didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/publicznosc-nieobecna

/ koronateatr

Publiczność nie/obecna

Z Michałem Zadarą rozmawia Marcin Kościelniak

1.

Przesłałeś mi mailem informację o swoim najnowszym spektaklu. W pierwszej chwili pomyślałem, że nie będę mógł go zobaczyć, skoro realizowany jest w Stanach. Zaraz potem pomyślałem, że z powodu koronawirusa pewnie będzie pokazywany online. Ostatecznie okazało się, że – choć spektakl się odbył 24 kwietnia o godzinie 20.00 – nikt go nie mógł zobaczyć.

Mogłeś go zobaczyć. Zobaczyłeś go. Spektakl był grany dla nieobecnych widzów przez nieobecnych aktorów. Ty byłeś jednym z naszych widzów, którzy spektaklu nie oglądali. Na premierze mieliśmy zresztą stuprocentową frekwencję: nikt nie przyszedł. Mamy tylu widzów, ile osób sobie wyobrazi ten spektakl i coś o nim wie.

Nawet nie wiem, czy się to się odbyło, mogę ci tylko zaufać. Ale od początku: opowiedz, o co w tym wszystkim chodzi.

To jest inscenizacja tragedii Sofoklesa *Trachinki*. Można tytuł tłumaczyć jako *Kobiety z Trachis*, *Dziewczyny z Trachis* czy *Nastolatki z Trachis*, bo chórem są młode dziewczyny przed ślubem. W tragedii okazuje się, że Herakles stoczył ostatnią wojnę dlatego, że chciał zgwałcić Iole, córkę Króla, czternasto- czy piętnastolatkę. Jej ojciec nie chciał jej dać Heraklesowi. Herakles się wściekł, zniszczył całe miasto, zabił mieszkańców i zgwałcił tę dziewczynę. Dejanira, żona Heraklesa, daje mu koszulę nasączoną magicznym płynem, który ma przywrócić jego miłość. Ale ta trucizna go zabija, a Dejanira popełnia samobójstwo. Sztuka ta stanowi matrycę *Fantazego* Juliusza Słowackiego. Na przykład długa śmierć Majora w *Fantazym* jest zrozumiała dopiero, gdy odniesiemy ją do analogicznej śmierci Heraklesa w *Trachinkach*.

Spektakl realizowałeś w ramach kursu, który prowadzisz w Swarthmore College, gdzie kiedyś studiowałeś, a teraz zostałeś zaproszony do prowadzenia rocznych zajęć.

Tak, prowadziłem dla wydziałów filologii klasycznej i teatru zajęcia pod tytułem „Tragedia jako współczesny teatr”. W pierwszym semestrze kursu czytaliśmy głównie te tragedie greckie, których nie znałem. Na liście lektur było dziesięć-dwanaście tragedii. Do tego teksty filozoficzne, omawiające znaczenie tragedii jako takiej: Nietzsche, Ricoeur, Deleuze i Guattari itd. Zadaniem studentów było przygotowanie dwóch scenek z tragedii, jedną z chórem, drugą bez. Jedną z tez mojego kursu jest, że inscenizowanie tragedii jest tożsame z inscenizowaniem chóru: gra toczy się tutaj zawsze o chór.

Kolejnym kluczowym elementem są posłańcy, którzy mówią o tym, czego nie widać. Tutaj robi się miejsce dla wyobraźni. Zarazem to, co niewidoczne, jest – szczególnie w *Trachinkach* – zasadą społeczną, którą jest przemoc podtrzymująca całe społeczeństwo, ideologię, bogów itd. Herakles jest wielkim bohaterem – ale ostatnia wojna szła o to, że chciał zgwałcić nastolatkę. Herakles zabił wszystkie potwory w Grecji – ale sam też jest potworem. I tę potworność tragedia ujawnia jako to, co wcześniej było ukryte.

W drugim semestrze wybraliśmy *Trachinki* i je inscenizowaliśmy. Planowana była normalna inscenizacja z widzami, aktorami. Ponieważ obsada była mała (trzy studentki), do chóru dołączyliśmy dwóch inspicjentów (studentów, którzy odpłatnie pracowali przy spektaklu). Ważnym elementem było rozpoznanie, że w greckim teatrze w każdym spektaklu grało trzech, niekiedy nawet dwóch aktorów (co było istotne w mojej inscenizacji *Orestesa* kilka lat temu). Prześledzenie, który aktor miał grać jaką postać, jest niezbędne dla zrozumienia tych sztuk. W *Trachinkach* jest jedna megarola, bo Dejanirę i Heraklesa grał jeden aktor, jednego wieczoru umierał dwa razy.

U ciebie grała to jedna aktorka? Jak zdecydowaliście, kto dostanie tę megarolę?

Akurat dziewczyna, która to grała, Alex Kingsley, robiła to w ramach zaliczenia całych studiów aktorskich, więc jej rola musiała być duża. Pamiętaj, to nie jest zawodowa szkoła aktorska, ale humanistyczna – studia aktorskie są jedną z jej części, ale studenci równocześnie kończą inne specjalizacje.

Rozumiem, że pracę nad spektaklem przerwał koronawirus.

Tak, koronawirus wybuchł w trakcie tygodniowej przerwy w środku semestru, tzw. *spring break*, podczas której moje dwie studentki, Josephine Ross i Nadia Málaya, wróciły do domów. To znaczy: do Minneapolis i do Moskwy. Trzecia studentka, Alex Kingsley, została na miejscu.

Przed koronawirusem mieliśmy większość spektaklu opracowaną. Powiedziałem: przełóżmy tę naszą robotę na ruchome obrazy. Niekoniecznie były to aktorskie etiudy. Czasem chodziło, nie wiem, o krojenie warzyw, nakładanie makijażu, krzyczenie, najprostsze ekwiwalenty emocji. To było bardzo trudne i świetne ćwiczenie. Doświadczenie dialogu scenicznego musisz przełożyć na obrazy. I to przy zerowych środkach produkcyjnych (każda studentka nagrywała i montowała na swoim telefonie). Zajęć mieliśmy dużo, trzy razy w tygodniu, wszystkie etiudy omawialiśmy online, wiele z nich nagrywanych było wiele razy.

Potem zmontowałeś to w całość?

Tak, na Adobe Premiere montowałem to jako jedno wideo z trzema kanałami obrazu i przesyłałem im, aby mogły sobie wyobrazić, co będzie się działo na scenie. Finalnie, w teatrze, każda z tych ścieżek była eksportowana na oddzielny komputer. Dźwięk – to był oddzielny kanał. Uruchomiłem te kanały plus program światła w dniu premiery i wyszedłem z teatru. Po dwudziestu minutach wszystko ruszyło, spektakl się rozpoczął. Wtedy byłem już na zapleczu budynku.

I co robiłeś w trakcie premiery?

Była impreza na Zoomie. Było bardzo miło, że nikt nie musiał pracować w trakcie premiery. Nie było też całego napięcia, czy ktoś przyjdzie i ile osób. Znaczy było – martwiłem się, że ktoś przyjdzie. Wszyscy nie przyszli, był więc totalny sukces, mieliśmy pełną salę. Ściślej – był jeden widz. Alex Kingsley wykonała lalkę i ta lalka była jedyną widzką. Prosiłem, by w niej zaszyć coś, co jest nośnikiem winy. Dla Freuda, który o tragedii greckiej pisał wiele bzdur (z punktu widzenia tragedii greckiej, nie psychoanalizy), tragedia zawsze wiązała się z ekonomią winy w społeczeństwie. Stąd pomysł, by jakiś ślad jej winy był w tej lalce zaszyty. Tę lalkę usadziłem na widowni. Po ustawieniu wszystkich sprzętów swój komputer zostawiłem na sali i ustawiłem jego kamerę w taki sposób, byśmy mogli oglądać na żywo nie spektakl, ale lalkę i jej reakcję na to, co dzieje się na scenie.

2.

Dlaczego zdecydowaliście się na taką formę nieprezentacji spektaklu?

Na wiosnę roku 2020 na całym świecie wśród instruktorów teatru czy tańca toczyła się dyskusja, jak w takich warunkach pracować. Niektórzy pokazywali gotowe etiudy przez Skype’a czy Zoom. Teatry, jak wiemy, radzą sobie z tym na różne sposoby, np. puszczając online stare spektakle, robiąc monodramy na żywo. W Stanach też tak jest, dużo o tym się mówi i pisze. Dla mnie jest to oczywiście ciekawe, ta ewolucja form ekspresji. Tylko że teatr jest szczególną formą sztuki, która istnieje, odkąd istnieje człowiek, i która

polega na bezpośrednim współbyciu aktorów i widzów w jednej przestrzeni. Pewnie polega też na innych rzeczach, wyobraźnia jest kluczowym elementem teatru… Ale jeżeli oglądasz spektakl przez Skype'a czy przez Zoom, to właściwie tam opowiada się wszystko oprócz teatru. Obejrzałem w ten sposób ostatnio *Hamleta* Wooster Group i była we mnie frustracja: owszem, dowiedziałem się czegoś teatrologicznie, ale nie miałem dostępu do wydarzenia, które tam miało miejsce. Dostałem informacje o spektaklu, ale nie dostałem spektaklu.

Czyli swój antyspektakl zrobiłeś w imię obrony tradycyjnego teatru?

Tak, zdecydowanie. Jak już wiele osób stwierdziło, jestem najbardziej konserwatywnym reżyserem polskiego teatru – tylko jakoś nikt z obecnej władzy nie chce tego zauważyć. To był wręcz reakcyjny spektakl. Był to sposób na ocalenie tego, co ma miejsce w teatrze, tego niewypowiedzianego wydarzenia, czegoś wyjątkowego, co czyni wizytę w teatrze niepowtarzalną. To „coś" chciałem ocalić. Ale był to też namysł nad tym, jak działa teatr. Najważniejsze spektakle to nie są te, które widziało dużo osób. Mówimy: nie da się zrozumieć drogi Grotowskiego bez *Hamleta* Grotowskiego – ale *Hamleta* Grotowskiego widziało dosłownie dwadzieścia osób.

Ale to nie jest tak, że gdy ktoś widział, to poświadczy prawdę o spektaklu. O coś innego chodzi w historii, także w historii teatru. Nasza wiedza o spektaklach jest zapośredniczona w tekstach i interpretacjach. W tym sensie nie ma znaczenia, ile osób widziało *Hamleta* Grotowskiego. Można powiedzieć: nie ma znaczenia,

czy spektakl w ogóle się odbył. Co o tym myślisz w kontekście swojego spektaklu? Czy jego „materialność", to, że się wydarzył, jest istotna?

To jest taki Borgesowski moment oscylowania miedzy kpiną a metafizyką. Borges w *Tajemnym cudzie* opowiada o pisarzu żydowskim w Pradze w 1942 czy 1943 roku, który został aresztowany i ma być rozstrzelany. Modli się do Boga, by dał mu rok na dokończenie swego największego dzieła. Kula, która ma go zabić, zatrzymuje się przed jego twarzą, cały świat zamiera, on również, ale przez rok w głowie pisze swoje dzieło. Udaje mu się je dokończyć w ciągu roku – potem trafia go kula i roztrzaskuje mu głowę. Koniec opowiadania. Jan Kott opisał, jak Borges wygłosił referat *Tajemnica Szekspira*. Wszyscy mieli nadzieję na to, że Borges ujawni tę tajemnicę. On mówił z pamięci, był już wówczas ślepy, nie miał spisanego tekstu – ale w zdenerwowaniu nikt nie był w stanie ustawić mikrofonu na właściwej wysokości. Borges mówił obok mikrofonu, niewyraźnie, tylko czasami docierało do słuchaczy słowo: Szekspir, Szekspir… Kott pisze, że pewnie tajemnicę Szekspira Borges wypowiedział, tylko nikt jej nie usłyszał.

Pracowałem z ideą nieobecnego dzieła w spektaklu *Mesjasz*, który był adaptacją nieistniejącej książki Brunona Schulza. Nie przeszkodziło mi to w adaptowaniu jej, bo przecież niesie *Mesjasz* Schulza jakąś treść i jest książką odmienną od wszystkich książek, których też nie ma – z powodu tego, co o tej nienapisanej książce i jej autorze wiemy.

Motyw tego, co niewypowiadalne, jest jednym z najważniejszych motywów w muzyce romantycznej. Próbowaliśmy to uwydatnić w *Chopinie bez fortepianu*. Istnieje utwór fortepianowy Schumanna, gdzie na jednej pięciolinii jest jeden głos na jedną rękę, na drugiej drugi, a pośrodku głos wewnętrzny, który jest zapisany w nutach, ale jego się nie gra. To

niewypowiedziana, ale jednak istniejąca melodia.

Jest w sztuce cała tradycja rzeczy niewypowiedzianych. Ale żeby one miały znaczenie, muszą naprawdę być. To było dla nas ważne. Mówiłem studentkom: zwykle w teatrze to, co robimy na scenie, nie dociera w pełni do widzów, bo ktoś się nudzi, ktoś śpi, ktoś nie dosłyszy, bo siedzi w dalekim rzędzie. Ale teraz robimy spektakl dla nikogo, więc musi być porządny.

Ale dla ciebie, dla was, ma to inny sens. Ja nie wiem, czy przedstawienie doszło do skutku. Z mojego punktu widzenia chodzi tu nie tyle o wydarzenie teatralne, ile o wydarzenie medialne, które wyprodukowało tamto wydarzenie teatralne. No i o pytanie, jakie ma znaczenie ta niepewność.

Moim zdaniem, dla spektaklu jest zasadnicze, że on się odbył. Możesz myśleć, oczywiście, że to żart i że się z ciebie nabijam, ale przecież możesz mi zaufać. Gdy byłem tu studentem, w bibliotece uniwersyteckiej przebywający na rezydencji mnich buddyjski układał mandalę z piasku. Można było go obserwować, także z góry, biblioteka ma kilka pięter. Mnich pracował nad tym przez trzy tygodnie; na koniec odbyła się ceremonia, w trakcie której tę mandalę wysypano do rzeki. Chodzi o to, że stwarzasz coś niezwykle pięknego i niszczysz to. Mogliśmy nasz spektakl transmitować przez Zoom, było tysiąc możliwości jego utrwalenia, a jednak uznaliśmy, że nie, że to musi ulec zniszczeniu.

Mówisz o skrajnej efemeryczności wydarzenia teatralnego. Jego

niepowtarzalności i nieuchwytnej prawdzie. Ale czy nie zachowała się żadna dokumentacja? Na jakiej podstawie studentki twojego kursu dostaną zaliczenia?

Wydział i uczelnia mają swoje kryteria. W grę wchodzą duże pieniądze. Czesne dla studentów jest bardzo wysokie, około pięćdziesięciu tysięcy dolarów za rok. Wiele osób, szczególnie obywateli Stanów Zjednoczonych, ma to czesne zredukowane, ale są też osoby, głównie z zagranicy, które płacą pełną sumę. Jak tu studiowałem, czesne było znacznie niższe, ale moi rodzice płacili pełną kwotę. Wiesz, co wtedy robisz? Pracujesz tak, że nie śpisz po nocach, w ciągłym poczuciu winy, jeśli nie masz najlepszych ocen. No i nie masz, bo wszyscy się tak wykończają. Musi być zatem system zapewnienia rzetelności. Nasz spektakl został nagrany przez profesjonalną ekipę i jest do wglądu dla egzaminatora; on będzie na tej podstawie egzaminował studentkę, dla której to jest zaliczenie specjalizacji aktorstwa.

Nagrany został cały przebieg tego premierowego, jedynego pokazu?

Nie, odtworzyłem spektakl dla ekipy wideo następnego dnia. Jeżeli ktoś sobie tu przyjedzie i pójdzie do biblioteki, to może sobie to nagranie obejrzeć. Aczkolwiek nie zachęcam, bo to nie jest oglądanie spektaklu. Oglądanie spektaklu-nagrania to jest nieoglądanie spektaklu. To jest tak, jakby pojechać do Paryża, żeby dowiedzieć się, jak pracuje Brook, i oglądać kuchnię w tym teatrze, robienie kawy i kanapek. W naszym przypadku spektakl polega na tym, że wytworzyliśmy coś, czego nie zobaczyłeś. W tym właśnie sensie ty, Marcin Kościelniak, jesteś jednym z naszych widzów.

Nawiasem mówiąc, ekipa odpowiedzialna za to nagranie (Gabriel Johnson i

Rob Harris) robi film dokumentalny o pracy nad spektaklem. To zostało zaplanowane wcześniej. Mieliśmy środki na pracę i badania, a produkcja spektaklu okazała się tania, bo tutaj chodzi o słowo, nie o dekoracje i efekty – więc zaproponowałem, żeby te pieniądze wydać na film. Szczęściem dla ekipy, wybuchł koronawirus i film dokumentalny zrobił się naprawdę „o czymś".

Gdy przeczytałem zapowiedź twojego spektaklu, pomyślałem, że stawką jest ideologia teatru. Już dowiedzieliśmy się, że w układzie: scena – widownia żywa obecność aktorów i aktorek nie jest niezbędna – przegrywają w rywalizacji z obrazem wideo, bywają zastępowani przez hologramy. Ty pozbawiłeś teatr widzów. Rozumiem jednak, że odbyło się to na rewersie tego, co dla ciebie w teatrze jest ważne i cenne. Czy jednak było w tym coś inspirującego, co można kontynuować – czy chodzi o jednorazowe, wymuszone sytuacją doświadczenie?

Gdyby to był Pinter albo Brecht – a z taką samą pasją, jak tragedii greckiej, mógłbym uczyć Brechta – to taka produkcja nie miałaby sensu. Tutaj akurat wszystko było spójne. To, że odbyło się bez publiczności, było odpowiednie dla tej tragedii. To było bardzo greckie, to nieoglądanie.

Chodzi o metaforyczny sens inscenizacji: że świadectwo składane przez Trachinki nie zostaje przez nikogo wysłuchane?

Tak. Ale nie tylko o to. Jest tam taka scena: Trachinki czekają na Heraklesa, który ma przyjść – ale wcześniej musi zabić sto byków. To jakaś niesłychana

treść: sto dorosłych istnień jest mordowanych w trakcie tego dramatu. Pamiętajmy, że w prehistorii tej sztuki zarzynane jest całe miasto. Jest też gwałt na nastolatce. To wszystko, czego nie widać, jest bardzo ważnym elementem, który zakotwicza sztukę w cierpieniu, doświadczeniu. W momencie gdy zdecydowaliśmy się, że robimy naszą inscenizację dla nie-widzów, zmieniliśmy ją. Nie chodziło już o to, by widz, który ogląda sztukę, miał wyobrazić sobie coś, czego nie ma. Nie chodziło o polityczny teatr, który mówi tę prawdę do władzy, wskazuje na to, co jest niewidzialne, celowo ukrywane. W związku z tym stwierdziliśmy, że przemoc musi być w pełni pokazana. Spektakl stał się w konsekwencji niezwykle brutalny. Było w nim pełno brutalnych obrazów zabijanych zwierząt. I ludzi. Był bardzo dosłowny. Coś, co byłoby trudne do pokazania – potworne zdjęcia potwornych zbrodni – tutaj włączyliśmy w inscenizację, bo to jest właśnie to coś, czego nikt nie zobaczy. Normalnie w teatrze byśmy mówili: po co tak epatować? – a tutaj właśnie epatowaliśmy.

Żal ci tamtego spektaklu, którego nie ukończyliście? Który z nich byłby lepszy?

To dobre pytanie. Bardzo chętnie kiedyś wystawiłbym *Nastolatki z Trachis* Sofoklesa.

3.

Dziś hasło Beuysa „każdy jest artystą” stało się znów aktualne. Tyle że odwrotnie: dziś nikt nie jest artystą. Ani artystką. Nie może być.

Sens tego hasła, zawierający się w krytyce instytucjonalnej, pozostaje w mocy. Czekamy niecierpliwie na powrót do „normalności” – ale może warto wykorzystać ten czas na przewartościowania? Myślałem, na przykład, o inspiracjach sztuką konceptualną: mogę zrealizować najbardziej szalony pomysł. Projekt niemożliwy, potencjalny. I nie potrzebuję do tego instytucji ani pieniędzy. Mój projekt nie musi się zmaterializować – co nie znaczy, że nie będzie miał realnego efektu. Co o tym sądzisz? Czy pandemia coś w twoim myśleniu zmieniła?

Dla mnie zmiana polega na tym, że mniej słucham filozofów, humanistów, a bardziej naukowców, którzy zajmują się epidemiologią. Rozważania Žižka czy Sloterdijka o koronawirusie wydają mi się nudne, w tej sytuacji oni dostrzegają tylko potwierdzenie własnych tez. Naukowcy, epidemiolodzy dają konkretne informacje. To wydaje mi się dzisiaj o wiele ciekawsze.

Ale czy jest, na przykład, jakiś spektakl, który dopiero teraz możesz zrealizować – właśnie dlatego, że nie można żadnego spektaklu zrealizować? Zawsze o tym marzyłeś i wreszcie masz tę możliwość.

Wiesz, mam już takie doświadczenia za sobą. *Chopin bez fortepianu*. *Dziady* bez skrótów. *Sen srebrny Salomei* bez aktorów – to znaczy z jednym aktorem, mną samym. No i ten spektakl, *Trachinki* – bez aktorów i bez widzów – jest jakimś końcem tej drogi namysłu nad nieobecnościami.

Tak, ale jednak musiałeś się nad tym spektaklem sporo napracować, musiałeś go zmaterializować. Napotykałeś na szereg ograniczeń:

technologicznych, ludzkich. A możesz zrobić spektakl w ogóle bez tego. Właśnie teraz nadszedł ten czas. Najbardziej szalony pomysł, jaki ci przychodzi do głowy.

Mnie to nie cieszy. Widzowie – choć nieobecni w teatrze, choć ich nie ma na widowni – są jednak dla mnie niezbędni. Tacy widzowie jak ty.

Zgadza się, nie chodzi mi przecież o spektakl do szuflady, ale „wyprodukowany" i „prezentowany" na innych warunkach. Czy znaczy to, że jest to doświadczenie bez konsekwencji dla twojej pracy?

Tak nie jest. Myślę, że wymiernym efektem jest to, że oswoiłem się z pracą z mediami. Jestem teraz gotowy więcej z nich korzystać. Wyobrażam sobie spektakl, w którym nie ma aktorów – posługuję się natomiast mediami, obrazami, scenariuszem wykonywanym przez komputery i maszyny. Interesuje mnie to jako możliwość. To jest, oczywiście, nowa sytuacja, ale musimy pamiętać, że w trakcie życia Szekspira teatry były zamknięte dwa razy z powodu dżumy, i to na jakieś dwa lata. Takie rzeczy się zdarzają. To nie jest koniec świata i to nie jest koniec teatru.

Jak mówisz, że to nie jest koniec teatru, to dla mnie jest to smutne. W takim sensie, że to nie jest koniec teatru czy świata, jaki znamy, i szansa na początek jakiegoś innego.

Myślę, że to megalomania, że chcemy koniecznie uczestniczyć w jakimś przełomowym momencie. Jak mówiłem, teatr jest formą sztuki, która istnieje, odkąd istnieje człowiek, jest bardzo pierwotna, należy do człowieka, więc ten

teatr, który znamy – w sensie, że ktoś występuje, a ktoś inny ogląda – należy do nas jako do ludzi, to się nigdy nie zmieni.

Rzeczywiście jesteś konserwatystą.

Dlaczego?

Odwołanie do źródeł, do tego, co ludzkie, uniwersalne, do tego, co zawsze. No i ta nadzieja, ta radość, że nic się nie zmieni.

No tak… Przypomina mi to sytuację, chyba z Artauda, że w trakcie dżumy ktoś zaczyna jak szalony tańczyć bez powodu, a inni patrzą na to bez zrozumienia, i że to jest właśnie teatr…

Gdy wyszła ta historia z koronawirusem, napisałem do profesorów mojej uczelni, którzy mnie zatrudnili, list z zawiadomieniem, jak planuję realizować spektakl. I tam użyłem cytatu z Nietzschego, który zawsze uwielbiałem: to prawda, że Bóg umarł i że go zabiliśmy, i że Bóg pozostanie martwy, ale mimo to jego cień będzie pokazywany w jaskiniach jeszcze przez tysiąc lat. No więc teatr umarł (na chwilę może) i my teraz pokażemy cień teatru. Wtedy dziekan wydziału filologii klasycznej, klasyki, Grace Ledbetter, napisała, że dla niej jest to bardzo platońskie, sięgające do źródeł myślenia europejskiego. Oczywiście, sam Nietzsche odwoływał się do Platona, do motywu jaskini, gdzie pokazuje się cienie i udaje, że to jest rzeczywistość. Sytuacja jaskini, w której są cienie – to sytuacja, w której teraz jesteśmy.

Czyli myślisz jak Platon, a nie jak Nietzsche, który jednak chciał tych cieni się pozbyć.

No tak. Nietzsche chciałby tak do końca zabić Boga. Ja też jestem za tym, żeby zabijać Boga, jak najbardziej. Ale teraz jeszcze chętnie pokazuję te cienie… Wiesz, przez lata pisałem i praktykowałem coś całkiem innego. Stawiałem na teatr popularny. Uważałem – uważam – że teatr, który nie przyciąga setek, tysięcy widzów, nikomu nie jest potrzebny. Ostatni mój duży spektakl w Polsce, *Zemsta nietoperza*, był grany w ciągu roku w sześciu setach, zawsze przy pełnej sali, zawsze z euforycznymi reakcjami. To mój największy sukces komercyjny. Bardzo się z niego cieszyłem, nie traktowałem jako czegoś gorszego. Uwielbiałem tę widownie i tę radość. Uważam, że dawałem widzom coś bardzo pięknego. To był teatr popularny, jaki naprawdę chciałbym robić. W „Didaskaliach" pisaliście, że to nie był spektakl polityczny – jakbym kiedykolwiek to obiecywał. W „Wyborczej" w ogóle nie było recenzji. Jeśli chodzi o krytykę, ten spektakl nie zaistniał, za to ma ogromne powodzenie u widzów. To kierunek, który mnie naprawdę interesuje. Uważam, że to należy robić w teatrze. A teraz stworzyłem przeciwieństwo tego: *Trachinki*, spektakl dla nikogo, rozważany przez specjalistów i koneserów.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/publicznosc-nieobecna*