didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-ryzykowne-przezycie

/ schilling

Teatr to ryzykowne przeżycie

Z Árpádem Schillingiem rozmawia Paweł Sztarbowski

Mieliśmy rozmawiać tydzień temu, w dniu, kiedy próby do twojego najnowszego spektaklu, *Dobrobyt,* w Teatrze Powszechnym, zostały przerwane ze względu na zagrożenie epidemiczne. Udało ci się wyjechać z Polski w dniu, w którym zostały zamknięte granice. Co może zrobić teatr jako medium oparte na dotyku, na bezpośrednim kontakcie międzyludzkim, w czasach koronawirusa?

Jakiś czas temu czytałem artykuł o sztucznej inteligencji i zainteresowała mnie kwestia, które zawody w przyszłości mogą zniknąć. Byłem bardzo szczęśliwy, bo okazało się, że nic nie zastąpi zawodów kreatywnych. Poczułem się ocalony. Ale teraz, w czasie epidemii, zorientowałem się, że w odróżnieniu od artystów zajmujących się mediami czy sztuką internetową, jako reżyser teatralny jestem w niebezpieczeństwie. Bo niby mam kreatywny zawód, ale potrzebuję trójwymiarowego spotkania z ludźmi. Więc co może zrobić teatr? Może jedynie umrzeć. Sytuacja jest gorsza niż w czasie wojny, bo nawet wtedy można zejść do piwnicy, być bohaterem i tam nadal robić

teatr. A w czasie epidemii nie ma publiczności, a dla mnie teatr bez ludzi nie istnieje. Więc nawet jeśli staramy się coś nagrywać w domu i wrzucać do internetu, może to być wprawdzie interesujące, ale to nie jest teatr.

Oczywiście, kiedy epidemia minie, będziemy mogli się nad nią zastanawiać jako nad tematem. Ale w czasie epidemii teatr umiera. Właśnie to dzieje się teraz wszędzie na świecie. I to jest dla mnie szokujące doświadczenie, bo po raz pierwszy widzimy, jak bardzo teatr potrzebuje bezpośredniego spotkania. Do tej pory to funkcjonowało jedynie jako slogan. A teraz poczuliśmy to naprawdę i już tęsknimy za spotkaniem.

A kiedy epidemia minie? Co wtedy będzie się działo z teatrem?

Jeszcze nie wiem, co zrobimy po tym wszystkim. Mam nadzieję, że ludzie na nowo ogarną swoje życie, ale myślę, że bardzo długo będą się bali siebie nawzajem. Może być trudno zaprosić ich ponownie do teatru, żeby usiedli obok siebie. To dotyczy również aktorów. Kiedy będą musieli się objąć albo pocałować na scenie, może się zdarzyć, że nie będą na to gotowi. Więc być może również aktorzy będą chcieli unikać dotyku, być minimum metr od siebie, a widzowie siedzieć lub stać dwa metry od siebie. Jaki to będzie rodzaj teatru? Teatr dystansu, teatr strachu. A przecież przez wiele lat teatr próbował przełamywać ten dystans. Choćby awangardowy teatr w Polsce czasów komunizmu, gdy widzowie siedzieli w małej piwnicy, a aktorzy byli brawurowi, odważni, walcząc ze sobą, ściskając się, całując się, pieprząc…

Widzieliśmy to przecież tuż przed odwołaniem prób *Dobrobytu*, kiedy nie tylko wśród aktorów, ale w nas wszystkich pojawiła się obawa, czy

kontynuowanie prób jest legalne.

To było ciekawe, szczególnie w czasie ostatnich prób z Wiktorem [Logą-Skarczewskim] i Natalią [Łągiewczyk]. Byli niesamowicie odważni, próbowali wspaniale, ale w pewnym momencie zaczęli się zastanawiać, czy to dobrze, że próbują, że się dotykają, czy to nie niesie zagrożenia. Bo nagle nie chodzi tylko o to, czego my chcemy, ale też o to, co rząd pozwala robić. Może przytulając się do siebie, działamy wbrew prawu?

Tak naprawdę nie obawiam się o przyszłość, bo to zbyt duże słowo, ale o najbliższy rok. Czy publiczność wróci do teatru? A jak już wróci, to, czy widząc na scenie całujących się ludzi, ktoś nie wstanie i nie będzie krzyczał, żeby natychmiast przestać, bo to przecież zakazane. Teatr to miejsce, w którym prowokujemy ludzi, by wyszli ze swojej strefy komfortu, ale teraz wszyscy ludzie chcą utrzymać tę strefę komfortu, ochronić ją.

Wychodzenie ze strefy komfortu to jeden z najważniejszych tematów twojego teatru. Przełamywałeś granice między sceną a widownią, między byciem reżyserem i aktorem, pomiędzy fikcją i rzeczywistością. Więc może obecną sytuację musimy traktować jako jakieś nowe wyzwanie?

Są różne rodzaje teatru, ale w każdy z nich wpisana jest konieczność przymierza z widownią. Jeśli go nie ma, jeśli widownia nie daje zgody na jakiś rodzaj teatru, to robisz coś tylko dla siebie, bez kontaktu z innymi. Zbudowane zostało przyzwolenie dla awangardowych poszukiwań, przełamywania schematów i granic. Przecież Teatr Powszechny jest tego doskonałym przykładem – przyjdźcie do nas, będziemy razem, pokażemy

wam coś, co może nie być łatwe, ale co nas wszystkich uzdrowi. Ale nagle pojawia się obawa: jak teatr może nas uzdrowić, skoro może nas zabić? Teatr staje się wtedy podobny do cmentarza.

Bardzo doceniam europejski system kultury i instytucji, ale instytucje oznaczają zwykle budynki, a więc miejsca, gdzie ludzie są razem. Wirus stawia zatem pytanie o przyszłość kultury europejskiej opartej na wolności i otwartości. Nie lubimy nosić masek, zasłaniać twarzy. We Francji była duża dyskusja na temat arabskich kobiet zakrywających twarze nikabem lub burką. Tłumaczono, że w europejskiej kulturze zasłonięta twarz oznacza brak zaufania, jest czymś złym. Teraz wszyscy zakładają maseczki. Mam nadzieję, że nie stracimy tego, co dała nam grecka kultura – tego, że możemy gromadzić się, dyskutować, przeżywać coś razem. Bez tej możliwości gromadzenia się zapaść się może nie tylko teatr, ale też cała nasza kultura.

Dlaczego teatr bez publiczności jest niemożliwy?

Bo nie ma wtedy ryzyka. A jeśli nie ma ryzyka, nie ma też teatru. W teatrze najpiękniejsze jest to, że aktorzy mogą prowokować, robić, co tylko chcą, ale również publiczność może robić co chce. Może przerwać, zareagować, wyjść.

W Teatrze Powszechnym ten bezpośredni kontakt z widownią był wręcz naszym manifestem. Mówiliśmy, że zamiast spektakli dajemy naszej widowni możliwość doświadczenia czegoś.

Przecież chociażby *Klątwa*… Wyobraź sobie ten spektakl bez widowni! Pamiętam, jak neonaziści manifestowali przed teatrem. To było wydarzenie

społeczne. Bez tego ryzyka, bez reakcji widowni byłaby to jedynie masturbacja. Ale dzięki ryzyku stawała się deklaracją polityczną. Sytuacja z *Klątwą* pokazuje też, że widzowie chcą być odważni, podejmują ryzyko i przychodzą na spektakl mimo ataków. Więc może po epidemii też to tak zadziała, że medium, które wymaga ryzyka, będzie jednak przyciągać ludzi. Może tak wręcz będziemy się reklamować – przyjdźcie do teatru, bo tylko tu czeka was ryzykowne przeżycie, jakiego nie doświadczycie nigdzie indziej.

Obserwujesz te wydarzenia z emigracji we Francji. Półtora roku temu zdecydowałeś się opuścić Węgry po kilku latach politycznych zmagań w ekipą Viktora Orbána. Dlaczego podjąłeś taką decyzję?

To nie było łatwe, bo Węgry to jednak nie Rosja, więc nie groziło mi więzienie. Ale przez dziesięć lat między 2008 a 2018 rokiem, czyli w czasie, kiedy zdecydowałem się rozwiązać zespół i pracować w szkołach, ze społecznościami lokalnymi, z Romami, to była ciągła walka o subwencje państwowe. Ich utrata uniemożliwiła działanie. Ale gorsze było to, że utrata subwencji nie wynikała z decyzji polityków. To były decyzje ludzi teatru, którzy wspierają tę politykę. Choćby Attila Vidnyánsky, dyrektor Teatru Narodowego w Budapeszcie. Po zwycięstwie Orbána jego pozycja stała się bardzo silna – pełni wiele ważnych funkcji, dysponuje ogromnymi budżetami, kieruje największym teatrem, szkołą teatralną, jest doradcą ministra kultury, robi festiwal międzynarodowy. Jest bogiem węgierskiego życia teatralnego. Odebranie nam dotacji było tak naprawdę jego decyzją. Powiedział, że nie możemy dostać więcej pieniędzy, bo nie robimy teatru, tylko politykę. Uznał, że nie jestem już artystą, tylko aktywistą politycznym i anarchistą.

Kiedy reżyserowałem u was *Upadanie*, czyli tuż przed moją emigracją do

Francji, zobaczyłem to, co się dzieje wokół *Klątwy* i był to dla mnie niezwykły znak. To mi pokazało, jak bardzo Polska różni się od Węgier. Bo u was była walka i dyskusja w całym społeczeństwie. A na Węgrzech nie było nic, żadnej współpracy. Rzeczywiście, działałem jako aktywista, brałem udział w wielu manifestacjach, bo uważałem to za swój obowiązek jako obywatela. Reakcją rządu było nazwanie mnie osobą stanowiącą zagrożenie dla państwa węgierskiego. Oczywiście potraktowałem to jako żart. Ale już samo użycie takiego wyrażenia nie jest żartem. Słowa mają niezwykłą moc i mogą zabić. A nie było żadnej reakcji na te słowa, żadnego wsparcia ze strony środowiska artystycznego. Usłyszałem jedynie, że sam jestem sobie winien, bo byłem zbyt głośny i prowokacyjny, sam tego chciałem, bo tak naprawdę to wszystko sprawia mi przyjemność. To było obrzydliwe i bolesne dla mnie. Przecież pracuję w tym zawodzie i z tym środowiskiem od dwudziestu pięciu lat. Więc dla mnie to nie Orbán był największym problemem, bo on jest tylko dyktatorem. Ale poczułem się samotny. Jak możemy wspólnie robić teatr, skoro zachowujemy się w taki sposób i pozwalamy na to wszystko? Poczułem, że nie wiem, gdzie jest mój dom, że straciłem kontekst mojego działania i ludzi, którzy mnie rozumieją. W organizacjach obywatelskich też nie było lepiej. Nieustanne kłótnie, niemożność znalezienia wspólnego języka, brak solidarności. Każdy dbał tylko o własny interes. Uznałem, że nie mam siły już tego kontynuować, że potrzebuję jakiegoś szerszego kontekstu. Wracałem do domu i czułem, że dzieci ciągle widzą mnie wściekłego lub smutnego.

Ale, co ciekawe, kilka miesięcy temu była na Węgrzech duża demonstracja przeciwko nowelizacji ustawy o teatrach. Nagle się obudzili! Ale dlaczego? Bo zaczęli się obawiać o swoją przyszłość, o własny komfort. A przecież przez ostatnie lata było tyle demonstracji, choćby nauczycieli czy studentów, na których nie było ludzi teatru. Może teraz zrozumieją, dlaczego tak ważna jest solidarność.

Ale Krétakör wciąż działa?

Nie działa. To znaczy fundacja oficjalnie nadal istnieje, ale nie ma żadnej działalności, nie ma też pracowników. Nie było pieniędzy na działalność. Nazywamy to uśpioną organizacją. Gdyby był jakiś projekt, moglibyśmy znów użyć tych struktur.

Dostajesz jakieś propozycje reżyserowania z węgierskich teatrów?

Nie, żadnych. Ale słyszałem, że to działa trochę tak, że jestem „niedotykalny": nikt mi tego nie proponuje, bo wie, że i tak się nie zgodzę. I jest w tym dużo racji. Moim ostatnim spektaklem był *Faust* w Teatrze Józsefa Katony. Pracowałem wtedy z całym niemal zespołem, trochę jak Lupa w Powszechnym, więc miałem okazję dobrze się przyjrzeć tym ludziom. I miałem poczucie, że to w ogóle nie jest zespół. Byli tam świetni aktorzy, ale nie było poczucia zespołowej pracy, za to dużo konfliktów i nienawiści. To zawsze idzie z góry, od dyrekcji. Dyrektor teatru grał u mnie Fausta, w ogóle nie był zainteresowany całością procesu, jedynie sobą. Chciałem mieć dzieci na scenie, strasznie go to denerwowało, uważał, że mu przeszkadzają. A to jest najsłynniejszy teatr artystyczny na Węgrzech, więc wyobraź sobie, jak jest gdzie indziej! Nie byłem w stanie tego zaakceptować. Pojawił się wtedy temat seksualnego wykorzystywania i ruchu #MeToo. Ten facet wygadywał straszne rzeczy, w stylu, że to, co dziś jest nazywane wykorzystywaniem, kilka lat temu nazywaliśmy miłością. Nie byłem w stanie tego zaakceptować.

Ostatnio próbowałem zrealizować niezależny spektakl z grupą aktorów, ale nie udało nam się zgromadzić nawet minimalnego budżetu na pracę.

Zarówno moralnie, jak po prostu praktycznie praca na Węgrzech jest dla mnie w tej chwili niemożliwa.

Wspomniałeś rozmowę z Gaborem Maté o ruchu #MeToo. Temat nadużyć wobec kobiet, ich cierpienie i wykorzystywanie, ale też bunt i walka o swoje prawa to częsty temat twoich spektakli. Główną bohaterką *Dobrobytu* jest młoda dziewczyna, która jako jedyna nie poddaje się autorytarnemu systemowi, podejmuje samotną walkę.

Tematy feministyczne są dla mnie ważne. Zacząłem rozumieć tę perspektywę dość późno, po moim ślubie. Zastanawiałem się nad tym, jak mężczyźni są reprezentowani wśród artystów. Uświadomiłem sobie, że na moim roku reżyserskim nie było żadnej kobiety. Na wydziale aktorskim funkcjonowało przekonanie, że musimy przyjmować mniej kobiet, bo w dramatach jest mniej ról napisanych dla kobiet. Przytakiwałem wtedy temu, zamiast się zastanowić, że może warto zacząć pisać sztuki z ciekawymi kobiecymi postaciami, a nie po prostu przyjąć, że ról dla kobiet jest mniej i nie potrzeba nam tak wielu aktorek. Czyli nie przyjmujemy więcej kobiet, bo Szekspir czterysta lat temu nie napisał wystarczająco wiele postaci kobiecych? Zacząłem się zastanawiać, na ile teatr odzwierciedla węgierskie społeczeństwo. Na Węgrzech jest dziesięć procent Romów. Dlaczego więc nie ma romskich studentów aktorstwa? Kiedy pracowałem ze społecznością romską, zobaczyłem, że jest tam wielu wspaniałych aktorów. Więc to nie jest kwestia talentu, ale polityka. Wstydzę się, że przez wiele lat sam akceptowałem te głupie zasady.

Nie bardzo mnie też przekonuje, kiedy kobiety grają męskie postaci, Hamleta czy Mefistofelesa. Bardziej mnie ciekawi wymyślenie postaci dla aktorek od

zera. Traktuję to trochę jako moją odpowiedź na ruch #MeToo.

To chyba też był jeden z powodów, dla których nie chciałeś już reżyserować klasyki? Uznałeś, że nie odpowiada ona strukturze współczesnego świata?

To też. Ale przede wszystkim moim problemem jest interpretacja. Zarówno w teatrze, jak i w operze. Jest słynny reżyser operowy, który pracuje też w teatrze, Krzysztof Warlikowski. Jego spektakle operowe są bardzo modne. Używa klasycznych oper jako inspiracji do własnych pomysłów, do uruchomienia wyobraźni. Po realizacji kilku oper pomyślałem, że to nie moja droga. Czułem, że naginam te opowieści do swojej wyobraźni i ani w tym nie ma oryginalnego sensu, ani niczego nowego. Jest jakieś „pomiędzy", które dla mnie nie jest sztuką. Zacząłem się zastanawiać, dlaczego właściwie mam zabijać te sztuki, używać ich dla swojej wyobraźni i interpretacji. Czasem mam wręcz wrażenie, że tekst staje się największą przeszkodą dla interpretacji. A ja pochodzę z teatru opartego na tekście, punktem wyjścia dla mnie nigdy nie był obraz, ale właśnie tekst. Nie traktuję go jako materiału do interpretacji, ale wręcz jako przesłanie artysty. Więc kiedy go zabijamy, wycinamy, przepisujemy, to od razu myślę – po co zmieniać tekst, skoro można napisać własny? Dlatego uznałem, że nie chcę używać gotowych tekstów, ale pisać własne, nawet ryzykując, że ktoś uzna je za gówno. Dużo nauczyłem się w mojej pracy od Szekspira i Czechowa. Praca z ich dramatami była fantastyczna i wtedy sobie obiecałem, że nie chcę ich tylko używać. Pisanie to dla mnie miara tego, czy jestem artystą, czy nie, czy jestem wystarczająco silny, czy nie. Jest w tym ryzyko podejmowane od zera i zajebiście to ryzyko lubię.

Twoje ostatnie sztuki powstawały we współpracy z aktorami, na bazie ich improwizacji. Najnowsza, *Dobrobyt*, była gotowa, zanim próby się zaczęły, choć pisałeś ją z myślą o konkretnych aktorach.

To było wielkie wyzwanie. Nie tylko zresztą dla mnie. Na przykład dla Ewy [Skibińskiej], przyzwyczajonej do improwizowania w *Upadaniu*, to było na początku trudne. Chciała znowu improwizować. Poprosiłem, żebyśmy najpierw spróbowali wczytać się w sztukę, zrozumieć ją i dopiero potem improwizować, szukając rozwiązań dla konkretnych scen. To była dla mnie nowa sytuacja. Poczułem się jak pisarz, nie jak reżyser.

Chyba ważne też było to, że pracowałeś już wcześniej przy *Upadaniu* z tymi samymi aktorami?

Oni są wspaniali! Uwielbiam ich, bo mają niezwykłe poczucie zespołowości. Otwarcie mówią, kiedy mają problem z jakąś sceną, rozmawiamy o tym, razem szukamy rozwiązań. To pokazuje zespołowość i wspólną odpowiedzialność za to, co robimy. Ten rodzaj więzi jest najbliższy tej, jaką miałem ze swoim zespołem. Bardzo lubię tych kompletnie różnych ludzi, z różnymi charakterami, twarzami, postawami. Wystarczy postawić Wiktora [Logę-Skarczewskiego], Annę [Ilczuk] i Michała [Jarmickiego] naprzeciwko siebie – i od razu są trzy różne światy, trzy różne dynamiki, od razu powstaje teatr. Uwielbiam to. Przy pierwszym spotkaniu było dla mnie wręcz szokującym odkryciem, jak wspaniałymi są oni aktorami. Teraz jeszcze bardziej chcę wykorzystać ich umiejętności, pogłębić, bo lepiej ich znam. Są momenty, kiedy rozumiemy się bez słów. Traktuję ich jak swoich

artystycznych przyjaciół i mam do nich zaufanie. Kiedy pisałem sztukę, miałem ich przed oczami. Nie znałem jedynie Natalii [Łągiewczyk].

Miałem ostatnio bardzo złe doświadczenie w Berliner Ensemble. Aktorzy nie rozumieli tej pracy, nie chcieli improwizować, nie podobał im się tekst, nie lubili postaci, które grają. A wszystko to w poczuciu, że są najlepsi na świecie. Nie czuło się zespołowości, to nie był zespół, ale grupa aktorów z różnymi umiejętnościami. Nikt nie przejmował się całością, jedynie swoim kawałkiem. Byłem kompletnie zagubiony, bo tak się nie da pracować. Nikt nie chciał podążać za sztuką, którą robiliśmy, ale też nikt tego szczerze nie powiedział. To było piekło.

Ale doszło do premiery?

Tak, z dużymi problemami, ale premiera się odbyła. Myślę, że zaproszono mnie ze względu na *Zimne wiatry* w Burgtheater, które były sporym sukcesem. Oczekiwanie było takie, że skoro robię teatr politycznie zaangażowany, to chcieliby też czegoś takiego u siebie. Ale kompletnie nie interesowała ich dynamika mojej pracy, moje metody, chcieli mieć jedynie moje nazwisko na afiszu. Dyrektorzy nawet nie przeczytali tekstu ani treatmentu, nie było żadnej rozmowy na ten temat. Gdy powstał konflikt między aktorami, dyrekcja nie chciała uczestniczyć w jego rozwiązaniu, twierdząc, że to są indywidualiści i trzeba być wyrozumiałym. A mnie nie interesuje w teatrze indywidualizm, tylko bycie w kontakcie, rozwijanie czegoś wspólnie.

Po tego typu sytuacjach tęsknisz za twoim zespołem z Krétakör?

Tęsknię wtedy za wszystkimi aktorami, z którymi się dogaduję. Tęsknię za aktorami z Powszechnego, tęsknię za zespołem z Zagrzebia, za aktorami z Litwy czy Czarnogóry. Tęsknię wtedy po prostu za uczciwą i otwartą pracą. Za ludźmi, którzy pracują w teatrze, bo to sprawia im radość. Inaczej to jest śmierć dla sztuki. Sztuka umiera, kiedy to jest jedynie przychodzenie do pracy. Bez wspólnej odpowiedzialności, bez bycia razem nie da się robić spektakli. Dlatego obecna epidemia może być tak strasznym ciosem dla ludzi teatru.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatr-ryzykowne-przezycie*