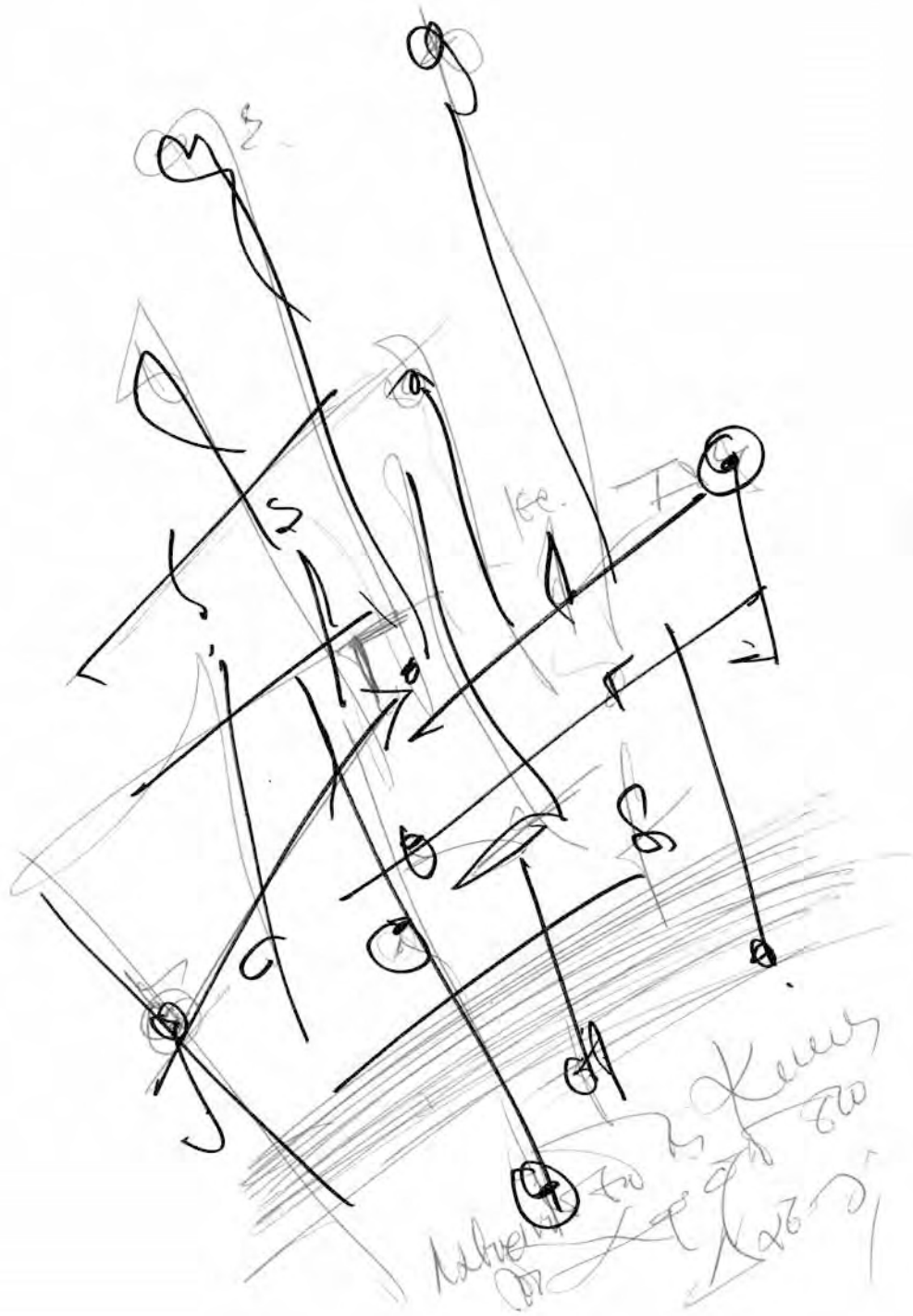


W labiryncie



W labiryncie

Theodoros Terzopoulos
spotyka Heinerja Müllera

Redakcja Frank Raddatz

Przekład Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera



INSTYTUT
THE GROTOWSKI
INSTITUTE
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO

Wrocław 2012

REDAKCJA TOMU: Monika Blige
OPRACOWANIE GRAFICZNE: Barbara Kaczmarek
KOREKTA: Stanisława Trela

PODSTAWA PRZEKŁADU: *Im Labyrinth. Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller*,
Herausgegeben von Frank Raddatz, Theater der Zeit, Berlin 2009

NA PIERWSZEJ STRONIE OKŁADKI: Sofia Michopoulou w II wersji *Materialów do Medei* w reżyserii
Theodorosa Terzopoulosa, 1995; fot. Johanna Weber

NA SKRZYDEŁKU: Akis Sakellariou w II wersji *Materialów do Medei* w reżyserii Theodorosa
Terzopoulosa, 1995; fot. Johanna Weber

© Copyright by Theater der Zeit, Berlin 2012

© Copyright for Polish edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012

ISBN 978-83-61835-92-9

WYDAWCA:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek-Ratusz 27

50-101 Wrocław

www.grotowski-institute.art.pl

DRUK I OPRAWA: Drukarnia JAKS

Spis treści

- 6 Od tłumaczy
- 7 Przedmowa
- 9 **Bogowie nie noszą masek**
Frank Raddatz rozmawia z Theodorosem Terzopoulosem
- 39 **Rana Müller – czterdzieści osiem aforyzmów**
O konstrukcji upiorów w twórczości Heinerja Müllera
- 67 **Podróże z Heinerem Müllerem**
- 68 *Gnijący brzeg Materiały do Medei Krajobraz z Argonautami*
- 110 *Kwartet*
- 138 *Herakles*
- 154 *Mauzer*
- 179 Varia
- 187 Spis ilustracji

Od tłumaczy

W esejach zamieszczonych w tym tomie Theodoros Terzopoulos wielokrotnie cytuje teksty Heintera Müllera, zarówno utwory artystyczne, jak i fragmenty wspomnień, wywiadów czy publicznych wystąpień artysty. Niektóre z tych tekstów były już wcześniej tłumaczone na język polski i publikowane. Włączone w opowieść Terzopoulosa dłuższe i krótsze cytaty stanowią jednak na tyle integralną część *W labiryncie*, że wplatanie w nasz przekład fragmentów istniejących tłumaczeń mogłoby przynieść całości więcej szkody niż pożytku. Przede wszystkim dlatego, że bardzo często musiałoby się wiązać to z koniecznością tak daleko idących ingerencji w oryginał, żeby dopasować go do spolszczonych już utworów Müllera. Spolszczonych niejednokrotnie w taki sposób, że zdradzają literę oryginału w imię zachowania jego ducha. Dlatego zdecydowaliśmy się tłumaczyć wszystkie cytaty sami, nie sięgając do przywoływanych przez Terzopoulosa tekstów Müllera, nawet jeśli zostały już opublikowane i weszły po części do repertuaru polskiego teatru.

Kiedy w Grecji panowała junta, na początku lat siedemdziesiątych przyjechał do Berliner Ensemble młody Grek, Theodoros Terzopoulos, żeby przyjrzeć się próbom, a następnie podjąć obowiązki asystenta reżysera. Jednak nie dane mu było zająć się szczegółową analizą technicznych niuansów teatru epickiego. O jego dalszych losach przesądziło spotkanie z Heinerem Müllerem, wciąż głodnym mitów i opętany tragedią. Przez kilka kolejnych lat Terzopoulos coraz mniej intensywnie zgłębiał tajniki sztuki teatru opartej na naukowych podstawach, a coraz więcej energii poświęcał na dialog ze zdeklarowanym kontynuatorem kultury antycznej i z jego poezją. W przeciwieństwie do Minotaura Wagnera, który – jak pisał Nietzsche – całe grupy europejskiej młodzieży wciągał do swego labiryntu, Müller podsuwał greckiemu efebowi mylne tropy, wiodąc go ku biegunowi niewiedzy. Prowadził go na koniec świata, gdzie logiczne myślenie nie wystarcza już do bezbłędnej orientacji w terenie.

Kiedy po upadku rządów wojskowych Terzopoulos wrócił do Grecji, zabrał ze sobą wirus Müllera. Podążał własną drogą, oddalając się krok po kroku od Brechtowskich korzeni swojej twórczości, i coraz częściej powracał do źródeł europejskiej kultury. Przez całe życie szukał konfrontacji z mitami antycznymi, z tragedią i ciałem. Oczywiście, ten czy inny menedżer kultury z Europy Środkowej może pochopnie stwierdzić, że to, co Terzopoulos wydobywa z głębin przeszłości, nie zawsze zgadza się z tym, co oświecona i wroga ciała Europa od wieków uważała za źródło własnej tożsamości kulturowej. Dla niego antyk to świat, któremu z gruntu obce jest racjonalne zarządzanie zmysłowością. Terzopoulos należy do kultury, która odcięła się od Rzymu. Jej stolicą pozostają Ateny, serce zaś bije nieco dalej na wschód, w Azji. Dzięki temu wielkiemu projektowi, konkurencyjnemu wobec klasycznej interpretacji, który naznaczona przez Bizancjum część Europy wykorzystywała jako tarczę chroniącą przed wpływami bliźniaka z Zachodu i typowym dlań logocentryzmem, Terzopoulos zdobył międzynarodową sławę jako reżyser. Jego przywrócone ciału tragedie celebrowały ludzką cielesność w Japonii, Rosji, Turcji i w Chinach, w krajach Ameryki Łacińskiej, Wschodniej i Zachodniej Europy oraz wielu innych miejscach.

Po raz pierwszy Terzopoulos jako reżyser zmierzył się z tekstem Müllera, kiedy w 1988 roku jego inscenizacja *Gnijący brzeg Materiały do Medei Krajobraz z Argonautami* otrzymała zaproszenie do Berlina na przegląd twórczości Müllera. Od

tego czasu wystawiał teksty Müllera nie tylko w Grecji, lecz również w dwudziestu pięciu innych krajach. W trzeciej części tej książki-labiryntu Terzopoulos opowiada o echach tych sztuk, odbijających się po wielokroć w przepaści oddzielającej Europę od Azji. Wolne od bagażu dydaktyzmu, inscenizowane z pomocą dionizyjskich technik ekstazy sztuki Müllera pokazują oblicze, którego nie poznała współczesna kultura postmodernistyczna. Ukształtowane przez dramat attycki spojrzenie Terzopoulosa odkrywa ich wymiar tragiczny, pozwala usłyszeć odgłos zasypanego przez ideologiczne rumowisko podbrzusza, kopulującego z dawną tragedią. Terzopoulos proponuje zatem oryginalny punkt widzenia na teksty, które wbrew wszelkim uniwersyteckim typologiom prowadzą własne życie i nadal wymykają się nazbyt pospiesznym interpretacjom.

FRANK RADDATZ
Berlin, 19 listopada 2008

**Bogowie
nie noszą masek**



Theodoros Terzopoulos i Heiner Müller, 1986



Bogowie nie noszą masek

Frank Raddatz rozmawia z Theodorosem Terzopoulosem

Frank Raddatz: *Panie Theodorosie, czy zanim zaczął pan pracować jako asystent reżysera w 1972 roku w NRD, słyszał pan o istnieniu kogoś takiego jak Heiner Müller?*

Theodoros Terzopoulos: Wiedziałem wtedy, że istnieją Arthur Miller i Henry Miller, ale o Heinerze Müllerze nigdy nie słyszałem. W Berliner Ensemble chciałem pracować z powodu Brechta, a nie Müllera. Granicę z NRD przekroczyłem w Berlinie Zachodnim. Wcześniej byłem asystentem Ingmara Bergmana podczas prób do *Heddy Gabler* w Sztokholmie. Podjąłem też starania o wschodnioniemiecką wizę. Po trzech miesiącach otrzymałem pozwolenie na pobyt. Na Friedrichstrasse czekał mój brat, który pracował wtedy na uniwersytecie w Lipsku. Od razu poszliśmy do Berliner Ensemble, gdzie najpierw spotkałem się z Ruth Berghaus.

Od razu też przydzielono mi mieszkanie przy Esmarchstrasse 5 w dzielnicy Friedrichshain. Dopiero później się zorientowałem, że roilo się w nim od podsłuchów, a ja wciąż miałem jakiegoś szpicla na karku. Tego samego wieczoru – to była zima, grudzień 1972 roku, i wszędzie leżał śnieg – wróciłem do Berliner Ensemble. W teatralnym bufecie siedział w kącie jakiś mężczyzna i coś popijał. Trzymał butelkę i pił. Pił i palił. Obserwował mnie przy tym z nieskrywanym zainteresowaniem, a ja zareagowałem w podobny sposób. Myślałem, że to jakiś aktor czy dramaturg Berliner Ensemble. To był Heiner Müller. Pierwszy człowiek, na którego natknąłem się w bufecie, nie był ani reżyserem, ani aktorem – to był Heiner Müller. Zaczął ze mną rozmawiać, pytać, skąd jestem, dlaczego przyjechałem do NRD, dlaczego wybrałem akurat Berliner Ensemble. Rozmawialiśmy o wielu rzeczach, a ja wciąż nie miałem bladego pojęcia, z kim mam do czynienia. Dla mnie był to po prostu przyjazny, obcy człowiek.

Tak wyglądało nasze pierwsze spotkanie. On był niezwykle miły i otwarty, ja też próbowałem zachowywać się spontanicznie. Tego wieczoru zaprosił mnie do domu, gdzie mieszkał z Ginką Tscholakową i gdzie faktycznie kilka dni później go odwiedziłem. Powitał mnie wtedy dźwiękami greckiej muzyki. Łatwo rozpoznałem piosenkę dobrze znaną w środowisku emigracji zarobkowej: „Ach Mario, ach Mario, siedzę w knajpie sam”. Słuchał jej bardzo głośno. Niewiarygodnie głośno. Lecz nawet wtedy nie wiedziałem, z kim rzeczywiście mam do czynienia. Uznałem, że to ktoś wart poznania czy też po prostu pierwsza przyjazna dusza w obcym kraju. Nasza znajomość zaczęła się więc całkiem zwyczajnie. Wtedy narodził się dialog,

45

W antycznej tragedii człowiek rozumie wszystko i nic zarazem. Oto moja definicja tragedii, lecz podobnie brzmieć by mogła moja definicja sztuki czy wręcz życia. Próba skąpania tragedii w świetle oświecenia oznacza jej koniec. Dziś wielu reżyserom wystawiającym antyczne teksty wydaje się, że muszą publiczności coś wyjaśnić. To karygodny błąd. W konsekwencji tracą z pola widzenia najważniejszy element tragedii: żywioł maniczny, ekstazę. Ekstaza to punkt wyjścia do zupełnego braku zrozumienia.

46

Teksty Heinera można inscenizować na dwa sposoby. Jeden polega na scenicznym czytaniu z doskonałymi aktorami, drugi dąży do chaosu w przyspieszeniu, jak w filmie poklatkowym. Trzeba tylko pamiętać, że Heiner wykorzystuje kategorie logiki, żeby je przekroczyć. Nie należy wpadać na pomysł interpretowania jego sztuk. Spojrzenie Heinera, rozświetlające otchłań rzeczy, historię i tak dalej, wielu moim kolegom sprawiło mnóstwo problemów. Inscenizując jego teksty, należy wystrzegać się wszelkich błędów. Heiner nie jest dogmatyczny, lecz jego lakoniczność to dowód, że niektórzy reżyserzy nie mogą czuć się swobodnie, kiedy wystawiają jego tekst.

Teksty Müllera nie są jednak więzieniem. Ten błąd popełnia wielu młodych reżyserów. Inscenizują je tak, jakby chorowali na depresję. Projektują na nie własne idee, frustracje, lęki i doświadczenia, zmieniając w grobowce. Tekst Müllera oferuje tyle rozstrzygnięć, co samo życie. Kiedy unika się rozstrzygnięć, gra nie daje radości.

Nie ma wątpliwości, upiory powrócą. Oczywiście, w sztuce muszą istnieć związki przyczynowo-skutkowe, lecz trzeba mieć też odwagę je rozerwać, przełamać bariery i przekroczyć granice. Pomagają w tym ekstaza i rytuał.

47

Teksty Heinera można rozumieć i interpretować na rozmaite sposoby. Jako utwory dydaktyczne lub pisane z chłodnym dystansem. Albo chłodne na powierzchni, a w środku rozpalone do białości. Z zewnątrz teatr Müllera prezentuje się jako dość statyczny, gestu używa się tu bardzo oszczędnie. Gestu, który odsyła do ciała. Jak w tragedii. Już samo kodowanie pewnych elementów przenosi codzienność na wyższy poziom. W kodowanej mowie ciała centralną rolę odgrywają abstrakcja i energia.

48

Wiele razy organizowałem warsztaty poświęcone twórczości Müllera – w Atenach, Moskwie, Madrycie. Starałem się wtedy zarysować podstawowe różnice między tekstami Müllera a antyczną tragedią. W czasie zajęć studiowałem fazy zwątpienia w jego tekstach. Budziły one zawsze te same pytania w odniesieniu do śmierci, przeszłości, przyszłości, upiorów, które przychodzą z przyszłości, nadziei: „śmierć to błąd”, i tak dalej. Teksty Heintera to niezwykle bogaty materiał. Ich fragmenty mogą ponownie nauczyć aktorów sztuki improwizacji.

Podczas warsztatów za punkt honoru stawiałem sobie rozerwanie logiki typowej dla Müllera. Szukałem czasu słów sprzed chwili, kiedy ustaliło się ich znaczenie. Moja metoda pracy polega na przekraczaniu granic racjonalności i przeniesieniu tekstu w obszar ciała. Wtedy przestaje funkcjonować historyczność jako temat Müllera. Ontologiczne elementy zyskują ogromną siłę rażenia. Korpus tekstów staje się tragicznym krajobrazem – albo ciałem.

Mauzer

Po raz pierwszy wystawiłem *Mauzera* z okazji osiemdziesiątych urodzin Heine-
ra Müllera. Było to w Atenach w 2009 roku w Teatrze Attis. *Mauzer* to sztuka
ze wszech miar polityczna, uważa się ją powszechnie za kluczowe dzieło Müllera,
zajmuje także istotne miejsce na mapie współczesnego dramatu światowego. Bio-
rąc za punkt wyjścia historyczny kontekst wojny domowej między bolszewikami
a zwolennikami władzy cara, Müller snuje tu rozważania na temat etyki rewolucji,
dogmatyzmu ideologii, upadku znaczenia życia ludzkiego i porażki komunizmu.
Postacie sceniczne dostają się w tryby maszyny produkującej katów i muszą stanąć
twarzą w twarz z przemocą, która prędzej czy później okazuje się owocem każ-
dej rewolucji. To właśnie tytułowy mauzer jest bronią, którą tak buntownicy, jak
zwycięzcy wykonują egzekucje swoich wrogów. Zarazem symbolizuje on koniec
zbrodni, śmierć i maszynę wojenną. Idąc w ślad za Müllerem, chcieliśmy w naszym
przedstawieniu pokazać moment utraty przyjętej miary, który może zrodzić zarów-
no bohaterów, jak i zbrodniarzy.

Tekst Müllera w dzisiejszej epoce upadku wszelkich wartości etycznych i powszech-
nej komercjalizacji może ujawnić swoje zbawcze działanie, jeśli tylko dotrze się do
jego samego sedna. Wymaga to dogłębnej analizy i ciężkiej pracy na próbach, wielu
pomysłów i inspiracji, bowiem *Mauzer* to coś więcej niż tylko dramat polityczny
o radzieckiej wojnie ojczyźnianej. Owszem, w jego centrum znajdują się rewolu-
cja październikowa i wywołana przez nią wojna domowa, ale obejmuje on także
wszystkie wojny domowe, nawet tę między instynktem i racjonalnością obrazującą
elementarny konflikt między Apollem a Dionizosem.

Na poziomie ontologicznym *Mauzer* sięga w głąb natury ludzkiej i zasadniczo sta-
wia te same pytania, co tragedia grecka: Czym jest istota ludzka? Jaki sens ma ist-
nienie? Czym jest człowiek, ten obcy, który w pewnych okolicznościach – w czasie
wojny albo powstania – okazuje się zdolny do zabójstwa i mordu. Staje się bezdusz-
nym rzeźnikiem. Tak postawione pytania sprawiają, że tekst Müllera zajmuje się
także istotą natury ludzkiej.

W ateńskiej inscenizacji *Mauzera* miałem ogromną ochotę nawiązać do wojny
domowej w Grecji – tak z powodów historycznych, jak osobistych. Pochodzę z ro-
dziny, która po tej wojnie znalazła się po stronie pokonanych, była ofiarą nagonki
politycznej i psychologicznej. Rzeczywistość jednak nie zna zwycięzców i pokona-
nych. Wojny domowe rodzą jedynie ofiary. Zmieniają walczących w maszyny do

zabijania. Rozkaz zawsze brzmi tak samo: „Zabijać wrogów, a nie ludzi”. Ale ludzie też giną i nie zostaje nikt, kogo można poddać reedukacji.

Jako Grecy nigdy nie potrafiliśmy zapomnieć o wojnie domowej, która stała się dręczącym nas upiorem. Rana nadal krwawi. Daje o sobie znać w codziennym życiu, w greckim życiu politycznym. Wojna domowa zainfekowała naszą istotę i zagnieżdżyła się w naszej podświadomości. Wciąż słyszę, że powinniśmy „wyleczyć nasze rany”. Ale co to znaczy „wyleczyć”? W jaki sposób? Odwracając od nich wzrok? Ignorując je? Dlatego wojna domowa w Grecji w tak perwersyjny sposób trwa nadal i za każdym razem wybucha z innego powodu. Gdybyśmy umieli pojednać się z przeszłością, odważnie stawić jej czoła, może wtedy byśmy odnaleźli siłę, żeby pójść naprzód, w przyszłość. Ale kiedy ją od siebie tylko odsuwamy i próbujemy zagrzebać, ona powraca jak wampir.

W przedstawieniu *Mauzer*, które wyreżyserowałem w Grecji, na scenie miała zagościć Historia z twarzą Marii Beikou, znanej bojowniczką greckiego ruchu oporu podczas wojny domowej. W naszym spektaklu w pewnym sensie przewodniczy ona sądowi wojennemu. Ja zaś stałem naprzeciwko niej jako ten, który ją poucza i daje instrukcje. Trzech mężczyzn, A, B i C, umieściłem na dole instalacji scenicznej, którą nazwałem „łukiem Historii”. Historia była obecna także na widowni. Sto trzydzieści trzy fotele zajęła tam bowiem instalacja fotograficzna Johanny Weber, przedstawiająca sto trzydzieści trzy twarze bojowników ruchu oporu.

Publiczność, za każdym razem w liczbie czterdziestu osób, siedziała wokół „łuku Historii” i jako ława przysięgłych brała udział w tym alegorycznym procesie. Widzom przypadła nie tylko rola świadków przywoływanych wydarzeń historycznych. Znajdowali się z nami na scenie. Stanowili integralny element przedstawienia. Nie mogli bezpiecznie ukryć się na widowni, skoro byli na wyciągnięcie ręki od aktorów. Przypadła im więc rola zbrodniarzy i współtwórcy przedstawienia.

Maria Beikou pochodziła z tego okresu greckiej wojny domowej, który obciąża największe brzemie i doświadczenie historii. Jej losy nikogo nie pozostawiają obojętnym. Już jako nastoletnia dziewczyna walczyła po stronie greckiego ruchu oporu z niemieckim okupantem, strzelała z mauzera, a podczas wojny domowej została porucznikiem Armii Demokratycznej. Wydano za nią list gończy, później uciekła do Moskwy. Studiowała w Instytucie Kinematografii razem z Andriejem Tarkowskim i następnie przez dwadzieścia siedem lat pracowała w Radiu Moskwa. Wróciła do Grecji dopiero po zmianie systemu politycznego, czyli po upadku junty wojskowej w 1974 roku.

Udział naszej drogiej Marii Beikou w przedstawieniu budził ogromne emocje.

Czytała tekst bardzo przejmująco, jakby w ten sposób chciała jeszcze raz napisać własną autobiografię. Tworzyła siebie na nowo i na nowo definiowała prawdę. Dzięki niej akt teatralny nabierał charakteru żywego wyznania, a jej obecność dosłownie ustanawiała naszą relację z wojną domową.

Wchodząc do Studia Na Grobli we Wrocławiu, widzę na ścianie zdjęcie Antonina Artauda, obraz męczennika i proroka. Patrząc mu w oczy, czuję jego żalobę po utraconej utopii i to budzi we mnie kilka istotnych myśli: Brzemień spuścizny po Jerzym Grotowskim... „Teatr ubogi” i „aktor święty”, twórczość jako akt przemocy i pokuty, przekraczanie praw teatru i zbawienie. Aforyzmy, idee i marzenia praktyka, który pozostawił niezatarty ślad na teatrze XX wieku. Musimy iść w jego ślady, podjąć jego rozważania i następnie je przekroczyć. Może gdzieś tam, po drodze, odnajdziemy przyszłość teatru...

Mauzer Heintera Müllera w Polsce... W tym tekście doszła do głosu udręka całego kraju. Jak mogę zignorować Historię i Pamięć, nadal świeżą ranę i nieukojonny ludzki ból? „Wojna to początek wszystkiego” – powiedział Heraklit. Doświadczenie wojny pozostawia głębokie znamię w duszy, rodzi lament i żalobę po utracie towarzysza, brata czy siebie samego. „Czym jest istota ludzka?” – echo tego pytanie nieubłagane rozbrzmiewa w całej Historii. Szaleństwo wojny, śmierć i następująca po niej cisza stawiają wciąż na nowo to samo pytanie: „Czym jest istota ludzka?”. Pamięć nie może zamilknąć. Poczucie klęski triumfuje nad „prawami historii”, stawiając nas dosłownie oko w oko z człowieczeństwem i wszystkimi aspektami naszej śmiertelności. Jakże inaczej można opisać rewolucję niż jako przemożne odczucie śmiertelności, które pozwala naszym snom przekroczyć granicę bólu i żaloby, zmuszając nas do nowego spojrzenia na ludzi? Otwórzmy umysły, niech świeże powietrze dotrze w najgłębsze zakamarki współczesnych systemów totalitarnych. Wtedy będziemy mogli znów oddychać pełną piersią i otworzyć się na innych.









