

Scenariusza granego przez Erlena; obaj siadają naprzeciw siebie i odgrywają koncert bez dźwięku na gesty i miny. Jak obraz nie powielającego się odbicia...

Różnice rysują się wyraźnie. Oglądając Peszka w *Scenariuszu*, widzimy na scenie postać artysty – Jana Peszka. Grze Erlena brak tak silnych indywidualnych rysów. Na scenie jest „przezroczyście”, jest artystą-Każdym. Peszek cały tekst *Scenariusza* ma nie tylko w głowie. Ma go w ciele, mięśniach i nerwach. Każde słowo fizycznie odczuwa i na każde – reaguje fizycznie. Gra niejako bez namysłu, instynktownie. Działania aktora, nawet te najbardziej absurdalne, wydają się tu zatem konieczną i – paradoksalnie – naturalną konsekwencją wypowiedzianego tekstu. *Scenariusz* czyta z kartek, ale wypowiada go tak, jakby sam był jego autorem. Jakby teraz, na scenie, wygłaszał jedynie napisane wcześniej przez siebie zdania. Inaczej Erlen – czyta *Scenariusz*, jakby trzymane w rękę kartki znalazł przed chwilą gdzieś w foyer teatru. Dopiero tu, na scenie, odkrywa zawarte w nim treści. Trochę go dziwią, trochę zaskakują. A na pewno odnosi się do nich z większym dystansem. Mniej tu brawury, więcej namysłu. *Scenariusz* ma jeszcze przede wszystkim w głowie, najpierw jest myśl – później działanie. Jakby sam zastanawiał się jeszcze nad sensem tego, co mówi i tego, co robi; jakby próbował intelektualnie, na zimno „rozgrzyć” konstrukcję granego przez siebie spektaklu. Nie gra w szaleńczym zapale – po scenie kroczy ostrożnie, z szeroko otwartymi oczami.

Okazuje się, że ta sama forma, odcisnięta w zupełnie innym tworzywie, zyskuje nowy sens. Zamiast dojrzałego artysty – widzimy początkującego adepta, gorzki humor i samoświadomość zastąpiło naiwne jeszcze zdziwienie, że ze sztuką i człowiekiem współczesnym rzeczy nie mają się tak, jak się mieć powinny. Spektakl Erlena nie stał się dzięki temu niemieckojęzyczną kopią przedstawienia, które jest i nadal będzie przez Peszka grywane. I tym się broni.

Pałeczka została przekazana,

dalsze losy spektaklu Erlena zależą odtąd od niego samego. Widać, że wiele wysiłku musi jeszcze włożyć w to, by przejęte przedstawienie uczynić swoim własnym, by je przetrawić, przefiltrować przez swoją wrażliwość, sceniczny temperament. Potrzeba na to – zapewne – wiele lat pracy i – być może – pewnych zmian w spektaklu, przekształceń...

Wciąż jednak pozostają pytania o cel i potrzebę przeprowadzania takiego eksperymentu. Teatr lubi różnorodność: cytaty, aluzje, polemiki – owszem; powtórki – niekoniecznie. Czy nie ciekawiej byłoby pozwolić młodemu aktorowi na, częściowo przynajmniej, samodzielne opracowanie scenicznego kształtu *Scenariusza*, niż powielać krok po kroku całość Peszkowego przedstawienia?

„To nie jest kwestia zapatrzenia się w pewną szansę, którą daje teatralna tradycja Wschodu, tylko rozumienie w gruncie rzeczy aktu aktorstwa” – mówi o idei projektu Peszek. Sztuka aktorska istnieje tylko na scenie. Wszelkie próby zapisu czy opisu tego fenomenu są deformujące i, jak twierdzi Peszek, bolesne. Aktorstwo Peszka, techniki gry i sposób jego pracy na scenie – tak ściśle związane z teorią teatru i aktora instrumentalnego – bez wątpienia zasługują na to, by były przekazywane i kontynuowane. Znaleźć godnego siebie ucznia – nie ma chyba lepszej recepty na długowieczność.

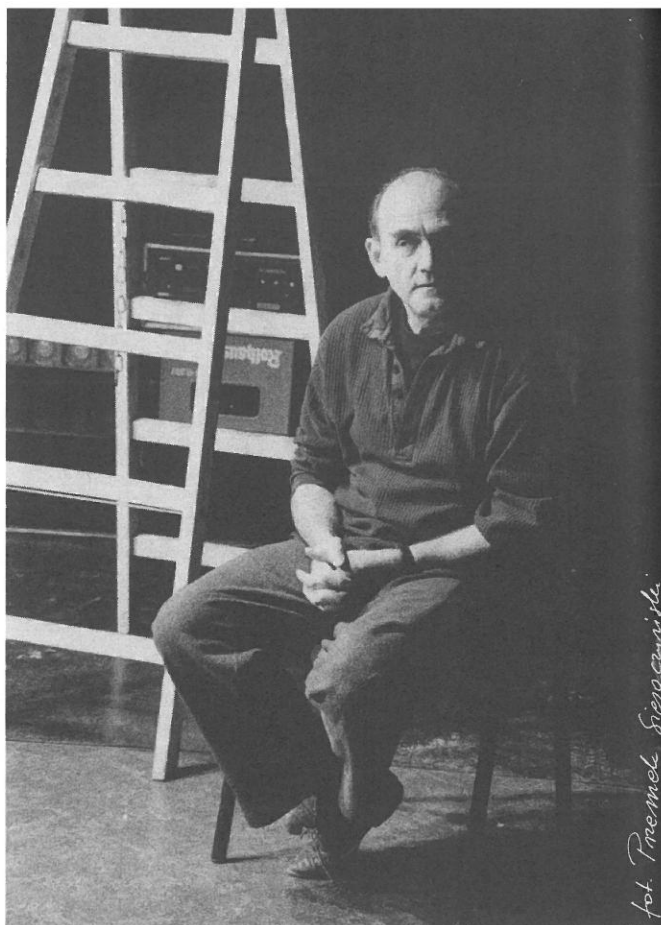


foto. Przemek Sieroczyński

"scenariusz" odziedziczony

Z Janem Peszkiem rozmawia
Joanna Wichowska

Pracuje Pan z wieloma różnymi ludźmi sztuki. Bogusław Schaeffer jest wśród nich postacią szczególnie dla Pana znaczącą. Tworzycie razem od lat. Na czym polega wyjątkowość tej współpracy?

Z perspektywy trzydziestu pięciu lat pracy aktorskiej widzę, że spotkanie z Schaefferem było spotkaniem bodaj najistotniejszym dla mnie i mojej pracy. Postać Schaeffera i jego poglądy na aktorstwo, na teatr – w szczególnym kontekście teatru instrumentalnego (bo na tym terenie spotkaliśmy się w połowie lat sześćdziesiątych i pracowaliśmy przez całe lata siedemdziesiąte, właściwie aż do dzisiaj) – pozostają dla mnie absolutnie kluczowe. Schaeffer pełnił wobec mnie funkcję mistrza w pełnym tego słowa znaczeniu.

Spotkałem się z nim, będąc studentem szkoły teatralnej. Kończyłem studia wiedząc, że z materiału, który zdobywam w szkole, zaledwie część mi się przyda, że uzyskane tam umiejętności będą miały charakter raczej historyczno-wspomnieniowy. Schaeffer uzmysłowił mi, że można poznawać istotę aktorstwa, istotę teatru zupełnie innymi drogami niż dotąd mnie uczono. Jako młody człowiek przyjąłem natychmiast te nowe drogi. Zaczynałem więc moje doświadczenia aktorskie w pewnym szczególnym rozdzieleniu.

Trudno mówić o metodzie Schaeffera, już raczej o specyfice zadań, jakie stawia przed wykonawcą jego teatr – w dziedzinie budowania rzeczywistości aktorskiej, działania aktorskiego. W chwili, kiedy zaczęliśmy razem pracować, niezwykle rozpowszechniona w wielu dyscyplinach sztuki była metoda kolażu. W naszym teatrze polegało to, najkrócej mówiąc, na montowaniu napięcia przez zderzenie zupełnie na pozór niepowiązanych elementów. Z tego dynamicznego zderzenia wynika ekspresja działania. Praca z Schaefferem dała mi takie choćby, zupełnie podstawowe umiejętności, jak właśnie umiejętność konstruowania napięcia w roli.

Stworzyliście razem spektakl *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*. Gra Pan to przedstawienie od wielu lat. Czy wciąż jest dla Pana tak świeże, jak u początków?

Scenariusz... czyli tekst, który Schaeffer – jak sam twierdzi – napisał z myślą o mnie, kiedy byłem studentem, aktorem wtedy w praktyce jeszcze nieistniejącym... ten tekst jest dla mnie, a raczej z czasem stał się, najkrócej mówiąc, manifestem artystycznym, bardzo osobistym. Ze wszystkim, co w nim zawarte, identyfikowałem się całkowicie. Tak jest po dzień dzisiejszy. Teraz, po latach, stał się on immanentną częścią mojego życia, moich wypowiedzi, mojego rozumienia wielu problemów w sztuce, a także sztuki we współczesnym świecie. Tekst Schaeffera jest wszak swoistym wykładem z pogranicza socjologii sztuki. To temat na osobną rozmowę...

Odrębną sprawą w naszej pracy było całe bogactwo doświadczeń związanych z teatrem instrumentalnym i właściwym mu typem aktorstwa. W teatrze instrumentalnym rola jest budowana jak linia melodyczna z respektowaniem wszystkich praw i pojęć muzycznych. Scenariusz pełni funkcję partytury muzycznej. Aktor funkcjonuje tu jako, mówiąc najprościej, instrument muzyczny. Aktor instrumentalny określany bywał czasem mianem „aktora bez tekstu”. Nie mim, a „aktor bez tekstu”, wykonujący akcje stricte muzyczne. To wszystko poznawałem w pracy z Schaefferem i była to dla mnie wiedza absolutnie podstawowa. Do tej pory z niej korzystam.

Temat skrzyżowania muzyki i teatru jest niezwykle interesujący. Czy mógłby Pan o tym kontekście pracy nad *Scenariuszem* opowiedzieć więcej?

Zanim zacząłem pracę nad *Scenariuszem*, realizowałem szereg partytur muzycznych. Stanowiły one pierwsze, śladem Johana Cage'a i Mauricio Kagla, polskie recepcje teatru instrumentalnego. Był z tym mniejszy kłopot niż później, kiedy pojawiły się pierwsze formy realizowane w teatrze, choć jeszcze nie były one dramaturgią.

Na marginesie: to przejście od małych form teatru instrumentalnego do pełnowymiarowego *Scenariusza* nie było łatwe. W pierwszej fazie pracy Schaeffer proponował użycie w *Scenariuszu* prawdziwego instrumentu – fortepianu. Wcześniej grywałem *Scenariusz* razem z krótkim utworem – *Audiencją*... chyba piątą. Ten „Krótki traktat o nieokreśloności w muzyce” grałem w pudle fortepianu preparowanego... Całe ciało aktora było w związku, w bezpośrednim odniesieniu do materii instrumentu. Nie chciałem mechanicznie przenosić „rekwizytu” z jednego spektaklu do drugiego. Na moją prośbę zrezygnowaliśmy z tego pomysłu.

Schaeffer, będąc wszechstronnie wykształconym twórcą – działa między innymi na polu grafiki, wprowadził zresztą w Polsce zapis partyturalny określany mianem „muzyki graficznej” – pozostaje przede wszystkim kompozytorem, teoretykiem muzyki, można by rzec: wizjonerem muzycznym. Kontekst właściwie wszystkiego, co robi, również w teatrze, tkwi zawsze w muzyce. Kiedy pisze dramat, to ma on na przykład formę runda albo zbudowany jest z dwudziestu paru scen, które opatrzone są terminami muzycznymi, dotyczącymi nie tylko rytmu, nie tylko napięcia, charakteru, treści, ale wielu innych zadań stricte muzycznych. Rola musi być budowana zgodnie z tymi konkretnymi wskazówkami. W *Scenariuszu* Schaeffer takich ścisłych obowiązków na wykonawcę nie nakładał.

Scenariusz, oprócz tekstu, który był wykładem o sytuacji artysty i sztuki w świecie, zawierał fragmenty partytur, które określały charakter i kierunek działań. Te fragmenty miały bardziej opisowy niż graficzny charakter. Były to uwagi dotyczące brzmienia, rytmu, ilości epizodów, następstwa sekwencji. Ale było ich w gruncie rzeczy niewiele. Tekst zostawiał ogromną przestrzeń dla inwencji wykonawcy.

Jest taki fragment w *Scenariuszu* – quasi happening, cały jego przebieg służy temu, żeby wyartykułować jedno wcześniej zapowiedziane zdanie. Ten fragment jest w gruncie rzeczy ironicznym rozprawieniem się z formą happeningu, choć sam już nie wiem, czy ta ironia była autora, czy raczej moją, wykonawcy, inwencji. O ile pamiętam, autor raczej nie miał takich intencji, choć jako człowiek bardzo inteligentny, jest również bardzo dowcipny. Ten dowcip bywa czasem trudnym zadaniem dla aktora. Co na przykład począć z niespodziewanym zapisem: „jęki górnicze stęchłe?”. Jest on w gruncie rzeczy nie do rozszyfrowania, można go tylko bardzo indywidualnie, intuicyjnie zinterpretować. Co też uczyniłem, zresztą przy akceptacji i ku zadowoleniu autora.

Schaeffer dał Panu tekst i... co dalej? Jak pracowaliście? Na czym polegał pana indywidualny wkład w pracę nad *Scenariuszem*?

Po pierwszej fazie prób Schaeffer całkowicie mi zaufał. Byłem młodym aktorem, jeszcze trudno było mówić o jakimś bogatym doświadczeniu aktorskim, aczkolwiek w dziedzinie kontaktów z polską muzyką współczesną i z teatrem instrumentalnym to doświadczenie było już spore. Miałem pewną wprawę, jeśli chodzi o umiejętność dysponowania sobą w sensie instrumentalnym. Praca ta jednak wymagała znalezienia nowego języka dla formy ateatralnej, adramaturgicznej, choć przeznaczonej dla teatru. Moim pierwszym odruchem był protest. Byłem zachwycony warstwą treściową, natomiast zupełnie nie mogłem się zgodzić, że ten tekst da się w ogóle zrealizować w teatrze. Patrzyłem nań jak na wykład, zbyt poważny, monotematyczny, monochromatyczny, pozbawiony jakichkolwiek cech, które by go predestynowały na scenę. I muszę powiedzieć, że męczyłem się z nim jakieś półtora roku, zanim dotarłem do tego języka, który być może nie jest idealny, ale dość przekonujący, by pozwalać grać *Scenariusz* dwudziesty siódmy rok... właściwie nieustannie i coraz intensywniej. I trafić z nim do różnego rodzaju widzów, różnych pokoleń, orientacji, wykształcenia...

Początkowo pracowałem pod dyrygenturą, pod batutą Schaeffera – podczas sporadycznych ale intensywnych spotkań, we Wrocławiu, gdzie wtedy grałem, albo w Krakowie. Po pierwszych próbach Schaeffer uznał, że – mimo mojego oporu – wystawienie *Scenariusza* jest możliwe. Mogę powiedzieć, że akceptował praktycznie wszystkie moje pomysły, łącznie z dość brutalną propozycją bardzo znacznego okrojenia tekstu. Dokonałem od razu cięć. Myślę, że kierowała mną właśnie intuicja muzyczna. Wydawało mi się, że czas trwania tych bardzo dotkliwych i poważnych tematów musi mieć pewne ryzyko. Ale

nie tylko to – również najwyklesze w świecie poczucie nasyca, intensywności, wytrzymałości, rozwoju kazaly mi ująć to w takim wymiarze czasowym, jak to gram do dzisiaj. Ten utwór trwa godzinę. Oczywiście w zależności od reakcji publiczności pęcznieje bądź się kurczy.

Po latach grania *Scenariusza* zdecydował się Pan na rzecz bez precedensu w polskiej, i chyba także europejskiej, praktyce teatralnej. Przekazuje Pan całą strukturę spektaklu w ręce młodego niemieckiego aktora, André Erlena. Skąd ten pomysł i co dla Pana jest najbardziej istotne w tym przekazie?

To jest dość prosta, a jednocześnie złożona sytuacja. Przez pewien czas byłem pod wielkim czarem i wpływem tradycji dalekowschodniej. Miałem kiedyś możliwość cyklicznej, dziesięcioletniej współpracy z aktorami japońskimi. Było to doświadczenie bezcenne, doświadczenie, które mnie odmieniło, czy raczej ustabilizowało wewnątrz jako aktora. Ale pomijając osobiste zyski... Pozostawałem zatem pod wielkim wrażeniem przekazywania tradycji w tamtejszym teatrze, obyczajach dziedziczenia: ról, partytur, spektakli. Byłem tym poruszony do głębi. Myślałem o tym również jako o pewnego rodzaju trosce o ciągłość kultury, o zabezpieczenie zjawisk, które są po prostu dobrem kulturalnym. Tego typu zabezpieczenie nie istnieje w ogóle w kulturze europejskiej.

Poznałem na przykład aktora teatru nō, który należy do dwudziestego czwartego pokolenia dziedziczącego określoną partię. Po śmierci ojca, bardzo wysoko usytuowanego w hierarchii tego nadzwyczajnego teatru, tej, można powiedzieć, arystokracji ducha, przejmie on jego rolę. Ojciec jest jego mistrzem w najbardziej tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Przekaz odbywa się bez żadnych zapisów, utrwalania na taśmie wideo, bez tego wszystkiego, co – dla zachowania swoich dóbr – stosuje nasza kultura, a co powoduje nieuchronne zamazanie czystości obrazu. Patrząc na spektakle nō, jesteśmy świadkami czegoś, co trwa przez stulecia w praktycznie niezminionej formie. Oczywiście, jest to jakoś płynne, ale – generalnie rzecz biorąc – obcujemy z pewnym, jeśli użyć dzisiejszego pojęcia, produktem sprzed wieków. I to było dla mnie wstrząsające. Bolesnie odczuwałem brak takiej ciągłości tradycji u nas, w Europie. Wszystkie opisy, zapisy – to wszystko jest tak względne! Obserwuję moich kolegów, losy bytu aktorskiego, który jest nieuchwytny, ponieważ istota aktorstwa właściwie tkwi w momencie kreacji aktora. Późniejsze próby odtwarzania, utrwalania są oczywiście cenne i niezbędne, ale... Nie znaleziono dotąd właściwego ekwiwalentu tego momentu kreacji. Obserwuję, jak zdeformowany w istocie jest aktor po swojej śmierci, po śmierci ciała. Obserwuję zarejestrowane dzieła moich kolegów, z którymi pracowałem, którzy już nie żyją i to, co się o nich mówi, jak się o nich mówi. I to jest także przejmujące, przejmujące w sensie negatywnym. Osobiście bardzo chciałbym tego uniknąć. Dlatego nie mam żadnego archiwum w domu, nie mam odruchu zbierania dokumentacji. Chciałbym uniknąć manipulacji na mnie. Z drugiej strony zdaję sobie sprawę, że w naszej, europejskiej kulturze istnieją takie, a nie inne instrumenty zachowania ciągłości, trzeba się z tym pogodzić...

Wracając do projektu, który realizuje Pan z André Erlinem. Jak to się stało, że spośród wielu potencjalnych dziedziców *Scenariusza* wybrał Pan właśnie jego?

Kilka lat temu zaproszono mnie do Kolonii, do grupy młodych ludzi pracujących w Actors Studio Pulheim, ludzi, którzy nie kształcą się z myślą o byciu zawodowymi aktorami w tradycyjnym teatrze. Spotkałem tam młodego człowieka, artystę, który jednocześnie był studentem Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. W mojej pracy spotykam wielu ludzi z pasją,

która pozwala mi odświeżać wiarę w sens teatru i tego, co robię. Ale to był przypadek szczególny. Nie chodziło tylko o jego kulturę osobistą, wrażliwość, ale o jakieś niezwykle wpatrzenie w teatr i o determinację. Można powiedzieć, że uległem czarowi tej determinacji... Człowiek, który mógłby robić w życiu coś zupełnie innego – i z racji swoich tradycji rodzinnych, i z racji wykształcenia – wybiera drogę okropnie skalistą, cierniową i oddaje się jej bez reszty. Ta jego czystość mnie uwiodła. I kiedy usłyszałem, co myśli o teatrze i o pracy ze mną, kiedy mi przedstawił projekt współpracy, zrozumiałem, że jestem w jakimś sensie jego mistrzem (choć z trudem udaje mi się to przelknąć – nie uważam siebie za mistrza). Szybko zorientowałem się, że istnieje między nami pokrewieństwo w rozumieniu tekstu Schaeffera. André Erlen podobnie pojmuje sposób funkcjonowania aktora we współczesnym świecie, a więc i rolę teatru. A jeżeli może istnieć nieklamana tożsamość aktora z tym, co robi, to właśnie wtedy, gdy może powiedzieć sobie: jest we mnie pełna zgodność z tym, co mówię, co jest zawarte w literze tekstu. Zrozumiałem, że on również zgadza się z artystycznym credo tego manifestu, nie miałem już żadnych wątpliwości, że powinien go realizować. I tak zaczęła się praca.

Ważne było, że chodzi właśnie o *Scenariusz* i o jego ciągłość. Uzmyslowiłem sobie, że przecież gram ten spektakl ponad ćwierć wieku, że nie należy on już tylko do mnie. Stał się, co by nie mówić i jakby nie być pomawianym o megalomanię, częścią kultury polskiej, jej własnością. To, że nie ma swojego miejsca, że jest grany w miejscach przypadkowych, to już są problemy mocodawców, wielkich tego świata, ja w to nie wnioskuję. W każdym razie, kiedy pojawiła się ta propozycja, zareagowałem na nią z gorączkowym entuzjazmem, uznając, że pojawia się szansa uzyskania ciągłości, przekazania z jednego pokolenia następnemu pewnego ważnego głosu, że ta pałeczka w sztafecie będzie mogła przejść dalej, całkiem dosłownie. Co ciekawsze, zostanie z terenu polskiej kultury przekazana na teren kultury niemieckiej, przy wielu pokrewieństwach zupełnie przecież odrębnej.

Bez względu na to, jaki będzie przyszły los tego przekazu, tego dzieła, i pomijając emocjonalny aspekt projektu, wierzę w jego głęboki, merytoryczny – by tak rzec – sens. Myślę, że dla samego André Erlena takie doświadczenie jest ważne również dlatego, że ta forma teatralna stanowi, co zupełnie oczywiste, świetny trening w pracy aktora.

Wstępne pomysły realizatorskie zakładały możliwość współpracy, to znaczy jednocześnie, wspólnego grania: dwa pokolenia, dwie osoby w żywej sytuacji scenicznej wymieniają się na scenie doświadczeniami, fakt przekazania odbywa się na oczach widzów. Dojrzałem jednak do decyzji, że język tego spektaklu, cały ten bagaż *Scenariusza* powinien być po prostu przekazany młodemu artyście niemieckiemu. Niech on spróbuje ponieść dalej ten ważny głos, który jest dla niego, jak sądzę, również osobisty....

Wciąż wiele jeżdżę ze *Scenariuszem*, grając go poza granicami Polski, czasem w bardzo odległych krajach. Spotykam często aktorów, którzy są bardzo zainteresowani realizacją tego tekstu. Wtedy ich kontaktuję z Schaefferem bądź uzyskuję pozwolenie, przekazuję tekst i... na tym się kończy. Nikt jeszcze, poza jednym wyjątkiem, nie zdecydował się na realizację. Aktorzy spodziewają się jakiegoś nadzwyczajnego, precyzyjnego zapisu, didaskaliów, wskazówek, ułatwień od autora, tymczasem dostają nagi tekst. I wtedy są zdziwieni, że ten właśnie nagi tekst uzyskuje taki teatralny obraz.

A teraz *Scenariusz* – w pełnym, wypracowanym przeze mnie kształcie – wsadzony, że tak powiem, na barki młodego aktora jedzie sobie do Niemiec. Przekazują całkowicie i dosłownie moje wyobrażenie o tym spektaklu, potwierdzone przez ponad ćwierć wieku przez odbiorców i pozostaje mi jedynie obserwować jego dalszy żywot.