

Niektórzy przez teatr

Z PIOTREM CIEPLAKIEM rozmawia Piotr Gruszczyński

PIOTR GRUSZCZYŃSKI: – *Zadeklarowałeś kiedyś, że tworzysz teatr dla „pokolenia martensów”. Czy nadal tę deklarację podtrzymujesz?*

PIOTR CIEPLAK: – To była deklaracja żartobliwa. Nie wycofuję się z niej, ale opatruję komentarzem. Lepiej mówić, że dla „martensów”, niż że nowoczesny czy uniwersalny, bo te słowa brzmią głupio i pusto. Kiedy zaczynałem pracę jako dyrektor Teatru Rozmaitości, „martensy” ułatwiały mi wytłumaczenie tego, co chcę zrobić, zastępowały manifest. Wiadomo jednak, że nie chodziło o sprawdzenie metryk urodzenia widzów. Wiadomo też, że poruszam się w kręgu tematów dość poważnych, w jakiś sposób staroświeckich, że uważam za konieczne poszukiwanie dobra i rozmowę o wartościach. Nie chodziło więc wcale o jakąś młodzieżowość działań, ale o próbę ocalenia resztek świata. Tyle że używanie takich sformułowań na co dzień grozi frazesem.

– *Dlaczego uznałeś, że teatr, który robisz, wymaga zdefiniowania adresata? Na ogół robi się teatry dla wszystkich i widzowie sami muszą sprawdzić, dla kogo ów teatr tak naprawdę jest.*

– Każdy teatr powinien się jakoś reklamować, mieć swoją politykę marketingową. Było to posunięcie bardzo pragmatyczne i trochę podyktowane przekorą. Zarazem nie ukrywam, że właśnie ta młoda publiczność jest publicznością najlepszą: żywa i otwarta. W dodatku jest to pokolenie ludzi, któremu teatr jeszcze nic nie dał. Teatr musi się wciąż odmładzać i odmładzać swoją publiczność. Nawet coca-cola musi przecież dbać o to, by stale odmładzać grupę swoich konsumentów, więc co dopiero Rozmaitości. Przy okazji jednak odkryłem, że ja sam mam gustu bardzo odmiennie od tych, które kształtują dzisiaj teatr w Polsce, chyba młodsze od średniej krajowej. Najbardziej wyrazistym dowodem na to jest moja współpraca z Orkiestrą Kormorany. Oni nie grają na skrzypcach przy świecach. Grają na gitarach elektrycznych, otwierają wielką przestrzeń, która do tej pory w teatrze nie była użytkowana. Mój sojusz z nimi jest naturalny, bo mi się taka muzyka podoba. A i tak w zestawieniu z Grzegorzem Jarzyną czy z Krzysztofem Warlikowskim będę zgredem.

– *Do niedawna do ludzi młodych adresowany był teatr nazywany alternatywnym. To on mówił ich językiem. Ty też adresujesz swoje spektakle do młodej publiczności, używasz często poetyki, języka alternatywnego, ale robisz to w teatrze repertuarowym, rozsadzając go od środka. Dlaczego zdecydowałeś się wejść w teatr zawodowy zamiast na przykład robić alternatywny teatr Piotra Cieplaka?*

– Rzeczywiście znosi mnie w stronę środków teatralnych, co do których przywykliśmy uważać, że są z innego nurtu, z nurtu alternatywnego. Ale moim przedstawieniem dyplomowym były dwie jednoaktówki Fredy i potrzebowałem trochę czasu na to, żeby zorientować się, jaki teatr jest mi rzeczywiście bliski. Poza tym podział na teatr alternatywny i instytucjonalny jest dziś całkowicie mechaniczny i anachroniczny. Bardzo grubo i z ogromnymi zastrzeżeniami można powiedzieć, że '89 rok zniósł ostatecznie wszelkie podziały, bo zlikwidował kontekst polityczny w teatrze. Teatr alternatywny był przecież grany poza cenzurą, był swoistym drugim obiegiem teatralnym.

Nic nie stoi więc na przeszkodzie, żeby doświadczenia teatru alternatywnego włączyć do teatru instytucjonalnego. Nie ukry-

wam, że jednym z najsilniejszych moich przeżyć teatralnych z czasów młodości, w późnych latach siedemdziesiątych, były spektakle Teatru Ósmego Dnia. Byłem nimi naprawdę wstrząśnięty i zaważyły one z pewnością na moim myśleniu i upodobaniach teatralnych.

Poza tym język teatru się zmienia i stale anektuje nowe obszary. Nie można dziś udawać, że rytm montażu kina współczesnego nie wpływa na myślenie o teatrze, skoro ma z nim zupełnie oczywisty związek. Zmieniała się funkcja słowa w teatrze. To uwagi bardzo ogólne, ale dobrze pokazują, jak teatr się zmienia.

– *Teatr alternatywny dorobił się własnego języka. To były specjalne metody pracy, ciągłe bycie razem, nieustające dyskusje i tworzenie komuny teatralnej. Czy taki system może się sprawdzić w teatrze repertuarowym?*

– W Rozmaitościach próbujemy, z lepszym lub gorszym skutkiem, łączyć alternatywne doświadczenie pracy zbiorowej z regułami instytucji. Te próby mają tutaj sens, bo zespół Rozmaitości jest mały, liczy 15 aktorów. Siłą rzeczy relacje między nami są mocniejsze niż instytucjonalne.

Widzę wszystkie ciemne strony instytucji, ale z drugiej strony ten system ma ogromne zalety. Nawet Tadeusz Kantor nie miał tak komfortowych warunków do pracy, jakie my mamy. Jest sala, jest sprzęt, dostajemy pensję. Dla wielu wspaniałych teatrów na zachodzie to byłby prawdziwy raj. Z drugiej strony piana zespołowa razem z teatru alternatywnego daje czasami wspaniałe efekty, ale ma też wiele wad. Przecież w alternatywie ideowość była często przykrywką dla kompletnej amatorszczyzny, często więcej tam było gadania niż warsztatu. Dla alternatywy reguła praca i próby prowadzone codziennie, w określonych godzinach, byłyby wy-bawieniem.

– *Czy w swojej pracy stosujesz też metodę improwizacji – jedną z podstawowych dla twórczości teatrów alternatywnych?*

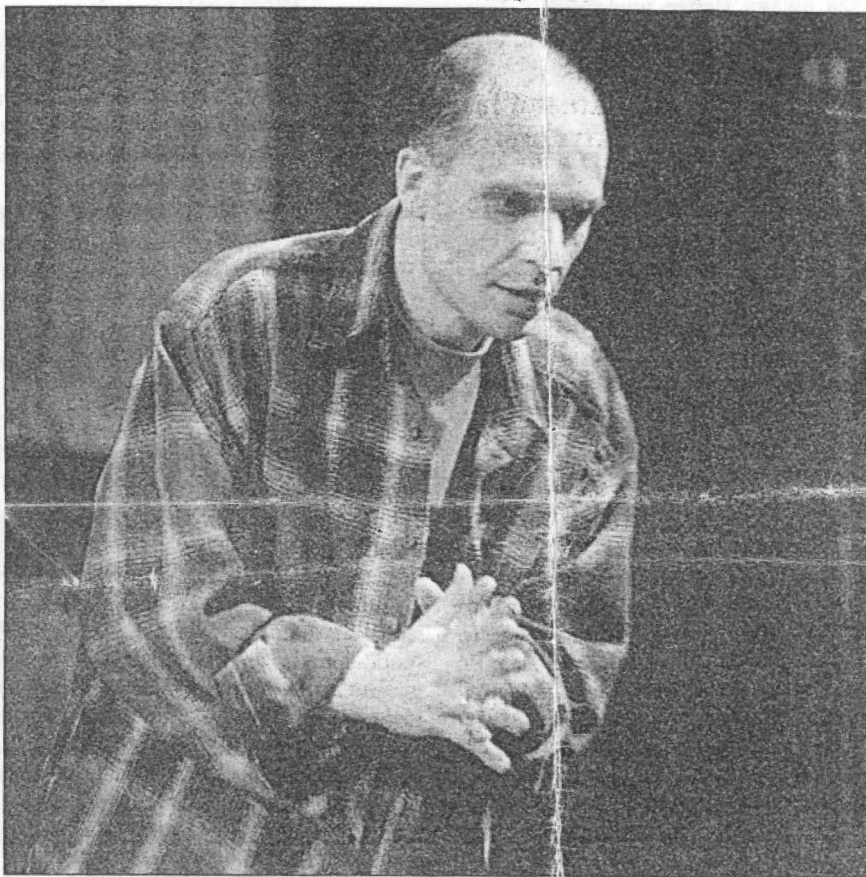
– Tak i nie. Improwizacji w klasycznym znaczeniu nie. Nigdy nie mówię: „proszę, róbcie, co chcecie”, niestosuję zbiorowej improwizacji. Z drugiej strony zmienianie, czerpanie z przypadku, robowanie wielu wersji jest przecież żywiołem teatru. Można więc powiedzieć, że improwizujemy bez przerwy.

– *A czy „martensy” nie mogły poczuć się oszukane, kiedy odkryły, że w teatrze robionym niby specjalnie dla nich ktoś im kazania zasuwa, o wartościach rozprawia?*

– Nie. Mówiąc o „martensach”, myślę o inteligentnych młodych ludziach, znających języki, dla których posiadanie paszportu i podróżowanie nie jest żadną sensacją, którzy nie mają kompleksów, mają poczucie humoru i odwagę myślenia. Z drugiej strony ci ludzie są bardzo podejrzliwi wobec frazesu, wobec kazań właśnie. To publiczność niesłychanie wymagająca. Dlatego takie słowo jak kazanie jest mi wrogiem, tym bardziej, że w moich sztukach dotykam bezpośrednio religijności i spraw z nią związanych.

Cała trudność polega na tym, żeby sprawy związane z religijnością ująć w sposób jak najdalszy od kazań, ująć szorstko i niewygodnie, nie lakierować tak trudnej materii. Przecież „martensy” tak samo stają wobec dylematów związanych z niewinnością, miłością, śmiercią.

– *Kazanie kojarzy ci się z nakazywaniem i pouczeniem, dlatego je oburza. A co powiedziałbyś, gdybyś swój teatr określił mianem teatralnej katechezy?*



Fot. SŁAWOMIR KAMIŃSKI – Agencja Gazeta

PIOTR CIEPLAK – reżyser, absolwent krakowskiej PWST. Debiutował w 1989 roku. W 1991 roku otrzymał nagrodę dla młodego reżysera na Festiwalu Klasyki Polskiej w Opolu za „Żołnierza królowej Madagaskaru”. W 1994 otrzymał Grand Prix na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych za „Historię o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”, zrealizowaną w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. (Warszawska wersja spektaklu otrzymała nagrodę dziennikarzy na festiwalu Kontakt '96 w Toruniu.) W 1995 roku etatowy reżyser Teatru Dramatycznego w Warszawie. Od stycznia 1997 jest dyrektorem artystycznym warszawskiego Teatru Rozmaitości.

– Katecheza przyporządkowana jest księdzu, osobie duchownej, która zna prawdę i wierzy w swoją misję. Teatr narażałby się na śmiertelne niebezpieczeństwo, gdyby reżyser i aktorzy przystępowali do pracy z założeniem, że coś wiedzą. Zatem teatralna katecheza jest raczej niebezpieczną zbitką słów i może znaczyć tyle, co dawniej socjalistyczna gospodarka rynkowa. Każde słowo z osobna jest tu prawdziwe, ale w połączeniu zaczyna budzić niebezpieczne skojarzenia. To jest zresztą mniej groźne dla widzów. Ja sam robiąc przedstawienia takich słów się wstrzegam.

Z biegiem czasu i w miarę zdobywanego doświadczenia teatr robi mi się coraz trudniej, coraz lepiej widzę, jak bardzo to jest skomplikowana materia i coraz boleśniej to odczuwam. Koszt tego, czym się zajmuję, jest coraz większy. Nie zmienia to faktu, że wybrałem teatr jako miejsce, w którym żyję i pracuję, że teatr jest moim światem. Ale jasne i jednoznaczne widzenie rzeczy utraciłem chyba bezpowrotnie.

– *Czy czujesz się odpowiedzialny za „pokolenie martensów”?*

– Nie, nie. Myślę, że oni by mnie wtedy wyśmiali. Nie czuję się odpowiedzialny, nie czuję się wychowawcą. Widzowie przychodzą z własnego wyboru. Mają też prawo wyjść trzaskając drzwiami, gdy proponowany przez nas temat nie jest przez nich akceptowany.

– *Czy w takim razie widz w twoim teatrze ma sam wyciągać wnioski z przedstawień, czy też zawierają one określone wskazanie moralne, naukę jak żyć należy, a jak nie?*

– Nie jest mi obojętne, jaki komunikat przekazują widzom, nie mówię do nich „bierzcie co chcecie”. Komunikat musi być wyrazisty, ale nie ma być wskazaniem „tak rób, a tak nie rób”. Bohaterowie moich sztuk, z którymi często się utożsa-

miam, są zwykle jacyś koślawi, miotają się, różne rzeczy robią bez sensu. Są nie-mądrzy tak jak widzowie. Komunikat ma zatem jedynie pomagać w objaśnieniu przeczuwanego jedynie horyzontu. Przecież nigdy do końca nie będziemy wiedzieć jak żyć, co robić. To beznadziejna, z góry przegrana sprawa. Na szczęście ponad nami rozpościera się coś, czego nie umiemy odgadnąć, ale co przez samą obecność sankcjonuje nasze życie i postępowanie.

Robię przedstawienia próbując się samemu uratować. Robię je w dużej mierze dla siebie.

– *Tworzysz teatr silnie religijny. Tylko u ciebie pojawiają się postaci najświętsze: Jezus Chrystus, Matka Boska. Gdyby określić twoje zmagania z religijnością jako naiwną religijną powagę, to zgodziłbyś się z tym?*

– Tak, to mi się podoba, ze względu na zawarty w tym określeniu paradoks. Przecież tylko w paradoksalnym zderzeniu tego, co ziemskie i tego, co boskie człowiek może odnaleźć tonację, w której jest w stanie mówić o takich niebotycznościach, na przykład o aniołach. Brook kiedyś zapytał, czy widzieliśmy anioły i jak wyglądały. Nikt nie widział, ale każdy sobie jakoś je wyobraża. Dlatego koniecznie trzeba opatrzyć religijną powagę szczyptą żartu, bo wpadniemy w fałsz, kicz. Nie można jednak poprzestać na żartach, bo wówczas tracimy szansę dotarcia do czegoś naprawdę poważnego. Kiedy dochodzę do takich tematów, kiedy wprowadzam takie postaci na scenę, to bardzo pilnuję, żeby niczego nie zamykać, żeby wszystko pozostało na poziomie człowieczym, bo przecież tylko na takim poziomie możemy się swobodnie poruszać. Teatr nie może zastępować kościoła. To jest inna sfera.

– A jednak w swoim teatrze toczysz batalię o odrodzenie religijności, odrodzenie duchowości religijnej.

– Robię przedstawienia, żeby ratować siebie samego, dokopać się do siebie samego, przebić się przez siebie i odkryć szerszy horyzont duchowy. Przedstawienia pomagają mi wierzyć w to, że warto żyć, tworzą dla mnie alibi. Mówię to niezdarnie, ale z największą powagą. Robię teatr z rozpacz i nadziei, że choć na krótką chwilę odnajdę spokój i ciszę. Więc to jest batalia o siebie. Z największą uwagą śledzę wypowiedzi Jerzego Nowosielskiego: jak o Bogu, to i o szatanie. W sumie, nie są to słodkie obrazki.

– Tworzysz teatr Dobrej Nowiny, teatr nowotestamentowy. Czy masz zamiar wypełnić powinność polskiego reżysera i sięgnąć po dramaty romantyczne pokazujące starotestamentowego Boga? Niektórzy nawet mają ci już za złe, że jeszcze swojej powinności wobec romantyzmu nie wypełniłeś.

– Powinność to ja mam taką, że muszę raty płacić za samochód. Przecież Dobra Nowina, o której mówimy, jest opatrzona krwią i dramatem, nie jest mniej dramatyczna niż zdarzenia starotestamentowe, w których z kolei jest tyle nadziei, tyle obietnic. Mieszanie okrucieństwa i dobra, nadziei i rozpacz jest dla mnie prawdziwym żywiołem teatru. Dwa lata temu w szkole teatralnej zrobiłem dyplom ze studentami – „Historię Jakuba” według fragmentów „Akropolis” Wyspiańskiego, w którym były też fragmenty Biblii w tłumaczeniu Wujka. Chcę wrócić do tego tematu i to pewnie będzie właśnie „starotestamentowa katecheza”.

– A co z dramatem romantycznym, wobec którego, jak twierdzisz, nie masz żadnych powinności? Czy będziesz się wadzić z Bogiem?

– Jeszcze parę lat temu roześmiałbym się na takie pytanie. Wtedy w dramatach romantycznych widziałem przede wszystkim kontekst patriotyczno-narodowy i myśl o mocowaniu się z tym w ogóle nie wchodziła w rachubę. Kontekst narodowy więził ducha tych tekstów. Myślałem tak: skoro po raz pierwszy od wielu lat dano nam szansę odetchnąć od tych wszystkich przeklętych spraw, od zależności między Rosją i Polską, Rosjanami i Polakami, to po co nam ten cały romantyzm? Teraz jednak widzę w tekstach romantycznych zupełnie nowe tematy i zupełnie nowe możliwości. Rzecz w tym, że jeszcze nie czuję się do tej pracy gotowy, jej skala i rozmiar przeraża mnie. Na razie o tym nie myślę.

– Od powinności patriotyczno-narodowych uwolnił się nie tylko sposób czytania romantyków, uwolnił się od nich cały teatr. Czy na ich miejsce pojawiły się jakieś nowe powinności, nowe zobowiązania wobec widzów?

– Raczej nie. Każdy powinien po prostu jak najlepiej wykonywać swoją pracę. Maszyniści powinni być trzeźwi i punktualni, aktorzy powinni być zdatni, reżyserzy powinni mieć ciekawe myśli i refleks, a komedie powinny być śmieszne. Tak samo lekarze powinni dobrze leczyć ludzi, a przy muzyce do tańca powinno się dobrze tańczyć.

– To co, „róbmy swoje”?

– „Róbmy swoje” było nakazem zbiorowym i dlatego miało kontekst społeczny. Teraz każdy może działać indywidualnie, na własną rękę.

Zastanawiam się, jak mogłaby brzmieć odpowiedź pozytywna na twoje pytanie. Czy teatr powinien szerzyć kulturę w morzu barbarzyństwa? Przenosić i ochraniać wyższe wartości? Na pewno, bo powinien pokazywać dobre przedstawienia, ale one powstają niezależnie od wszelkich postulatów i zgłaszanych zapotrzebowań.

– Jak to jest z tymi wartościami? Zapytam jak adwokat diabła: skoro elementy kultury masowej wdzierają się do teatru, czy nie uważasz, że teatr powinien się przed nimi bronić i pozostać bastionem kultury wysokiej?

– Teatr niczego nie powinien, niczego nie musi. Dla mnie teatr jest ważną rzeczą i szkoda mi marnować dany mi w nim czas. Będę więc podejmował tylko te tematy, które mnie naprawdę interesują, które uważam za ważne, których zresztą kultura masowa w ogóle nie dotyczy. Ale nie chcę być żadnym bastionem. Teatr jest przecież sztuką jarmarczną i z tego wyrósł. Zawsze chudy postawiony obok grubego będzie śmieszny. W teatrze nie wolno nudzić. I dlatego nie wolno stronić od tego, co popularne, co żywe.

Jeśli zaś teatr zaczyna się wymądrzać i staje z pogardą ponad codziennością, to popełnia samobójstwo. Nie mam najmniejszych złudzeń – teatr nie ma szans konkurować z Michaeliem Jacksonem, miejsce teatru we współczesnej kulturze jest skromne. To jasne. Dlatego mimo jarmarcznego rodowodu teatr na zawsze pozostanie elitarny.

– Czyli teatr trzeba otwierać, wciąż wietrzyć?

– Oczywiście. Narażam się pewnie tym stwierdzeniem na oskarżenie o wyprzedzanie wartości, ale mnie to nie obchodzi. Przecież mój teatr nie stał się teatrem mydlanym, mimo że go stale wietrzę, otwieram.

– Czy Piotr Cieplak uważa, że teatr jest człowiekowi do zbawienia niezbędny?

– Nie, na pewno nie. Ale kiedy pytają mnie na Sądzie, co robiłem i co mam na swoją obronę, to może uda mi się teatrem obronić? Mnie osobiście teatr jest potrzebny w staraniach o zbawienie. Czy innym ludziom też, tego nie wiem. Ale na pewno niektórzy poprzez teatr mogą wejść do Królestwa Niebieskiego, teatr może się do zbawienia przysłużyć.

– Czy teatr może więc uzupełniać rolę Kościoła, tak jak to próbował robić kiedyś?

– Takie postawienie sprawy oznaczałoby, że teatr, podobnie jak Kościół, ma jakąś misję, a tak nie jest. W jakiś sposób wszystko się uzupełnia, ale zestawiając rolę Kościoła i teatru byłbym bardzo ostrożny. Teatr może skłaniać człowieka do zadawania sobie wciąż na nowo pytań o co tak naprawdę chodzi w historiach biblijnych i w naszych historiach. Może chronić przed rutyną religijną, ale to przecież nic innego jak rutyna życiowa.

– Czy chciałeś kiedyś zostać księdzem?

– Tak, ale piłkarzem też. □