

Tylko tapety i plakaty są jednostronne...

— Przyjechał pan do Łodzi na próbę swojej kolejnej sztuki, przygotowywanej do wystawienia w Teatrze Powszechnym. Jest pan postrzegany jako człowiek muzyki i teatru, choć trudno znaleźć współczesne określenie zawodu, który wykonuje pan w teatrze... Kiedyś funkcjonował zawodowy dramaturg, ale to nie to samo.

— Jestem kompozytorem ale teatrym, który pisze sztuki teatralne. Lekarze, inżynierowie bywali uznanymi dramaturgami. Kompozytorzy — nigdy. Pisałem najpierw w tajemnicy. Pierwsza sztuka „Weber” — o kompozytorze, powstała w 1955 roku. Potem napisałem „Kwartet dla czterech aktorów”. Właściwie zamierzałem napisać utwór muzyczny, ale siedziałem w kawiarni, a to nie sprzyja kompozycji i przyszło mi do głowy, aby w miejsce muzyków, za pulpitem postawić aktorów. Następnym był „Scenariusz dla 3 aktorów” itd. Napisałem jakieś 12 czy 15 sztuk.

— Nie wie pan dokładnie ile?

— Ja ich nie drukuję. Wydawnictwo Literackie proponowało mi opublikowanie 3-tomowego zbioru, ale ja piszę dla aktorów — do grania — dla ich satysfakcji... Publiczność powinna lubić dobrą grę aktorską... Ja wiem, że w Polsce nie mamy takich aktorów jak w teatrach europejskich. Ja bym jednak chciał, żeby publiczność polubiła aktora za to, co on dla niej robi...

— Czy dlatego tytułowym bohaterem sztuki, której prapremierę przygotowuje się w Łodzi, jest Aktor?

— „Aktor” powstał niedawno (1990 r.). Ostatnio dużo piszę. „Aktor” należy do sztuk o teatrze. Jest ich już cały cykl: „Kaczo” napisany dla Kaczora, „Aktor”, „Seans”. Mają one jeszcze jeden wspólny kod — tytuły składają się z 5 liter, w tym są 2 spółgłoski i 2 sylaby. Ma to specyficzny walor także brzmieniowy. Do tych pięcioliterowych tytułów można dołączyć jeszcze „Mroki” realizowane w Warszawie przez B. Cybulskiego, „Ranek”, „Zorza”, która była reżyserowana w Poznaniu przez J. Cywińskiego również mieści się w tym nurcie.

— Czy oczekuje pan zrozumienia widzów w Łodzi? Czy zna pan łódzką publiczność?

— Mam do Łodzi duży sentyment z powodu pierwszej realizacji scenicznej w Teatrze Jaracza (1979 r.), dzięki której zaistniałem na polskiej scenie. Sztukę „Kwartet dla 4 aktorów” (napisaną w 1966 r.) wyreżyserował wówczas M. Grabowski. Obecnie B. Cybulski jest moim głównym reżyserem. „Aktor” jest już czwartą sztuką, którą realizuje. Uważam go za jednego z najbardziej utalentowanych reżyserów w skali europejskiej i wiem co mówię. Mieszkam trzy czwarte roku poza krajem już od lat i nie będę wymieniał wszystkiego co widziałem, bo to cała teatralna encyklopedia.

— Czy spróbowałby więc pan wskazać jakiś model teatru, który stanowiłby mógłby wzorzec?

— Dziś teatr jest w kryzysie. Zarówno w Polsce, jak i na Zachodzie jest bardzo upolityczniony, choć w każdym miejscu z innego powodu, a to właśnie pozbawia go sensu. Sam piszę sztuki na prawach fantazji. Formę czerpię z muzyki — pojawiające się wciąż nowych tematów. Sztuka teatralna to dla mnie forma otwarta.

Słowo jest dla mnie bardzo ważnym elementem — język, słowo, myśl. Sztuka teatralna musi być wielowarstwowa. W teatrze da się wyodrębnić trzy poziomy: najniższy, to ten materialny — wszystko co namacalne na scenie, drugi jest tworzona przez aktora interpretacja, wreszcie trzeci, najważniejszy — myśl. Cała moja rodzina fascynuje się filozofią i myśl jest dla nas zawsze najistotniejsza. Nie da się jej jednak wyprowadzić z prostego przeniesienia na scenę fragmentu rzeczywistości. Fascynuje mnie wielowarstwowość, wielość kształtów rzeczy. Tylko tapety i plakaty są jednostronne, sztuka powinna być wielostronna.

— Posłużmy się przykładem „Aktora”. Sztuka zbudowana jest z 22 scen, uszeregowanych od A do Z. Czy są to kolejne stopnie wtajemniczenia, aktor widziany z różnych perspektyw...

— Nie, mój sposób na teatr jest inny. Pisałem najpierw różne sceny, osobne. Potem te sceny się miesza i uzyskują one nową formę. Nie ma klasycznego rysunku. Proszę to porównać z gazetą, która składa się z różnych informacji. Każdy czyta ją różnie, np. najpierw przegląda się tytuły, nie-

rzadko nie mające ze sobą związku, albo wybiera się informacje. Na tej podstawie uzyskuje się jakieś wyobrażenie o świecie. Widz i reżyser w teatrze muszą także stworzyć obraz całości z tych drobnych scen. Gdybym miał plan, nie napisałbym żadnej sztuki. Są dramaty zaplanowane bardzo dokładnie, a potem przychodzi reżyser i zmienia kolejność, wykonuje dokładnie to, co ja robię. Zestawiam sceny inaczej, aby uzyskać pewne napięcie. W teatrze współczesnym nie zawsze możemy się dowiedzieć, kto jest bohaterem, jakiś każdy czy nikt.

— Ale czy z tej fragmentaryczności nie powstanie chaos. Brak zasady porządkującej, jakiejś choćby namiastki klasycznej jednolitości może w ogóle pozbawić nasze działania sensu. Świat przedstawiony bez logiki i porządku może zatracić wszelką myśl, o którą pan przecież w teatrze najbardziej zabiega...

— Cała rzecz polega na tym, że to o co artyści zabiegają najbardziej, to właśnie mamy dane darmo. Cokolwiek robię w muzyce, sztuce, teatrze, poprzez fakt, że jestem Polakiem, przebywam za granicą, jestem katolikiem etc. tak na mnie wpływa, że nie osiągnąłbym żadnej większej spójności, gdybym się o to starał. Ostatnio zainteresowały mnie najbardziej sztuki o teatrze. bo sama metoda, np. teatru w teatrze, uwalnia autora od tego, by pilnować się prawideł klasycznych. Tego przecież próbował już Szekspir, choć u Mollera byłoby to zupełnie nie do pomyślenia.

— Mówi pan o bohaterze współczesnym jako o każdym, ale „Everman” to wzorzec średniowiecznego moralitetu.

— Tak, nawet nie chcąc pisać moralitetu, piszę go, bo taka jest moja natura. Z człowieka zawsze wychodzi ktoś współczujący. Autor, który widzi świat, bierze w nim większy udział. Przez mieszanie mam więcej do czynienia np. z Koreańczykami, żyję w innym świecie i wszystko się ze mną zmienia.

Współczesna powieść amerykańska za punkt wyjścia bierze cechy charakteru logiczne, które nauka uważa za patologiczne — to pomyłka. Ja oceniam bohatera przez to co on mówi, a nie pisze

jego biografii. Odsłaniam jego osobowość, a jeżeli jest ona złożona (np. śmieciarz jest bibliofilem lub filozofem), zamierzam te potencjały tkwiące w człowieku odsłonić. Człowiek nie wykorzystuje nieraz ani procentu swoich możliwości. Nie chodzi przecież tylko o to, aby widza rozbawić, lecz żeby mu coś zademonstrować. Jeśli to moja fantazja jest bardziej rozwinięta niż widza to robię mu prezent. Niekoniecznie muszę być mądrzejszy. Autor aktor, który używa swojego talentu, daje coś z siebie, formę jemu właściwą. Gdyby mi kazano być autorem „prawidłowym” to bym nie umiał. Wszystko jest wytworem fantazji, potrzeby wewnętrznej — i tak, nagie, stałem się autorem.

— Co jest najważniejsze w teatrze?

— Ukazać potencjały w człowieku, które są ogromne, choć najczęściej marnowane. To grzech marnować talenty, choć grzech nie wymieniany w dekalogu.

— Miesza pan fantazję i to co realnie istnieje.

— Człowiek nie wymyślił rzeczy nie istniejącej, zawsze to będzie miało źródło w rzeczywistości. Wyjście poza sferę rutynowego myślenia w fantazję, wyobraźnię, jest również dokumentem człowieka. Mamy prawo także w nauce posługiwać się fantazją. Na Zachodzie brakuje naukowcom tego czynnika fantazji i stąd karierę robią naukowcy wschodni. Muzyka składa się z dźwięków, których nie ma w naturze, jest bardziej abstrakcyjna niż logika, matematyka. Zamieniana w konkretny znaczący samą siebie. Muzyk działający twórczo łatwo kieruje głębią nie mającymi pokrycia w rzeczywistości lecz dziejącymi się w sferze fantastycznej, wykraczającej poza doświadczenie materialne.

— Sztuka teatralna kompozytora będzie więc partyturą rozpisaną na słowa, a myśl, jej ostatecznym brzmieniem.

Rozm.
MAŁGORZATA
BARTYŻEL