny, przy których publiczność zamyka oczy, odwraca głowę, zaczyna nerwowo kręcić się w fotelach. Nie

¹ Zgodnie z konwencją *Dialogu* powinniśmy użyć tu polskiego tytułu granej na naszych scenach sztuki Ravenhilla. Na polskich afiszach występuje ona jednak pod angielskim tytułem *Shopping and Fucking*. (Red.)

ma innego miejsca, gdzie tak skutecznie – jeśli się oczywiście umie – można dobierać się do rzeczywistości nam współczesnej. Nie bardzo rozumiem, Jacku, twoich pretensji do tego *Hamleta*, o którym mówiłeś. Wydaje mi się, że sam fakt pokazania relatywizmu, chaosu i zagubienia dzisiejszego świata – tła jakiejś opowiadanej historii – jest już wystarczająco dobrym punktem wyjścia do rozmowy z widownią.

AUGUSTYNOWICZ: Współczesny teatr, wszystko jedno czy posiłkujący się klasyką, czy tekstem dziś napisanym, jeśli chce być żywy, musi przede wszystkim zadawać pytanie: gdzie jesteś, człowieku. Jeżeli Hamlet nie jest w stanie rozpoznać przestrzeni, w której działa, i stwierdzi tylko tyle: jestem uwięziony w samym sobie – to też będzie to Hamlet.

KONIC: Nie „Dania jest więzieniem”, ale Hamlet jest więzieniem.

SIERADZKI: Jeszcze trochę na mnie pokrzykujecie i wyjdę na ortodoksa, który broni jedynie słusznej interpretacji Shakespeare’a. Mnie naprawdę nie w głowie; próbuję tylko określić konsekwencje tego, co nazywamy wspólną zgodą sceny i widowni na daleko posunięty redukcjonizm. Mammy oto *Hamleta*, w którym niczego stałego o świecie przedstawionym nie da się powiedzieć. Wnoszę zażalenie i na to słyszę od obrońców: ale przecież w ogóle o całym świecie współczesnym nie da się niczego pewnego powiedzieć, wszystko jest wielką mgławicą. Czyli odbicie w lustrze jest adekwatne do przedmiotu. Nie przeczę, ale jeśli teatr ma ilustrować chaos poprzez chaos, to może byćcie mi podpowiedzieli, w jaki sposób odróżnić wizerunek ważny od nieważnego, odbicie żywe od martwego. Jak wartościować dzieła sztuki, skoro jedynym kryterium ma być adekwatność wobec bezradności?

WERNIO: Jak? Bardzo prosto. Jeśli spektakl mnie dotknie w jakikolwiek sposób, wzruszy, poruszy,

wstrząśnie – to jego wartość jest udowodniona. Ja, oglądając przedstawienie, nie muszę się niczego dowiedzieć, ponazywać, intelektualnie rozpracować – to twoja robota, krytyku, z którą ja jako widz mogę się potem zgodzić albo nie zgodzić. Widz ma być poruszony. Jeśli uda się wybić go z obojętności – teatr może świętować zwycięstwo.

KONIC: Tylko nie może tu chodzić o epatowanie kogokolwiek, o krzykliwość teatru. Często myli się jedno i drugie z wywoływaniem emocji...

SIERADZKI: Niekiedy można mówić wręcz o szantażu emocjonalnym.

KONIC: ...a wydaje mi się, że publiczność doskonale odróżnia fałszywą emocjonalność od emocji rzeczywistych. Jest też wyczulona na fałsz, który płynie z przyjętych z góry przez reżysera i aktorów założeń. Myślę teraz i o analizie tekstu, ale głównie o kalkach emocjonalnych, jakże złudnym pseudoratunku dla nie dość otwartych aktorów. O ostatecznym efekcie decyduje trafność aktorского przeżycia i umiejętność wychycenia swoistej prawdy chwili. Każdy, kto śledził na próbach, jak powstaje spektakl teatralny, wie, że prawdę od fałszu na scenie dzielią niekiedy milimetry.

Mówiliśmy o strategiach porozumienia sceny z widownią. Jedną z takich strategii, z których korzysta teatr i u nas, i na Zachodzie jest – przepraszam za to określenie, ale żadne inne nie przychodzi mi do głowy – naiwność, banał. Widziałem niedawno na wielkim światowym festiwalu, jak kilka grup brytyjskich doskonale porozumiewa się z widownią za pomocą tekstów, które we mnie budziły pewne zażenowanie. Przyjaciółko, pomóż, jestem samotna, on mnie rzucił i to z moją najlepszą koleżanką, co robić. Albo: przyjechałam z innego kraju, czułam się samotna, poznałam kogoś, też przyjeźdnego, razem jest nam raż-

niej. To są autentyczne przykłady. W Polsce takiego odwoływania się do naiwności i banału nie boi się choćby Piotr Cieplak i najczęściej wygrywa. Przesłanka myślowa jest tu, sądzę, całkiem rozsądna: banał jest przecież prawdą! Zwyczajną, konkretną, nie bardzo dającą się uogólniać, wpisywać w tezy.

WERNIO: Myślę, że to, co nazywasz naiwnością i banałem, można by odwrócić i nazwać obroną najprostszych wartości w tym zwariowanym świecie, o którym powiedzieliśmy już tyle złego. Ktoś głośno odważy się powiedzieć, że miłość jest wartością. Wszyscy powinniśmy się zaśmiać: też mi odkrycie, tyle razy już kompromitowane. A może skoro wszyscy zagubiliśmy się w tym chaosie – właśnie od tego wypada zacząć. Od początku: jestem, czuję, przeżywam.

KONIC: W końcu Czechów też piśtał takie banały.

WERNIO: To jest tajemnica teatru, nie samo tylko bliskie spotkanie z człowiekiem. Żywy aktor na scenie nie jest gwarancją sukcesu, bo jeśli stoi na scenie i łże jak pies, to nikogo nie poruszy. Teatr nie musi też za wszelką cenę, jakby zdaje się chciał Jacek, niczego objaśniać ani porządkować. Może tylko ryczeć z bólu, nurzać się w katastrofizm, w nihilizm, może sięgać dna, pokazywać klęskę, rozbitcie, rozproszenie – po to, żeby dać sobie później szansę na odkrycie czy przypomnienie prostych wartości. Teatr jest wędrówką, doświadczaniem świata na wielu różnych poziomach. Czasami może nie mieć nic do powiedzenia widzom oprócz tego, że chce się płakać. I to wspólne wzruszenie też jest wartością – jeżeli jest piękne.

KONIC: Kiedy umarła Sarah Kane, Harold Pinter powiedział o niej jedno zdanie: była poetką.

AUGUSTYNOWICZ: Bardzo mi się podoba ta formuła: teatr jako wędrówka. A nie: ideologia, program. Nie ma sensu moim zdaniem ogłaszanie

manifestów: będziemy się zajmować tym i tym, tak i tak. To tylko zamknięcie, a teatr powinien otwierać, dawać światło. Może dobrym słowem na użytek naszej dyskusji byłoby raczej słowo „idea”.

SIERADZKI: Słowo wyklęte, nie wygodne od lat.

GOLIŃSKA: I bardzo źle, że wyklęte. Teatr ma wiele możliwości. Może odbijać świat dookolny, syntetyzować go, poddawać analizie, bez narzucania wniosków, bez stawiania kropek nad „i”. Może podsuwać publiczności pytania. Ale może też coś proponować, pokazywać rozwiązania, sugerować interpretację. Wchodzić w światopoglądowe spory, przekonywać, narzucać własną wizję. To przecież naturalna funkcja rozmowy, jaką spektakl powinien być.

WERNIO: Różnica między ideologią i ideą zdaje się oczywista. Na ideologię może sobie pozwolić grupa, która przez jakiś najczęściej zamknięty czas prezentuje jednolity obraz teatralny: spójny w estetyce, w przesłaniu, w generalnych założeniach. Natomiast idea teatru jest po prostu wiara, że na scenie mogą zdarzyć się rzeczy istotne. Brak tej wiary grozi uleganiem rozmaitym kuszeniom, kompromisom.

SIERADZKI: Dobrze, tylko że wiara ta może się realizować na rozmaitych poziomach, a także mogą z niej płynąć rozmaite zadania. Mnie niepokoi, jeszcze raz do tego wróć, sytuacja, w którym owe zadania stają się minimalistyczne. Nie żądam od teatru, broń Boże, pełnienia funkcji wychowawczych, ideologicznych, jakich tam jeszcze. Chcę jednak, by teatr mówił mi po prostu: ja wierzę w to i to.

AUGUSTYNOWICZ: Albo: ja się sprzeciwiam temu i temu.

SIERADZKI: W związku z tym nie satysfakcjonuje mnie ograniczanie scenicznego zamysłu wyłącznie do skonstatowania niemożności czy zawirowania, czy chaosu. I nie dlate-

go, żebym uważał takie widzenie świata za nieuprawnione, ale dlatego, że nie wydaje mi się ono wystarczającym powodem, aby wyleźć z domu i tłuc się przez pół miasta do teatru. A mam coraz częściej wrażenie, że teatr nagminnie dziś boi się „mieć zdanie” w sprawie, o której opowiada. I jak diabeł święconej wody boi się na przykład jednoznacznej afirmacji niewątpliwych wartości. Wiem: boi się patosu, belferstwa, moralizatorstwa – zauważyliście pewnie, że nazwanie dziś kogoś autorytetem moralnym jest jedną z większych obelg, jakie można sobie wyobrazić – ale ten lęk paraliżuje go aż przesadnie. W rozmaitych teatrach oglądałem ostatnimi czasy *Czarownice z Salem* Millera, jedną z moich ukochanych sztuk. Grano ją lepiej lub gorzej, często wyczytywano ze sztuki mnóstwo bardzo interesujących pobocznych wątków, rysowano epizodyczne postacie, w ogóle powstało parę bardzo dobrych inscenizacji tego dramatu. Z jednym był generalny kłopot: z finałowym przeistoczeniem Proctora. Opowiedzenie, że człowieczek pozbawiony dotąd jakiegokolwiek heroizmu dojrzewa do własnej śmierci, ponieważ nie mógłby dalej żyć w kłamstwie, okazało się w większości przypadków ponad siły i aktora, i reżysera. Mam poczucie, że w malowaniu spsienia świata zapędziliśmy się tak daleko, że o kimś, kto temu spsieniu mógłby w sposób istotny zaprzeczyć, właściwie przestajemy umieć mówić.

WERNIO: Każdy patetyczny gest w bezpośredni sposób grozi kłamstwem. Za dużo było kłamliwych gestów wokół nas, żeby się tego nie bać.

KONIC: Pamiętasz przecież, że *Czarownice z Salem* były wielokrotnie opisywane i komentowane jako moralizatorska sztuka z tezą, niewolna od swoistej hipokryzji. Sztuka Millera była nawet przez rozmaite grupy awangardowe kompromitowana i parodiowana jako moralitet, któ-

rego kaznodziejstwo podszyte jest czymś niekoniecznie szlachetnym. Potem w sprawę wmixowała się historia. Czarownice czytane jeszcze wczoraj pachły, ale i jednocześnie chudły do wymiarów alegorii systemu. Czytane dziś, też kuszą do dopasowywania publicystycznych analogii: w jednej z recenzji czytaliśmy po naszym przedstawieniu, że Salem to Polska. Pytanie, czy da się w ogóle uciec od tych skojarzeń i inaczej spojrzeć na ten tekst. Nie mnie oceniać, na ile się to Remigiuszowi Brzykowi i zespołowi udało. Widziałem, że bardzo starał się dogrzebać tragizmu, który leży przecież u podstaw *Czarownic z Salem*. Że bardzo chciał, aby Proctor – dojrzwając do swojej osobistej, bolesnej decyzji – dojrzwiał jednocześnie do harmonii z pewnym głębszym porządkiem świata, porządkiem moralnym. Jak to można dziś pokazać? Niewątpliwie cicho. Intymnie. Bez ostentacji.

SIERADZKI: A potem przeczytałeś w prasie, że widzowie – recenzent jest jednym z widzów – usłyszeli to, co było powiedziane głośno.

KONIC: Mogło nie wyjść.

SIERADZKI: Mogło. Ale może też jest tak – teraz ja pozwolę sobie na poetyckie uogólnienie – że świat jest niszą akustyczną o zmiennym kształcie, dzięki czemu w rozmaitych chwilach jedne tony słycać, innych nie. I że mamy dziś taki układ akustyczny, że nieomal nie sposób dobitnie i przejmująco wypowiedzieć w teatrze tego, co zda mi się istotą postaci i Hamleta, i Proctora: dojrzewania do podjęcia tragicznej, osobistej odpowiedzialności za swoje własne czyny w skłamanym i zbrodniczym świecie. Julia mówi o konieczności powrotu do wartości elementarnych w teatrze: to też jest jedna z najważniejszych wartości, chociaż może nie najprostsza. A tymczasem właśnie ona podległa całkowitej atrofii. Cała ta dramaturgia, której reprezentantką może być wymieniana już w naszej rozmowie

wie kilkakroć Sarah Kane, ogranicza się do jęku bezsilności, w zależności od siły teatralnej wizji lepiej lub gorzej słyszalnego. Żebym był dobrze zrozumiany: nie dezawuuuję sensu czy znaczenia tego jęku. Stwierdzam tylko, że brak mi bardzo istotnego komponentu w ofercie dzisiejszej sceny.

KONIC: Brak ci może po prostu w teatrze romantyzmu, wielkiej problematyki. Bohatera ogarniającego całość, odpowiedzialnego za chwiałający się, nieprzyjazny świat i za siebie w tym świecie.

AUGUSTYNOWICZ: Dlaczego miałabym koniecznie być odpowiedzialna za świat? Problemem dziś jest odpowiedzialność w małej, osobistej skali: za siebie, za swoje czyny. Chcąc przyjmować odpowiedzialność za cały świat, musiałabym się nadać i byłoby to, cholera, typowe nadeście ideologiczne.

KONIC: Przypuszczam, że problem w ten sposób z kolei rozumianej odpowiedzialności jest wciąż żywy na przykład w teatrze Ostermeiera. Ten jego rzekomy realizm to tylko maska.

GOLIŃSKA: Chyba nie jest to jednak odpowiedzialność polityczna, prędzej społeczna. Nie wiązałabym jej jednak ze schedą romantyczną...

KONIC: Tego nie powiedziałem.

GOLIŃSKA: ...jako że od tyłu już lat panuje we współczesnej sztuce nieomal przymus negocjowania każdej właściwie odpowiedzialności (a romantycznej szczególnie), więc nawet resztki tamtej postawy szczyły. Też czasem do nich tęsknię. W Ostermeierze nie widzę nic z romantyka. Niemniej on właśnie nie uchyla się od odpowiedzialności za świat swoich czasów – i mówi o niej głośno. Bohaterów jego spektakli na ten stopień samorefleksji oczywiście nie stać, natomiast pokazywani są właśnie po to, by te refleksje wywołać.

KONIC: Ukryta moralistyka.

GOLIŃSKA: Nawet nie bardzo ukryta.

AUGUSTYNOWICZ: Nie wiem, czy nie za łatwo generalizujecie, wkładając romantyzm do trumny. Przecież to nie jest kwestia wiedzy, czy erudycji. Jakże łatwo dziś spotkać na przykład młodego człowieka, którzy dopiero co zaczął myśleć samodzielnie...

KONIC: ...albo wręcz dopiero myśleli mu się...

AUGUSTYNOWICZ: ...i nie sposób mieć wątpliwości, że jego postawa wobec świata jest par excellence romantyczna. Wystarczy dotknąć. Bo to jest przecież jedna z postaw przybieranych instynktownie. Bo to jest potrzeba naturalna. I nie ma znaczenia nonszalanckie żucie gumy bądź usilne ustawianie się do świata w pozie „cool”.

SIERADZKI: Kłamią wobec siebie samych?

WSZYSTYCY: Nie!!

AUGUSTYNOWICZ: Przypomnij sobie Gombrowicza trafiającego w samo sedno naszej współczesności: każdy sobie troszeczkę pozwala i dlatego musi pozwalać. Każdy troszeczkę może skłamać. Każdy dziś od dzieciństwa żyje w stresie, co działa jak szczepionka, uodparnia, ale też przesuwaa barierę przyzwolenia na drobne nieprawości, drobne kłamstwa, drobne tchórzostwa. Dlatego tak trudno dobić się dziś do uczuć i postaw bezwzględnych i jednoznacznych: prawda-fałsz. Dlatego tak trudno o bohatera tragicznego, świadomego swych czynów, ogarniającego swój świat, dlatego wszystko tonie w szarościach, ułomnościach, niedopowiedzeniach. Wierzę jednak, że nawet jeśli wśród tych zatarć nie bardzo już wiemy, gdzie się kończy prawda i zaczyna małe kłamstwo – to jednak gdzieś w środku, instynktownie, dobrze to czujemy. I próbujemy to w teatrze wyrażać. Paweł powiedział, że takie rzeczy trzeba na scenie mówić cicho. Niewątpliwie. Tylko skąd w naszym życiu wziąć miejsce na ciszę?