

Od rebelii do reakcji

„Wierzę, że postępując tak, jak postępuję – myślę o pewnej modernizacji tekstu – podejmuję dialog z przeszłością. A rozmawiając z przeszłością, można prowadzić dialog z przyszłością, z jej wyobrażeniem. Nie sposób patrzeć w przyszłość bez stworzenia linii biegnącej z przeszłości do naszych czasów” – mówi **Peter Stein w rozmowie z Januszem Majcherkiem.**

JANUSZ MAJCHEREK Jedna z brytyjskich gazet nazwała Pana kiedyś mistrzem rebelii. Czy czuje się Pan rebeliantem lub kiedykolwiek nim się czuł?

PETER STEIN Należałem do pokolenia niemieckich reżyserów, którzy próbowali uzdrowić nasz kraj z tego, co się wydarzyło przez dwanaście lat istnienia, zamierzonej na tysiąc lat, Rzeszy. Byliśmy przeciw strukturze produkcji teatralnych, która miała charakter autorytarny. Nasza grupa reżyserów pozostawała pod silnym wpływem wydarzeń 1968 roku, które szczególnie w Niemczech odegrały ogromną rolę, znacznie większą niż w innych krajach. Po okropnych latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych po raz pierwszy zaczęliśmy dyskutować o Holokauście i zbrodniach nazizmu jako pewnej całości. Wcześniej było to absolutnie zabronione, przykryte milczeniem i hasłami o odbudowie. Zabroniona była partia komunistyczna. Po wzniesieniu muru berlińskiego nastąpił bojkot Brechta. Trzeba to było zmienić. Czy to była rebelia? Nie wiem. Ja sam nigdy nie czułem się rebeliantem, raczej reformatorem, który chce zreformować system produkcji. Możliwe, że odniosłem sukces, tworząc z moimi współpracownikami i aktorami Schaubühne, która na dziesięć lat stała się czołowym teatrem w Europie. Ale nigdy nie porównywałem się z innymi. Kiedy widzę w teatrze coś, co mi się nie podoba, mam nieodparte uczucie, że sam robię takie samo g... A gdy ludzie mówią – albo może mówili, bo już nie mówią – że jestem fantastyczny, odpowiadam: „Nie, nie jestem fantastyczny, jestem tylko mniej zły niż inni”. Tak do tego podchodzę. Ale to wszystko „schnee von gestern”, „niegdysiejsze śniegi”, bo całe to pokolenie jest już w jakiś sposób martwe.

MAJCHEREK Chyba nie jest tak źle, Pan wciąż pracuje i z powodzeniem...

STEIN Ale już nas nie podziwiają i wszystko, co robimy, nazywają reakcyjnym i bezużytecznym, nikt się już nami nie interesuje.

MAJCHEREK Porozmawiajmy o stylu Pańskiego teatru i reżyserii. Kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy, powiedział Pan, że teatr zaczął się kończyć wraz z pojawieniem się reżysera...

STEIN Ująłem to trochę inaczej, powiedziałem, że reżyser jest produktem ubocznym złej tendencji w teatrze. Oczywiście, to jasne, że prowokuję: w rzeczywistości reżyseria jest specjalnym zawodem, który rozwinął się dopiero pod koniec XIX wieku. Uważa się, że ten rodzaj profesji zainicjował Stanisławski, ale to nieprawda, bo pewne ruchy istniały także w Niemczech. Zaczął się proces oddzielania teatru od autora. Jak Pan wie, u początków historii teatru autor był zarazem reżyserem. Ajschylos nie tylko grał w swoich sztukach jako aktor, ale również je reżyserował. Tak samo Szekspir: był sam sobie reżyserem, a niekiedy grał. I ta zasada jedności autora i reżysera została złamana. Pojawiła się tendencja do ponownego wystawiania tekstów, które uznano za klasyczne czy ważne. W tej nowej sytuacji teatr zaczął służyć transmisji wartości kulturowych i artystycznych, zapisanych w dziele sztuki, jakim jest dramat Szekspira, Czechowa lub współczesnych autorów. Ta transmisja polegała na publicznym przedstawianiu zainteresowań, ambicji i tendencji autora, ale autor już nie był tożsamy z reżyserem, bo reżyser tymczasem stał się interpretatorem autora. I nikim więcej. Celem reżysera powinno być zbliżenie się do intencji autora tak blisko, jak to możliwe. To wielki cel, trudny do osiągnięcia. Ale dziś to wygląda jeszcze inaczej. Dziś pojawiło się coś w rodzaju reunifikacji autora i reżysera – fałszywej i z mojego punktu widzenia kryminalnej: to reżyser uważa się za autora. A skoro tak, to skończyło się zainteresowanie dla przekazu, jaki niesie tekst. Kulturowe, filozoficzne i historyczne wartości tekstu nikogo nie interesują. Liczy się wolność, kreatywność – w cudzysłowie – i inwencja reżyserów, którzy używają starych sztuk dla własnych celów. Nie rozumiem tego – dlaczego nie napiszą własnych?

MAJCHEREK Rozumiem, że według Pana reżyser powinien być przede wszystkim doskonałym i kompetentnym czytelnikiem?

STEIN Absolutnie! Ponieważ wszystkie informacje o wartości tekstu pochodzą z samego tekstu. Potężny „big-bang”, potężny moment kreacji teatru nastąpił wtedy, gdy słowo pisane weszło w niepisaną, oralną tradycję. To był pierwszy, największy krok. Autorski tekst stał się częścią zbiorowej, rytualnej aktywności, która w starożytnej Grecji miała

charakter religijny, choć z naszej perspektywy to już tak nie wygląda, bo oni opowiadali o pieprzeniu, jedzeniu, wydalaniu i tego rodzaju sprawach. Taka rebelia z samych trzewi. Fakt, że indywidualny intelekt stworzył tekst i nakłonił innych do mówienia tego tekstu w quasi-rytualnej akcji, dał początek teatrowi. Zaczęło się od tego niebawomego impulsu, który potem powtórzył Szekspir, polegającego na tym, że możesz napisać tekst, a z zawartych w nim informacji możesz przenieść na scenę to, co chcesz na niej zobaczyć, usłyszeć, poczuć i zrozumieć. Wszystko jest w tekście, więc najpierw musisz go przeczytać i zadać mu pytania. Jeśli go nie rozumiesz, poproś innych, żeby ci pomogli. Bo, wie Pan, my ludzie teatru jesteśmy bardzo głupi. A dla mnie to jest bardzo ważna sprawa – zrozumieć; może najważniejsza. Jestem o wiele bardziej filologiem niż człowiekiem teatru.

MAJCHEREK Ale jednak inscenizuje Pan tekst i zwykle z rozmachem...

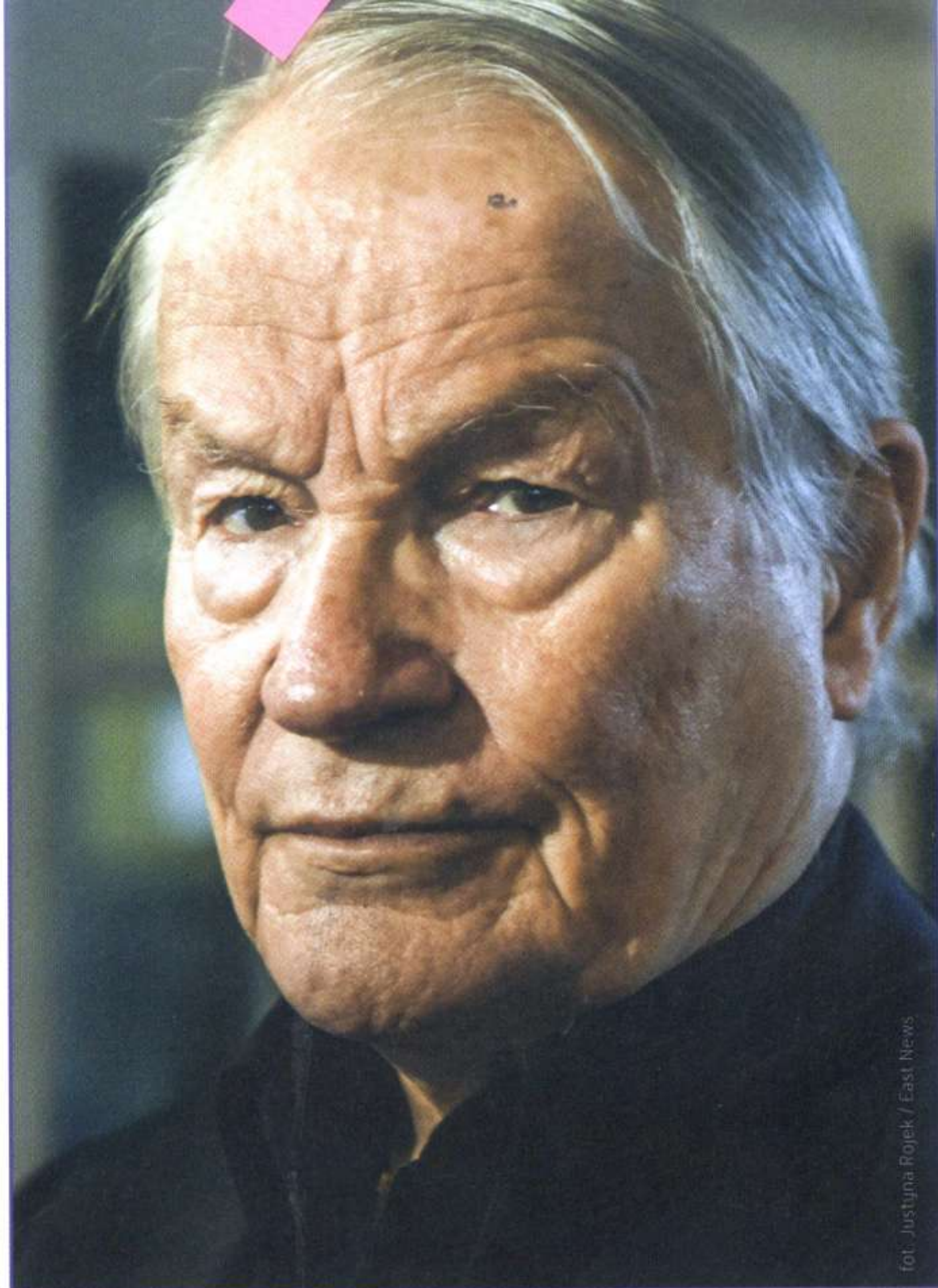
STEIN Ze względu na mój talent – w cudzysłowie – inżynierski miałem skłonność do wytwarzania wokół tekstu rozmaitych efektów scenograficznych, trików itp. Robiliśmy nieprawdopodobne rzeczy. Konstruowaliśmy teatry – ja sam skonstruowałem dwadzieścia dwa, przeważnie używając już istniejących przestrzeni i przystosowując je do potrzeb teatralnych. Stworzyliśmy też teatry, które dziś funkcjonują jako profesjonalne sceny. Sam stworzyłem Schaubühne i teatr w Salzburgu, w przestrzeni dawnej fabryki. Ale to inna strona mojej działalności. W centrum moich zainteresowań stoi filologia i rozumienie. I skoro Pan pyta o mój styl... Staram się zmusić aktorów do zadawania pytań. Dzisiaj powiedziałem do nich: pytajcie tekstu; pytajcie, czytając, dlaczego to zdanie następuje po tym zdaniu. Z jakiego powodu kontynuujemy mówienie? Czy to jest kontynuacja myśli czy emocji, czy całkiem nowy element? Czy w tekście coś powraca, powtarza się albo powtórzy później w całych partiach innych tekstów? Jaki jest podtekst każdego zdania i co ono znaczy? Oczywiście można wprowadzać psychologię i tego typu rzeczy związane z rolą, ale psychologii postaci nie da się ustalić od razu, ona się zmienia. Trzeba próbować tekst na scenie i obserwować. W tym fragmencie psychologia postaci całkowicie różni się od tego, co myśleliśmy o niej na początku. I musisz to wciąż dostosowywać, wypowiadając tekst w sposób interesujący dla publiczności. Wiele sposobów, stylów mówienia, którym początek dała retoryka, zostało utraconych. A retoryka to, wie Pan, była sztuka, istniały podręczniki, z których mógł się Pan nauczyć konstrukcji wypowiedzania monologu czy dialogu.

MAJCHEREK Można więc powiedzieć, że cały teatr jest w tekście?

STEIN To ja tak mówię. Inni tak nie uważają.

MAJCHEREK I reżyser powinien ten teatr odnaleźć, idąc za autorem?

STEIN Mówią, że jestem wierny tekstowi. Jednak czasami go zmieniam, ale nie po to, żeby włożyć w niego moje własne idee, lecz po to, by go zrozumieć. Na przykład: jego konstrukcję retoryczną, która jest dla nas trudna do strawienia. Co ma począć biedny aktor, gdy przychodzi mu wypowiedzieć siedem razy tę samą rzecz w długich frazach, jak może to zrobić, nie usypiając publiczności? To ważne, szczególnie dzisiaj, gdy nasza percepcja tak bardzo różni się od dawnej. Te długie retoryczne mowy są trudne do wykonania, więc pomagając trochę aktorowi, z siedmiu elementów wyjmuję dwa i zostaje tylko pięć. Problem wciąż



Peter Stein (1937)

niemiecki reżyser teatralny i operowy, dyrektor berlińskiej Schaubühne (1970–1984), po 1989, w wyniku konfliktu z młodymi reżyserami, zwłaszcza Frankiem Castorfem, wyprowadził się do Włoch. Laureat Nagrody Goethego (1989), Nagrody Erazma (1993) i Europejskiej Nagrody Teatralnej (2011).

pozostaje, bo aktor, żeby nie uśpić widzów, musi dla każdej z tych retorycznych fraz znaleźć odpowiednie i zróżnicowane brzmienie. Dlatego mówi to jeszcze raz i jeszcze raz, i jeszcze raz. Musi stworzyć następstwa crescendo lub decrescendo-crescendo, lub crescendo-decrescendo-decrescendo, jak w muzyce.

MAJCHEREK Jak Pan jeszcze ingeruje w tekst?

STEIN Robiłem cudowną sztukę, nie wiem, czy Pan ją zna, jeśli nie, to powinien Pan przeczytać: *Libusza* Grillparzera – pierwsza sztuka ekologiczna, z połowy XIX wieku. Opowiada o powstaniu Pragi: żeby powstało miasto, trzeba wyciąć drzewa. Libusza jest córką czeskiego króla, kocha się z drzewami, więc staje się półdrzewem. Co to naprawdę znaczy? Wszystko jest w tekście. Ale pojawia się problem. Grillparzer to nie Goethe ani Schiller, a już na pewno nie Szekspir, ale pisał w stylu tych autorów, bo był epigonem – w czym nie ma nic złego, po prostu fakt: urodził się po nich. Czasami używał rytmicznych i retorycznych form białego wiersza w taki sposób, że nawet jeśli mówi się banalne rzeczy, brzmi to jak Schiller. I co zrobiłem? Zmanipulowałem siedemdziesiąt procent wersów, ale troszkę je zmieniając, tak żeby nie brzmiały w stylu Schlegla czy Tiecka. Nikt się nie zorientował, nikt. Dlaczego? Bo nie zrobiłem tego, żeby siebie uczynić ważnym, lecz żeby pomóc autorowi tam, gdzie jasno widzisz u niego defekty.

I to jest sedno sprawy: jestem wierny autorowi. Chcę odtworzyć to, co on chciał widzieć na scenie. Chcę odtworzyć pierwotną sztukę. Dokładnie o to mi chodzi.

MAJCHEREK Rozumiem, jednak znając Pańskie przedstawienia, myślę, że w odtworzeniu autorskiego zamysłu sztuki nie chodzi o detaliczne powtórzenie jej pierwotnego kształtu.

STEIN Wie Pan, kiedy wystawiam tragedię grecką, nie potrzebuję masek. I chcę więcej niż trzech aktorów. Chcę pięciu albo dziesięciu, tylu, ilu potrzebuję. Nie każę chórowi śpiewać, skakać i tańczyć wokół. Problem polega na tym, zwłaszcza w takiej sztuce jak *Agamemnon*, że chór ma dwie trzecie tekstu i nie można zrozumieć niczego, jeśli nie rozumie się każdego słowa w tym tekście. Wszystko pochodzi z niego, chór opowiada historię. Tak jak to było u początków teatru.

MAJCHEREK Tak jak to było w *Orestei*, którą oglądaliśmy przed laty w Warszawie, i do dziś pamiętamy wieloosobowy chór mężczyzn w ciemnych garniturach i kapeluszach, z laskami. Mężczyźni wypowiadali kwestie indywidualnie i zbiorowo jak precyzyjną partyturę, w której każde słowo waży...

STEIN Dla mnie największym cudem w każdego rodzaju teatrze jest możliwość wyobrażenia sobie, że aktorzy na scenie reprezentują Ajschylosa, Szekspira, Goethego, Wyspiańskiego... Są reprezentantami, można wejść z nimi w kontakt, kontakt ustny, dialog – na przykład z Wyspiańskim, to cudowne. *Wesele* wznawiałem kiedyś, bo reżyser, Andrzej Wajda, nie mógł przyjechać. Dlaczego to jest tak ważne? Wierzę, że postępując tak, jak postępuję – myślę o pewnej modernizacji tekstu – podejmuję dialog z przeszłością. A dialogując z przeszłością można prowadzić dialog z przyszłością, z jej wyobrażeniem. Nie sposób patrzeć w przyszłość bez stworzenia linii biegnącej z przeszłości do naszych czasów. To znaczy, że jako reżyser muszę też wiedzieć, co się dzieje. Jeśli wyznaczę linię od przeszłości do teraźniejszości, mogę spróbować ją pociągnąć ku przyszłości. To jest moja jedyna droga, podobnie uważa wielu filozofów.

MAJCHEREK Był taki wieczór w Warszawie, podczas którego czytał Pan *Fausta*, zresztą występował Pan z tą lekturą w wielu miejscach Europy.

STEIN To się nazywało *Faust Fantasy*, mówiłem pierwszą część *Fausta* z towarzyszeniem fortepianu.

MAJCHEREK Czy Pańskim celem było sprawić, aby ludzie usłyszeli brzmienie języka i odkryli sens słów Goethego?

STEIN Tak. Goethe osiągnął maksimum tego, co w języku niemieckim można osiągnąć. Rozumiem przez to inteligencję, zmysłowość, brzmienie, muzyczność, piękno – to jest maksimum. I trzeba choć raz usłyszeć, co z niemieczyną można zrobić – że to nie tylko język Goebbelsa, Hitlera czy innych współczesnych dupków. Druga sprawa: Goethe napisał mnóstwo utworów, nie o każdym można mówić z równym podziwem. Pracował bardzo długo, do ostatniego tchu. *Fausta II* skończył cztery tygodnie przed śmiercią, wyobraża Pan sobie? Był wybrańcem bogów, nie wiem dlaczego. Jego dwa ostatnie dzieła *Faust II* i *Wilhelm Meister* to absolutny

szczyt. Kiedy czytałem *Fausta II* przez pięć dni, próbowałem rozwinąć muzyczność tekstu. Ale z drugiej strony tam jest ostry humor, dowcip, cała ta komiczna strona, która sprawia, że *Faust II* kipi od poważnych żartów. To paradoks, który kochamy w teatrze, ponieważ teatr sam w sobie jest paradoksem. Teatr polega na tym, że kłamiąc, mówi prawdę. Oto, czym jest teatr. (śmiech) Ale oczywiście jego głównym celem jest przekazać sens tego, co zostało napisane. Czasami konieczne są kompromisy ze względu na formę poetycką, rymy, gramatykę i składnię, ale trzeba sobie z tym poradzić i ocalić sens. Dla mnie jest to w gruncie rzeczy łatwe: musimy podążać za myślami i emocjami zawartymi w tekście.

MAJCHEREK Jak dobiera Pan teksty, dlaczego decyduje się Pan na ten, a nie inny?

STEIN Trudno powiedzieć. To zależy od sytuacji, w której jestem. Często dostaję jakąś propozycję. Ktoś zna moje prace albo coś o mnie czytał i składa propozycję – tak było w przypadku *Les Possédés*, sztuki Alberta Camusa, która jest teatralną wersją *Biesów*. Odpowiedziałem: „Aha, hm, tak, interesujące, nigdy tego nie czytałem”. No więc przeczytałem i wykorzystałem, żeby się dowiedzieć nowych rzeczy. To jedna możliwość. Druga wynika z moich własnych lektur i powrotów do tekstów, które mnie głęboko dotknęły. Na przykład greckie tragedie. Jest ich wiele i nie wszystkie chciałbym wystawiać. Jedna ma charakter specjalny: *Oresteja*. *Oresteja* to mus, to najlepsza sztuka kiedykolwiek napisana dla teatru, najbardziej monumentalna, fantastyczna. Jest też *Filoktet* Sofoklesa. Dlaczego chciałem go zrobić? Studiowałem greckie tragedie, gdy miałem dziesięć lat. A gdy miałem czternaście, po raz pierwszy przetłumaczyłem fragment *Filokteta* z greki na niemiecki.

MAJCHEREK Zna Pan grekę?

STEIN Tak. Niewiele jest rzeczy, z których jestem dumny. Moja reżyseria nie napawa mnie dumą. Za to przynosi mi dumę umiejętność zorganizowania pieniędzy dla teatrów, które beze mnie by nie zaistniały. Zdobyłem w życiu około 50 milionów euro. Kiedy zakładałem Schaubühne, miałem milion subwencji, zostawiałem ten teatr z 26 milionami, czyli znacząco wzmocniłem budżet. Na potrzeby mojego *Fausta* zdobyłem 40 milionów. To była moja samotna walka o pozyskanie sponsorów.

MAJCHEREK Ale wróćmy jeszcze do Pańskiej znajomości greki...

STEIN Przetłumaczyłem *Oresteję* dla mojej inscenizacji. Przekład został wydany z przypisami i całym aparatem, jak naukowy filologiczny tekst. Uważany jest za najlepszy spośród istniejących w języku niemieckim. I zarabiam na nim pieniądze, ponieważ biedni studenci muszą kupować to wydanie! Ale dlaczego rozmawiamy o przekładzie? Nie o tym mówiliśmy...

MAJCHEREK Bo zapytałem Pana o to, jak Pan dokonuje wyboru tekstu.

STEIN Jasne! Są teksty, do których trzeba się zbliżyć. Dyskutowaliśmy o tym w początkach Schaubühne – co jest dla nas najważniejsze i trzeba to wystawić? Czechow, Goethe, tragedia antyczna i Szekspir. Ale na przykład kiedy wybierałem sztukę do mojego pierwszego przedstawienia – w monachijskim Kammerspiele, najsławniejszym teatrze tamtego czasu – zdecydowałem się na *Ocalonych* Bonda. I, jak Pan myśli, miałem

zaangażować wszystkich tych wielkich aktorów stamtąd? Nie, kombinowałem inaczej. Chciałem zrobić coś, co nie jest normalne w teatrze. Co to mogło być? Pozyskałem innych aktorów – młodych, początkujących. Tę sztukę musieli grać młodzi – całkiem nową, współczesną. Stworzyłem własną grupę z zespołu Kammerspiele. I to było sprytne. Pracowałem z autorem, który stworzył specjalną wersję w bawarskim dialekcie. To było wykalkulowane – jeszcze jeden sposób wyboru tekstu.

MAJCHEREK A jak to wygląda w przypadku oper – dużo ich Pan wystawia.

STEIN W operze jesteś zależny od propozycji, które dostajesz. Bardzo rzadko mogę robić to, co sam chcę. Kiedyś byłem w Zurychu i ktoś mi powiedział, że *Nos* Szostakowicza jest bardzo interesujący. Posłuchałem – i rzeczywiście: bardzo, bardzo zabawne, bardzo dobre. Dyrektor teatru, Alexander Pereira, który teraz jest w La Scali, powiedział: „Chciałbym, żeby Pan coś u mnie zrobił”. Odparłem: „OK, chciałbym zrobić *Nos*”. Zgodził się. Wybrałem dyrygenta, wybrałem obsadę. Odniosłem sukces. Inna możliwość, gdy ktoś mówi: „Powinien Pan wystawić *Makbeta* z Muttim”. Opowiem Panu zabawną historię. Mutti był dyrektorem La Scali. Jakies dwadzieścia lat temu zaproponował mi *Makbeta*. Powiedziałem mu, że nie mogę tego zrobić, to niemożliwe. Jestem za blisko Szekspira. Nie mogę mieć na scenie chóru sześćdziesięciu czarownic, jak sześćdziesiąt czarownic może mieszać w kotle? Albo sześćdziesięciu zabójców mordujących dziecko! Nie, nie, nie! Mutti ponowił propozycję siedem lat później. Przystudiowałem jeszcze raz libretto i znowu odmówiłem. Po następnych siedmiu latach Mutti nalegał, więc zacząłem się zastanawiać, co można zrobić, żeby inscenizację *Makbeta* uczynić możliwą. Wziąłem trzech aktorów, którzy grali trzy wiedźmy. Chór kobiet był lasem, śpiewającym wokół. Podobnie z zabójcami: było ich trzech – trzy czarne drzewa bez liści. Działali przy pomocy siekier, więc mieliśmy walkę na scenie. Znalazłem pomysł i wykonałem go. Więc, jak Pan widzi, bardzo trudno powiedzieć, jak dochodzi do wyboru sztuki. Tekst musi mnie przynajmniej interesować. Nie robię wszystkiego.

MAJCHEREK *Borysa Godunowa* Pan nam sam proponował...

Teatr tworzy własną rzeczywistość, która pozostaje w opozycji do otaczającej go rzeczywistości, choć jedna w drugą ingeruje. Śmieszy mnie, gdy próbuje się bezpośrednio przenosić świat zewnętrzny na scenę. Znacznie bardziej interesujące jest, gdy słuchasz czegoś, co pochodzi z XIX wieku, opowiada historię z XVII wieku, a co jest absolutnie zrozumiałe dzisiaj i wiele mówi o współczesnym funkcjonowaniu polityki.

Peter Stein

STEIN Kiedy Andrzej Seweryn zaprosił mnie do pracy w Teatrze Polskim, wcale nie myślałem o *Godunowie*. Zaproponowałem *Śmierć Dantona*. Ale Andrzej powiedział, że sztuka Büchnera jest w repertuarze Teatru Narodowego. Uznaliśmy, że dwa spektakle *Dantona* w tym samym mieście to byłoby śmieszne. Więc stanęło na *Godunowie* z dwóch powodów. Po pierwsze, tekst znam na pamięć i nie ma znaczenia, że pracuję w języku, którego nie rozumiem. Po drugie, chciałem, żeby ta sztuka stała się znana w Polsce. Wydawało mi się, że nie była tu grana, ale poinformowano mnie, że Teatr Polski wystawiał ją w 1963 roku. Czy wtedy odczytali ją tak, jak ja ją czytam, to inna kwestia.

MAJCHEREK A *Borys Godunow* w Moskwie – to był Pański wybór czy propozycja?

STEIN Och, zapomniałem. Ale chyba ja wybrałem ten tekst, bo jestem fanem Puszkina. Kocham *Borysa Godunowa*, to być może najbardziej interesująca sztuka napisana w XIX wieku.

MAJCHEREK Naprawdę?

STEIN Podziwiam jej strukturę i nowoczesność argumentacji – wyłącznie politycznej w całym dramacie. Nawet scena miłosna – bardzo trudna – wcale nie jest miłosną sceną, ponieważ Maryna mówi: przestań rozprawiać o miłości. Biedny chłopak, Dymitr, chce mówić o miłości, ma z Maryną nocną schadzke koło fontanny, ale ona wciąż swoje: nie, nie mów o miłości, mów o armii, o polityce, mów o tym, jak zamierzasz podbić Moskwę. Więc wszystko jest tu polityczne, każde słowo. Mnie to bardzo interesuje. I nie ze względu na dzisiejszą politykę – tą zajmuję się, prowadząc polityczne bitwy, ale nie w teatrze. Teatr to coś całkiem innego, tworzy własną rzeczywistość, która pozostaje w opozycji do otaczającej go rzeczywistości, choć jedna w drugą ingeruje. Śmieszy mnie, gdy w teatrze próbuje się dziś bezpośrednio przenosić świat zewnętrzny na scenę. Znacznie bardziej interesujące jest, gdy słuchasz czegoś, co pochodzi z XIX wieku, opowiada historię z XVII wieku, a co jest absolutnie zrozumiałe dzisiaj i wiele mówi o współczesnym funkcjonowaniu polityki.

MAJCHEREK Wydaje mi się, że Pana nie bardzo interesuje współczesna dramaturgia...

STEIN Och, to nieprawda!

MAJCHEREK Nie? No to policzmy: Bond, Botho Strauss...

STEIN Tak, ale nie tylko...

MAJCHEREK Jean Genet...

STEIN Handke, Nigel Williams, Pinter... Wystawiałem wiele współczesnych tekstów. Problem polega na tym, że współczesne teksty nie są tak interesujące jak dawne. Dlaczego? Żyjemy w czasach upadku, to jasne. Używa się starych sztuk, żeby wszystko w nich zniszczyć. No, przynajmniej uczestniczymy w przeszłości przez niszczenie jej... OK. Ale ja w tym procederze nie biorę udziału. Niech Pan chwilę zaczeka... Jakby to zebrać... Większość sztuk, które robiłem, pochodzi z XX wieku: Czechow, Brecht. Jak mi Pan da ciekawy tekst współczesny, zrobię go natychmiast, bo to łatwiejsze – nie trzeba się przygotowywać, bierzesz

sztukę i już... A kiedy sięgam po utwór z przeszłości, muszę się napracować. Nie jest to takie trudne, bo mam w głowie całkiem dobrą bibliotekę, noszę w sobie muzeum – znam historię, historię sztuki. Mam środki i wiem, gdzie czego szukać, nie przez Google'a, ale w inny sposób. Więc to nie jest takie trudne, ale jednak wymaga pracy. Musisz odciąć się od własnych myśli i od zera zbliżyć do tekstu. I nie śpieszyć się w rozumieniu – nigdy nie należy się śpieszyć. Poczekaj, przeczytaj jeszcze raz, zadawaj pytania, zawsze zadawaj pytania – co znaczy to, a co tamto. Dlatego, że napotykasz słowa, których nie znasz i napotykasz fakty, o których nie wiesz i o których musisz doczytać. Dociekaj znaczenia, podstawowego ludzkiego i artystycznego znaczenia tekstu. To wymaga koncentracji i miesięcy pracy. A jeśli masz nowy tekst, daj mi go – zrobię go w trzy tygodnie.

MAJCHEREK Myśli Pan, że teatr powróci do autora?

STEIN Nie.

MAJCHEREK Nie? Dlaczego?

STEIN To się zaczyna od edukacji. W świecie zorganizowanym tak jak teraz – a będzie jeszcze gorzej, zresztą nie obchodzi mnie jak – wszystko zmierza do natychmiastowości: musisz wszystko mieć w kieszeni, cały świat w pieprzonej kieszeni. Wszystko odbywa się szybko, coraz szybciej. W rzeczywistym czasie możesz uczestniczyć w ataku terrorystycznym

w Indonezji – jesteś tam, w tym momencie. Dla teatru to źle, teatr musi się cofnąć, wydostać się spod panowania Internetu, wyciszyć, skoncentrować, pozostać w samotności z wyłączoną komórką. Z kinem jest inaczej. W kinie jesteś wyłącznie konsumentem, pochłoniętym w całości. W teatrze śledzisz szczegóły, patrzysz w lewo, w prawo, patrzysz w górę i w dół, słyszysz zmieniające się dźwięki, musisz być bardzo aktywny. W kinie nikt nie ma problemu z tym, że ludzie biegają w kostiumach z XVII czy XVIII wieku. Ale kiedy dzisiaj ubierzesz w kostiumy aktorów na scenie, wezwą policję – to już nie jest dozwolone w teatrze. Kiedy wystawiałem *Mizantropa*, powiedzieli mi: nigdy nie używamy kostiumów, jak można... (*śmiech*) Powiedziałem: dajcie spokój. Poszedłem do teatru z myślą, że zmieniając ubranie, mogę dokonać transformacji, stać się na przykład Indianinem. A teraz reżyser mówi, że musisz być sobą, musisz być autentyczny, a jak się nudzisz, to krzycz, masturbuj się, biegaj dookoła sceny i stawaj na głowie, mówiąc tekst. Dobra. Zatrzymajmy się tutaj.

MAJCHEREK To, co Pan mówi, brzmi dość rewolucyjnie, zwłaszcza dzisiaj...

STEIN Raczej reakcyjnie... (*śmiech*)

MAJCHEREK Dziękuję za rozmowę. ■

Warszawa, maj 2019

Borys Godunow, reż. Peter Stein, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie (2019)



fol. Kasia Chmura