



## Dlaczego Pan podróżuje?...

Zapis spotkania z Peterem Brookiem  
w Teatrze Polskim we Wrocławiu,  
9 marca 2005, przed próbą spektaklu  
*Tierno Bokar* prezentowanego na zaproszenie  
Ośrodka im. Jerzego Grotowskiego

**Pytanie:** Dlaczego pan tyle podróżuje? Cemu służą podróże warsztatowe i prywatne, czym się one różnią od siebie i jakie znajdują potem odbicie na scenie, w teatrze?

**Peter Brook:** To pytanie, które sam sobie zadaję każdego dnia. Wydaje mi się, że zawsze należy patrzeć na teatr z dwóch punktów widzenia jednocześnie: z tego, który stanowi czyjeś osobiste, skryte marzenie i tego, który jest praktyczny. Jeśli teatr nie jest zakorzeniony w życiu, nie jest praktyczny. Dlatego osobiście nie lubię, gdy ktoś mówi o teatrze jako o sztuce. To kwestia odróżnienia rzemiosła od sztuki. Wykonujemy naszą pracę, aby utrzymać się jako zawodowcy, jak inni artyści czy rzemieślnicy wyrabiający krzesło czy dywan, a marzeniem jest, by robić to możliwie najlepiej. Wówczas może pojawić się jakość. Jesteśmy jednak zanurzeni w życiu, zatem jeśli podróżujemy, to dlatego, że gdybyśmy pozostawali w jednym miejscu, nie moglibyśmy się utrzymać, z drugiej jednak strony – nasza praca ograniczyłaby się wówczas gwałtownie do kontaktu z jednym rodzajem ludzi, jednym miastem, językiem, jedną kulturą, jednym systemem wartości, jednym zestawem uprzedzeń. Po pierwsze jednak, to nie my decydujemy, dokąd jedziemy; musimy zostać zaproszeni. A kiedy tak się stanie, jesteśmy wdzięczni, ale widzimy też, że musimy dać coś w zamian. Otrzymujemy wciąż impulsy, które uzmysławiają nam, iż jesteśmy odmienni niż ludzie w miejscach, do których przyjeżdżamy. Za każdym razem jest to nowe wyzwanie. A zatem dokądkolwiek jedziemy, staramy się być tak bardzo użyteczni, jak to tylko możliwe. Jednak każdy powinien sobie otwarcie zadawać to fundamentalne i okrutne pytanie – jaką to wszystko ma wartość? – w odniesieniu do wszystkich aspektów życia, nie negując ani nie niszcząc samego siebie, bo byłoby to zbyt łatwe. Trzeba po prostu uwolnić się od iluzji, w której tkwi niestety wielu ludzi teatru, że jesteśmy nadzwyczajnymi istotami, które mogą zmienić świat. Dlatego nie cierpię słowa: „artysta”. Nie ma nic bardziej pretensjonalnego niż stwierdzenie: „Poeci i artyści – to my zmienimy świat”.

**Bogdan Tosza:** Dzień dobry, chciałbym serdecznie powitać państwa w Teatrze Polskim we Wrocławiu, przede wszystkim zaś chciałbym powitać naszego wspaniałego gościa – Petera Brooka.

Dziękuję dyrekcji Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, gospodarzowi wizyty Petera Brooka we Wrocławiu, dyrektorowi Jarosławowi Fretowi i dyrektorowi programowemu Grzegorzowi Ziółkowskiemu, że na prośbę, aby to spotkanie odbyło się w naszym teatrze, odpowiedzieli z entuzjazmem. Ta frekwencja jest dowodem, że mieliśmy rację. Spotkanie poprowadzi autor monografii Petera Brooka Grzegorz Ziółkowski, a tłumaczyć będzie Jacek Dobrowolski. To wszystko, co należy do mnie. Życzę państwu wspaniałej rozmowy. Dziękuję.

**Grzegorz Ziółkowski:** Przedstawianie Petera Brooka byłoby nietaktem. Również zabieranie czasu swoimi pytaniami byłoby nietaktem. Chciałbym oddać w państwa ręce Petera Brooka, rezerwując sobie prawo do zadania ostatniego pytania, które zakończy spotkanie, ponieważ, jak państwo wiedzą, zespół gra dzisiaj wieczorem spektakl i potrzebuje jeszcze czasu na próbę. A zatem zamieniam się w strażnika czasu.

**Peter Brook:** Ja mogę zadać pierwsze pytanie: jak udało wam się tu, we Wrocławiu, osiągnąć to, co próbują osiągnąć kobiety na całym świecie? Ponieważ widzę, że to kobiety dominują na sali. Jestem jednak gotowy odpowiedzieć na pytania zarówno od kobiet, jak od mężczyzn; obie płcie są miłe widziane. Żadnej dyskryminacji.

Wielką wartością, jaką niesie ze sobą grupa ludzi pracująca razem w teatrze, grupa, która wchodzi w kontakt z nieznaną publicznością, jest to, że po wielu latach odkrywa się, iż jej praca pewnego wieczora w szczególny sposób poruszyła jedną czy dwie osoby. Tak bywa naprawdę. Ktoś powiedział – widziałem ten spektakl wiele lat temu, gdy przechodziłem akurat trudny okres w życiu. I przedstawienie to pokrzepiło mnie i przywróciło mi nadzieję. Jest to najlepsza nagroda, jakiej można sobie życzyć.

**Pytanie:** Towarzyszył pan zawsze teatrowi eksperymentalnemu w Polsce. Czy sądzi pan, że nowe technologie, które tak pociągają młodych ludzi, mają sens w teatrze?

**Peter Brook:** Kiedy jako młody człowiek pełen ekscytacji i energii zaczynałem pracę w teatrze, wszystkie technologiczne możliwości tamtego czasu, czyli siedemdziesiąt lat temu, wydawały mi się bardzo kuszące i chciałem wypróbować każdą z nich. Stopniowo jednak odkrywałem, że niektóre były użyteczne, a inne nie. No, może przesadziłem – to było nie siedemdziesiąt, ale ponad sześćdziesiąt lat temu. Eliminowałem je nie dlatego, że poszukiwałem prostoty. Prostota przychodzi sama, kiedy rezygnuje się z tego, co nie wydaje się niezbędne. Myślę, że katastrofą byłoby, gdyby jakaś młoda osoba próbowała podążać moją drogą, ponieważ urodziłem się w pierwszej ćwiartce XX wieku, a więc wszystkie wpływy, jakie mnie ukształtowały, spowodowały, że chciałem zbuntować się przeciw teatrowi dziewiętnastowiecznemu; złamać i zniszczyć wszelkie konwencje, które istniały wokół mnie, aby odnaleźć to, co żywe w XX wieku.

Dzisiaj ktoś młody, pracujący w teatrze, musi posługiwać się technologią, internetem, komputerami, wideo i wszystkim, co się z tym wiąże, ponieważ to jest świat, w którym się teraz pracuje i należy przekonać się, co z tego można wykorzystać, a co jest bezużyteczne. Kamery wideo i telewizję wykorzystałem w dwóch zrealizowanych przez nas sztukach o mózgu, ponieważ uznaliśmy to za konieczne; ale technologia sama w sobie mało mnie interesuje. Dzisiaj interesuje mnie coś innego. I dlatego mówię, że młodemu człowiekowi nigdy nie wychodzi na dobre podążanie cudzą ścieżką. Przeciwnie, należy pławić się z radością w dzisiejszej technologii i zobaczyć, co może mieć wartość, a co niszczy jakość. To jest różnica między techniką i treścią. Stanisławski jest dla mnie bardzo ważny, ponieważ był jednym z pierwszych, którzy poszukiwali jakości; dlatego stale stanowi dla mnie inspirację. Osobiście jednak jego metody raczej mało mnie interesują, ponieważ nie należą do mojego czasu. A mój czas z kolei nie koresponduje z czasem kogoś innego. Można powiedzieć, że każda technologia, każda forma, każda możliwość musi być testowana wciąż na nowo. Najgorszą rzeczą, jaką można stwierdzić, jest to, czym teatr powinien być i czym nie wolno mu być. To dyktatura kulturalna.

**Pytanie:** Chciałbym zapytać o pana ścieżkę duchową kształtowaną przez mistrzów duchowych. Czy mógłby pan ich podać w kolejności chronologicznej?

**Peter Brook:** Dlaczego w kolejności chronologicznej?

**Pytanie:** Nie chodzi mi ściśle o chronologię, ale o wewnętrzny rozwój duchowy.

**Peter Brook:** Kiedy ktoś mówi o duchowości, nie rozumie znaczenia słowa, jakim się posługuje. Jeśli myśli, że wie, co to znaczy, to nie ma to nic wspólnego z duchowością. Mówiąc o chronologii, przenosi się duchowość w codzienność, a więc traci się duchowy wymiar. Tym, do czego naprawdę odsyła duchowość, stanowi bardzo intymne, bardzo osobiste poszukiwanie. To niekończące się poszukiwanie jest odkrywaniem tego, co oznacza duchowość. Jest tak poważne i intymne dlatego, że można się podzielić nim tylko z jedną czy dwiema osobami w bardzo szczególnych okolicznościach. Ale mówienie o duchowości na otwartym spotkaniu oznacza, że prostytuuje się temat, o którym nie powinno się rozmawiać w ten sposób. Nie chodzi więc o to, że nie chcę odpowiedzieć na pańskie pytanie, ale w tym kontekście nie mogę.

**Pytanie:** Czym dla pana jest kolor, który tak bardzo nas uderza w pańskich przedstawieniach? Jaką rolę odgrywa w pana życiu?

**Peter Brook:** To jedna z rzeczy, które dają mi najwięcej radości. Jest dla mnie niczym metafora nas jako grupy międzynarodowej. Nigdy nie byłem w stanie zrozumieć rasizmu. Nie tyle z teoretycznego, politycznego poprawnego punktu widzenia dobrego obywatela, ale po prostu z uwagi na różnice między nacjami, ich kolorem skóry, ciałami, językami, religiami, sposobami bycia – wykraczając poza antropologię. To między innymi sprawia, że ten okrutny świat jest jednocześnie taki wspaniały.

**Pytanie:** Ale mnie nie do końca o ten kolor chodziło. Chodziło mi bardziej o kolor scenografii, kolor w przedstawieniach.

**Peter Brook:** Ale to jest właśnie kolor! Punktem wyjścia jest przyjemność, która z niego wynika, i fakt, że wszystko jest wibracją. Nasi muzycy są bardzo świadomi relacji zachodzącej między wibracją muzyki a wibracją poruszającego się aktora. Widoczna jest tylko różnica w formie. Aktor stojący nieruchomo jest jednym dźwiękiem, a aktor w ruchu – innym. Wszystko jest rytmem, a kolor stanowi oczywiście wibrację w rytmie. Ostatnio zastanawiałem się nad tym, że ludzki umysł nie jest w stanie wymyślić nowego koloru. Żadna technologia nie może wynieść ludzkiego umysłu ponad jego wysoko rozwiniętą zdolność postrzegania już istniejących barw. Można je widzieć coraz lepiej, ale nie można ich całkiem na nowo wymyślić. Radzimy więc sobie z tym, co mamy do dyspozycji.

**Pytanie:** Ostatnio wyszedł tom pańskich pism przełożonych na język polski, który nosi tytuł *Ruchomy punkt*. Byłabym bardzo wdzięczna, gdyby zechciał pan

odnieść ten metaforyczny tytuł do pańskiego doświadczenia teatralnego.

**Peter Brook:** Gdybym był poetą, malarzem, fotografem, wszystko, co pokazywałbym innym ludziom, pokazywałbym z jednego punktu widzenia. Naprzeciwko mnie jest fotograf. Może nas ukazać tylko z jednego punktu widzenia, który właśnie zajmuje. Punkt widzenia kogoś siedzącego obok jest zupełnie inny. Jeśli coś pojawi się w polu widzenia fotografa, przesłoni obraz, zablokuje go i wpłynie na całkowitą jego zmianę.

Sfilmowałem kilka spektakli, które wystawiliśmy na scenie, dlatego mogłem dobrze się temu przyjrzeć. Praca w teatrze polega na zebraniu wielu różnych punktów widzenia. Dobry autor, który oczywiście dysponuje punktem widzenia, próbuje go zmieniać, „wprawić w ruch” – jednak zdarza się to niezwykle rzadko. Jeśli więc mówi coś, o czym sądzi się, że jest dobre, to próbuje zrozumieć również, dlaczego uważa się to za złe. Udało się to osiągnąć tylko wielkim autorem, na przykład Szekspirowi. Żaden z tysięcy profesorów na setkach uniwersytetów nie był jak dotąd w stanie ustalić, jaki był punkt widzenia Szekspira, ponieważ jego punkt widzenia jest ruchomy, a w jego sztukach w każdej kolejnej chwili to, co było dobre, okazuje się złe, a to, co złe – dobre, to, co moralne – niemoralne itd. Zmienia się to w taki sposób, że każda osoba na widowni wyrabia sobie własny punkt widzenia, otwarty na chwilę. Dobry, szczerzy i uczciwy autor ma inne podejście, kiedy pracuje w teatrze, a inne kiedy pisze powieść. Również reżyser musi próbować otworzyć się na wszystkie punkty widzenia. Aktor, który przychodzi na próbę z gotową koncepcją roli, jest złym aktorem, ponieważ każdy człowiek jest bardziej złożony, niż się to może wydawać.

Jednak przy kręceniu filmu jest dokładnie odwrotnie. Wszyscy wielcy reżyserzy filmowi, począwszy od Alfreda Hitchcocka, pracują w oparciu o jeden punkt widzenia – swój własny. Po tym rozpoznaje się ich styl i chodzi się na nowy film „takiego a takiego” reżysera. Na tym polega różnica między tym, co jest dobre i mocne w przypadku jednego punktu widzenia, a tym kiedy jest on zmienny. Dlatego właśnie w teatrze zdarzenie teatralne jest stale do pewnego stopnia „w ruchu”. Relacja pomiędzy sceną a publicznością jest wówczas bogatsza niż w zastanym, staroświeckim teatrze o jednym punkcie widzenia.

**Pytanie:** Co pana dzisiaj interesuje w teatrze?

**Peter Brook:** Jeśli coś jest żywe, jest interesujące. Jeśli nie jest żywe, nie jest interesujące. Jeśli jestem poruszony, interesuje mnie to. Jeśli nie jestem poruszony, nie interesuje. I to zmienia się cały czas, zarówno dla mnie, jak dla pani.

**Pytanie:** Chciałabym zapytać o pana doświadczenia operowe, ponieważ wiem, że dawno temu pracował pan w Covent Garden, realizował opery w Metropolitan Opera House. Oczywiście najbardziej kontrowersyjnym przykładem, skrajnym podejściem reżysera

do dzieła kompozytora pozostaje pańska *Tragedia Carmen*. Chciałam zapytać, jaki jest dzisiaj, po latach, pański stosunek do opery.

**Peter Brook:** Odpowiem w bardzo prosty sposób. Jeśli ktoś powiedziałby dzisiaj: „W jakich okropnych czasach żyjemy” – zgodziłaby się pani. Czy chciałaby więc pani zostać prezydentem Stanów Zjednoczonych? Jeśli ktoś pracuje tak, jak ja kiedyś w wielkiej operze, to w pewnym sensie przypomina to bycie prezydentem Stanów Zjednoczonych. Cokolwiek się robi, jest się przytłoczonym presją gigantycznej maszyny pełnej skostniałych struktur, namiętności, ambicji, złości, tak że życie staje się kompromisem. Żyje się jak prezydent, który próbuje przetrwać jedynie do następnych wyborów. Taka okazała się moja praca w Covent Garden i w Metropolitan Opera – dość szybko zdałem sobie sprawę, że to ogromna strata energii, ponieważ, kiedy zaczynałem pracę z grupą aktorów w małej przestrzeni, przestawałem być prezydentem kraju czy korporacji wewnątrz okropnej maszyny. Wchodziłem w zwyczajną ludzką relację z innymi żywymi ludźmi. Zdecydowałem się więc nie ruszać opery przez trzydzieści lat; uważałem to za stratę czasu. Ale potem nadszedł etap, kiedy dysponowaliśmy własnym teatrem i własną instytucją, i Opera Paryska wystąpiła z propozycją, abym wystawił operę w naszym teatrze. Odpowiedziałem, że to bardzo interesujące, ponieważ mogliśmy zmienić każdy najdrobniejszy jej element, a jednocześnie poświęcić kilka miesięcy na próby. Mieliśmy trzy obsady, które cały czas pracowały razem, więc nie pojawiała się pomiędzy nimi zawiść czy niezdrowa rywalizacja. Wszystkie były równorzędne, nie było podziału na pierwszą i drugą obsadę. Kiedy prezentowaliśmy spektakl i wszyscy przyszli go zobaczyć, byłem głęboko poruszony widząc, jak jedna Carmen na widowni oklaskuje drugą na scenie. Możliwe okazało się, by wszyscy, łącznie z orkiestrą, przez ponad pół roku pracowali razem nad tym samym tematem, by poświęcali cały czas na próby i drażyli temat, podczas gdy w zwykłej operze ludzie rozchodzą się po pięciu przedstawieniach. Możliwy był więc między nimi organiczny rozwój. Mogliśmy wówczas zrealizować własną ideę, która polegała na wyzbyciu się w tej pracy wszystkiego, co nie pasowało do naszej koncepcji, a co należało do „wielkiej opery”. Mogliśmy umieścić orkiestrę poza kanałem orkiestrowym, do którego przywykła. I odkryliśmy coś fundamentalnego: grupa śpiewaków mogła znakomicie pracować, nie widząc dyrygenta. W ten sposób rytm spektaklu tworzyli sami aktorzy. Postaci pracujące razem i ludzie prowadzący opowieść pozostawali w bezpośrednim kontakcie z publicznością. W tym celu umieściliśmy orkiestrę po dwóch stronach, tak że zarówno ona, jak dyrygent pozostawali niewidoczni. Jasne jest teraz, jak radykalne było to posunięcie – treść podawana była przez żywych wykonawców, a orkiestra i dyrygent dawali jedynie oparcie. W konwencjonalnej operze hierarchia jest in-

na, centrum ekspresji stanowi dyrygent, następnie – pełne brzmienie orkiestry, a dopiero potem – historia. Wyobraźmy sobie, co by było, gdybym dzisiaj próbował mówić z tej samej odległości, a przede mną znajdowałoby się osiemdziesięciu ludzi grających najgłośniejszą jak potrafiam, między nami zaś stałby dyrygent. Byłby to Sąd Ostateczny.

**Pytanie:** Chciałem się dowiedzieć, co dokładnie spowodowało, że tak bardzo zainteresował się pan postacią Tierno Bokara i poświęcił mu swój ostatni spektakl?

**Peter Brook:** Myślę, że to jedno z pytań, na które bardzo trudno odpowiedzieć, ponieważ przy układaniu planów używa się rozumu. A przecież robimy wiele alternatywnych planów, mamy wiele alternatywnych możliwości. Podejmowana decyzja stanowi zaś pochodną intuicji. Powiedziałbym więc, że każdej decyzji (dlaczego robić to, a nie coś innego) towarzyszy przecucie szczególnego znaczenia tego właśnie momentu. W długotrwałej pracy nad wieloma tematami pojawia się chwila, która – jak owoc na drzewie – nagle okazuje się „dojrzała”. Jak wiadomo, temat przemocy jest tematem aktualnym. Temat nietolerancji to temat, który do nas trafia. W *Tierno Bokar* poruszyliśmy sprawę tego, co naprawdę znaczy tolerancja, czego wymaga, z jakimi trudnościami musi się zmierzyć. Wydaje mi się, że w czasach, gdy religia wkracza z ogromną siłą na teren życia politycznego, społecznego i wojskowego, ponownie ożywić trzeba kwestię, czym jest dla nas prawda dzisiaj. Można to uczynić dzięki prawdziwej historii skromnego człowieka, który spędził swe życie na próbach odkrycia, co znaczy być prawdziwym w tym złożonym świecie. Zawsze sądziłem, że w teatrze temat, jaki ma się pojawić, musi być czymś nieznanym – tak jak kolory scenografii – w przeciwnym razie kwestia religii, tolerancji i nietolerancji nie będzie się niczym różnić od tego, o czym czytamy w gazetach i oglądamy w telewizji przez cały czas. Tym, co mnie przyciągnęło, była prawdziwa historia, niewywołująca jednocześnie oczywistych skojarzeń.

**Pytanie:** Jak wiadomo Tierno Bokar był mistrzem sufizmu – czym jest dla pana sufizm w kontekście nauczania Gurdżijewa?

**Peter Brook:** To pytanie również otwiera tak obszerny temat, że odpowiedź musi być bardzo prosta. Gurdżijew był młodym człowiekiem, który opuścił swój dom i zaczął podróżować po Wschodzie z grupą przyjaciół, którzy wówczas, w XIX wieku, zajmowali się różnymi dziedzinami: filozofią, muzyką, nauką – ludzi, których nie satysfakcjonowały istniejące odpowiedzi na pytania, jakie sobie stawiali. Nazwali siebie Poszukiwaczami Prawdy. Zaszli bardzo daleko w swych poszukiwaniach i odkryli, że w sercu tego, co popularnie rozumiane jest jako religia, istnieje prosty rdzeń – całkowite poświęcenie poszukiwaniu prawdy. Bractwa sufich gromadzą się z tego samego powodu. Są poszukiwaczami prawdy.

Proszę nie wymagać ode mnie, abym stworzył teraz wykładnię tego, czym się zajmowali i jakie to miało znaczenie – to element czegoś bardzo szczególnego, co jest poszukiwaniem prawdy, a co stanowi prywatną sprawę każdego człowieka.

**Pytanie:** Jest pan uważany za klasyka, za wzór do naśladowania. Proszę mi powiedzieć, gdy widzi pan kogoś w orbicie swoich dokonań, czy potrafi pan się z tego cieszyć, czy raczej myśli pan: „Dlaczego on nie szuka swojej własnej drogi?”

**Peter Brook:** To pytanie trafia w samo sedno poprzedniej kwestii. Dziś bardziej niż kiedykolwiek otaczają nas odpowiedzi. Oferuje się nam tysiące sposobów życia, tysiące postaw, tysiące rzeczy, w które można uwierzyć lub które można odrzucić. Każdy polityk żyje, mówiąc kłamstwa w tak atrakcyjny sposób, że w końcu głosujemy na niego, a nie na kogoś innego. Sądzę, że na tym polega praca polityków – są kłamcami, którzy próbują mówić prawdę. Widać więc, że w rzeczywistości społecznej, politycznej czy religijnej możemy znaleźć jedynie odpowiedzi kompromisowe. Podążanie za kimś ślepo pokazuje, że sami jesteśmy ślepi, zazwyczaj nie zdając sobie z tego sprawy. Wydaje się nam, że myślimy jasno. Powtarzam zatem: jeśli ktoś chce (to jego wolny wybór), może próbować rozwijać postawę poszukiwacza. Oznacza to bycie otwartym i pozbawionym jakichkolwiek podejrzeń. Dlatego Gurdżijew mówił o drodze człowieka przebiegłego. Oznacza to bycie niewinnym jak głupek, a jednocześnie – bardzo przebiegłym i nie dającym się łatwo wodzić za nos. W tym celu w danej chwili może nam pomóc wiele rzeczy. Rola wszystkich sztuk polega na tym, by na chwilę zaspokoić nasze pragnienie bardziej jasnego widzenia – wiedząc jednocześnie, że nigdy nie można tego osiągnąć raz na zawsze. Jesteśmy ślepi, chcemy przejrzeć. Przez chwilę widzimy trochę wyraźniej i wtedy orientujemy się, że ślepotą wraca, i zaczynamy na nowo. Nie poddajemy się, musimy robić to, o czym mówi w spektaklu *Tierno Bokar*: szukać wiedzy w najdalszym zakątku świata.

**Grzegorz Ziółkowski:** Pozwolę sobie zadać ostatnie pytanie. Jest ono bardzo niebezpieczne. Zapytam o ciszę.

**Peter Brook:** To wyjątkowe wydarzenie w moim życiu. Tak często słyszałem ludzi rozprawiających o ciszy, a teraz po raz pierwszy ktoś wypowiedział to wielkie słowo i zamilknął. Mogę więc tylko pójść za jego wspaniałym przykładem.

*Spisała i przełożyła Justyna Rodzińska*