

Didaskalia
Gazeta Teatralna

Kraków
12-2006

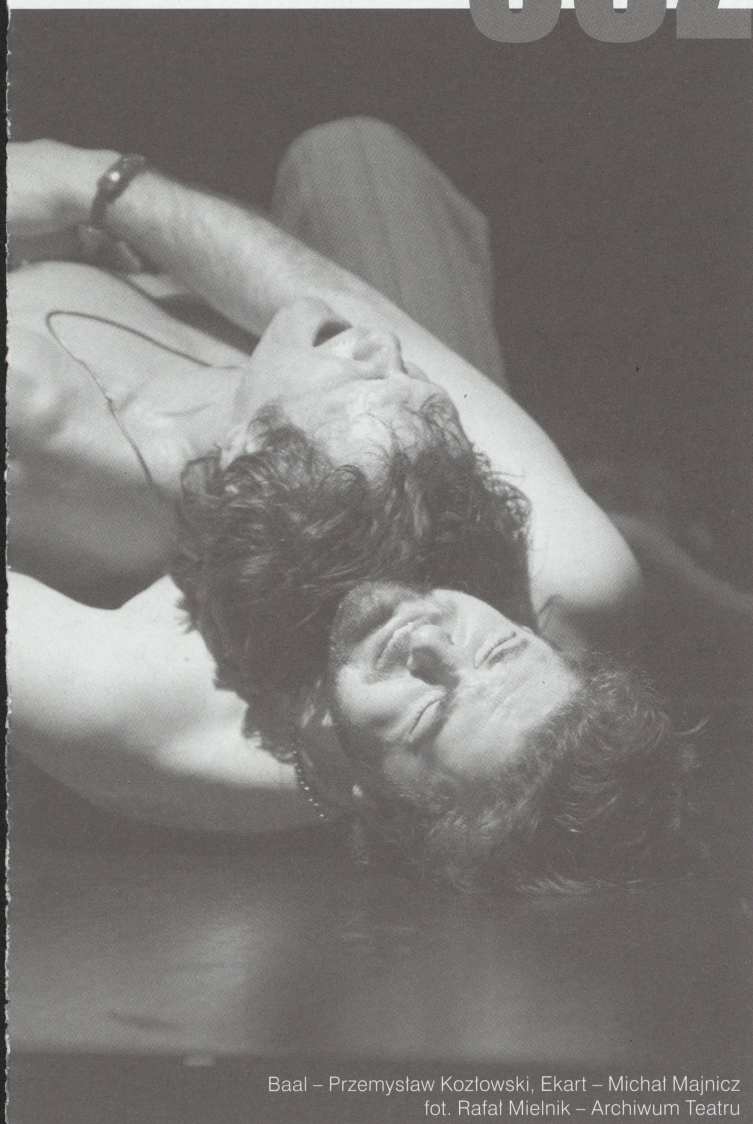
DM. / Nr 76

665 EW

7

żadnych OCZYSZCZEŃ

z Markiem Fiedorem
rozmawia Maryla Zielińska



Baal – Przemysław Kozłowski, Ekart – Michał Majnicz
fot. Rafał Mielnik – Archiwum Teatru

Czy interesowało Cię, dlaczego Baal w młodym wieku ma już określony stan ducha?

W ogóle. Oczywiście, mówiłem na próbach o biografii Brechta, o doświadczeniach młodego człowieka, który napisał *Baala* – o klęsce Niemiec, o krachu, który się potem zdarzył. Wyjaśniałem kontekst powstania dramatu, to, że postawa bohatera ma związek z takim, a nie innym kryzysem, ale nie wyprowadzałem z tego zbyt daleko idących konsekwencji. „Kawałkując” bohatera na aspekty, uciekałem od wszystkiego, co scala postać. Świat jest skandaliczny, więc Baal zachowuje się skandalicznie – to jest odpowiedź światu.

Czy Baal kiedykolwiek akceptował świat, czy przeżył na tle tej afirmacji rozczarowanie, które odreagowuje?

Na swój sposób afirmuje świat, nie jest nihilistą, Stawroginem, który odrzuca rzeczywistość. Po swoim rzuca się w świat. Postać Baala to próba konstruowania wybitnej jednostki stojącej ponad społeczeństwem, która w autokreacji wchodzi w sferę mitologii. Ale nie chodziło mi o przedstawienie takich jego aspektów, które izolowałyby

doświadczenie każdego z nas od doświadczenia Baala – wtedy widz jest daleko od postaci, która może być fascynująca, ale w gruncie rzeczy jest mu obca. Szukaliśmy na próbach drogi zbliżenia, oswojenia Baala, stąd mowa o aspekcie baalicznym, a nie o jednostce. W rozmowach z aktorami podkreślałem moment buntu, dojrzewania jako pierwszego momentu w życiu, kiedy ocieramy się o aspekty baaliczne. To naturalny proces: egocentryczne odrzucenie świata w imię zaspokajania własnych potrzeb. Z każdym człowiekiem się tak dzieje, niezależnie od tego, co nas wcześniej kształtowało. Jako dojrzały ludzie, też miewamy ciagoty do absolutnego buntu. To mogą być złe sny, skrywane marzenia, utajone pragnienia ukierunkowane w rozmaite strony. Chcemy się zbuntować przeciw porządkowi społecznemu, który każe nam robić karierę, pieniądze, sprzedawać się; chcemy w nieograniczony sposób zaspokajać się seksualnie. Na różne sposoby ocieramy się w życiu o aspekt utajonego pragnienia wolności absolutnej. Ale pełna identyfikacja z Baalem jest na ogół niemożliwa – dotykamy, ocieramy się o baalizm jakby „częstkowo”, w jakichś wybranych sferach życia.

To poszukiwanie przypominało mi to, co przed laty pisał scenarzysta według powieści Cervantesa. Najbliższe otoczenie Don Kichota wiedziało, że jest wariatem. Przyjaciele, sąsiedzi stawiali temu tamę, a jednocześnie poprzez niego uczestniczyli w czymś, czego sami nie mogliby sięgnąć, traktowali go instrumentalnie. Najdobitniej wyrażało się to w scenie „Arkadia”, kiedy wszyscy zapominali o racjonalizmie i zasadach, którymi się kierowali. Przez pięć minut korzystali z pełni szaleństwa, ale mając na sobie jakby „pas bezpieczeństwa”; ponieważ wchodzili w ten irracjonalny obszar życia poprzez Don Kichota – mogli dotknąć czegoś niezwykłego, nie tracąc osadzenia w rzeczywistości, nie wariując. Otoczenie Baala poprzez niego też czegoś dotyka. Ludzie, którzy się gromadzą wokół niego, być może w skrytości ducha marzą, by być Baalem, by mówić całemu światu „nie”, realizować skryte pragnienia, na co sami nie mają ani odwagi, ani predyspozycji. Przez bliskość Baala, współuczestnictwo w jego ekscesach, mogą takiej chwili wolności doświadczyć.

Ale potem wstydzą się tego momentu.

Oczywiście, bo jest to zarazem moment konfrontacji, który demaskuje człowieka – chociaż trudno używać tu wartościujących moralnie ocen. Może, na zdrowy rozum, to i lepiej, że nie potrafią sprostać Baalowi. Ale dotyczy to różnych aspektów życia i różnych zachowań człowieka, więc trudno to porównywać. Kwestia buntu przeciwko religii jest czymś innym niż protest przeciwko porządkowi kapitali-

stycznemu i karierze. Czymś innym jest wolna miłość i bezwzględne mówienie ludziom prawdy, a czym innym doprowadzenie dziewczyny do samobójstwa czy żądanie: „przerwij ciążę, zabij dziecko, a sama idź i się utop”.

Na różnych etapach życia Baal zyskuje uczniów, naśladowców, zwolenników, a tak naprawdę zostaje sam.

Ale nie tworzy własnej religii – wbrew przewrotnej ironii imienia. Nie jest typem kryptoproroka. Niby w pieśniach i monologach o czymś „poucza”, ale gdy tylko pojawia się uczeń, zaraz go odrzuca. Nie tworzy sekty baalicznej – to jest do końca indywidualny sposób na życie. Gdy kogoś ma za długo obok siebie, niszczy go, porzuca, wypłuwa, i idzie dalej. Nie czyni ze swego życia antywzorca dla innych. Raczej istnieje ruch ku niemu: mimowolnie przyciąga ludzi, fascynuje skrajnością życia, zbrodniczą bezkompromisowością – jak antychryst, antyprorok. W ogóle nie zajmuje go problem, czy jego życie będzie wzorem dla kogoś. To jest moje, dla mnie. Tak wiodę swoje życie i tak je zrealizuję do końca.

Jest postacią tragiczną. Jego autodestrukcja nie zmieniła świata ani na jotę (może mu o to w ogóle nie chodziło). Zmarł w całkowitym osamotnieniu, nędzy.

Ta nierozwiązywalna sprzeczność jest wpisana w ideę Baala. Nie mogło się inaczej skończyć. On to wybrał: aby być wolnym, musi wybierać negatywnie. I tym samym skazuje się na alienację. Umiera sam, ale chciał tego. Możemy sobie wyobrazić śmierć Baala w otoczeniu przyjaciół, byłych kochanek: siedzą wokół łoża, podają wodę, pytają, czy chce księdza – ale to by było zaprzeczenie jego życia. Coś jak Don Kichot, który na łożu śmierci przyznaje, że był szaleńcem – on jest tragiczny, bo w tym momencie przegrywa. Baalowi w chwili śmierci obcy ludzie pluą w twarz, ale deprecjonując jego śmierć, deprecjonują śmierć w ogóle. I to jest jego dopełnienie losu – inaczej być nie mogło.

Jeden z drwali, najmłodszy, zatrzymuje się przy nim na chwilę. Z litości, w ludzkim odruchu, czy z afirmacji dla postaci Baala?

Drwale nie znają Baala, nie wiedzą, kim jest i jak żył. To są obcy ludzie. Do lasu przybył Włóczęga – umiera nędznie, ale godzi się na to i jeszcze powtarza: tak ma być, tak jest dobrze. Drwale sztydzą z Baala, jeden z nich pluje mu w twarz. Młody chłopak, który w towarzystwie reszty tego głośno nie wypowie (przyjmuje ich pozę), gdy zostaje sam na sam z Baalem, zadaje pytanie: człowieku, czy ty wiesz, co się z tobą dzieje, przecież ty się kończysz, czy ty jesteś wariatem, nie rozumiesz swojej sytuacji; a jeśli jednak wiesz, co robisz to, ja tego nie mogę pojąć. Pozbawiona godności śmierć Baala jest dla młodego drwala niepojęta. Ucieka. Ich reakcje są więc różne: ten, który pluje mu w twarz, nieświadomie afirmuje „baalizm”; a ten, który mu współczuje, jest w swym odruchu tylko „ludzki”. Ale sytuacja jest chyba bardziej przewrotna – dopiero w świetle ludzkiego odruchu litości Baal może umrzeć jak Baal, „białe obłoki”, które towarzyszą jego śmierci, przychodzą także od młodego drwala.

W pierwszej pieśni pada określenie, pod jakim niebem rodzi się Baal: „blade, cmią się na nim białe obłoki, wiatr je wodzi”. Czy to jest dla Ciebie niebo z Bogiem czy bez Boga? Właściwie w każdym przedstawieniu stawiasz pytanie o porządek świata, o to, czy jest jakaś transcendencja, czy też wszystko jest fałszywe.

Nie ma nic. *Baal* jest bardzo radykalną odpowiedzią na tę kwestię. Eschatologia jest sprawą najważniejszą w konstrukcji dramatu, tworzy jego oś, choć nie od razu się ujawnia. Kwestia stosunku Baala do śmierci, do Boga pojawia się literalnie w scenie z Księdzem i w rozmowie z Ekartem (nie boisz się, że kiedyś będziesz gryźć ziemię?), ale mam wrażenie, że cały tekst jest jakoś nią wypełniony, podsztyty...

Brecht, pisząc *Baala*, układał także wiersze, dwa z nich są w programie, jeden zwłaszcza dotyczy kwestii eschatologicznych – co będzie po śmierci. Jego myśl jest chyba trochę nietzscheańska, można by ją streścić tak: wierząc w Boga, w życie po śmierci, stajemy się zakładnikami tej wiary. Wiara daje nadzieję – to jest lek, korzyść. Ale rewersem nadziei jest paniczny strach – im większa wiara, tym większy strach. Brecht mówi, że gdyby uwolnić się od nadziei zmartwychwstania, to człowiek skupiłby się na tym, co jest na ziemi i starałby się tu wypełnić swe posłannictwo. Dopóki byt ziemski postrzegasz tylko jako moment zejścia bytu duchowego, trwającego we wszechświecie w ciało, dopóty „tam” zawsze będzie ważniejsze od „tu”. Materializm, marksizm Brechta przyszedł później, tu chodzi o coś innego. Sama myśl, oczywiście, nie jest nowa. W *Biesach* Fiodora Dostojewskiego budziła zgrozę i prowadziła człowieka do nihilizmu. Stawrogin, odkrywając, że Boga może nie być, stawał się uczuciowym trupem. Kiryłowa opętała myśl o samoubóstwieniu. André Gide pociągnął dalej konsekwencje tej konstatacji. Natomiast młody Brecht poszedł w innym kierunku. Odrzucił gnostyckie ambicje o równaniu do Boga. Ale zarazem nie redukował bytu człowieka do wymiaru tylko materialnego. W intensywności odczucia świata, w docieraniu do istoty każdego doświadczenia, człowiek wykracza poza to, czym jest – życie staje się transcendentne. Oczywiście, Brecht nie jest filozofem ani teologiem, tylko poetą i do tego niespełna dwudziestoletnim, więc jego myśl wcielona w postać Baala ma nieodparty urok szczeniackiej prowokacji i poetyckiej fantazji, a jego dramat, trzeba o tym pamiętać, jest parodią, ironiczną grą podjętą z widzem i literacką tradycją.

Ale cóż, wszystko jest w sferze spekulacji teologicznej, życie człowieka staje się jedynym dowodem, że Boga nie ma, więc tę koncepcję trzeba wcielać w życie. Brecht sam żył, jak żył, przynajmniej w tym okresie, kiedy konstruował postać Baala. Tworzy więc bohatera, który wysysa całe życie z życia, z każdej jego cząstki. Baal pije, imprezuje, oddaje się seksowi, odrzuca cały świat, obyczaje, w doskonały sposób jest niezależny. Z miasta ucieka do lasu, czerpie z szumu drzew, z piasku, na którym leży, ze zwierząt, które spotyka w lesie, ze śpiewu ptaszków – każdą sytuację przeżywa do końca. Za tym pędzi, za tym goni. W dramacie jest scena, której nie ma w przedstawieniu: Baal spędza byki z siedmiu wsi, żeby zobaczyć tabun zwierząt o zachodzącym słońcu. Cały czas rzeczywistość przetwarza na wyższym poziomie. W tej intensywności rodzi się coś nieuchwytnego. Życie przestaje być zwykłe, Baal wynosi je jakby na inne piętro. Oczywiście, gdy zaczynamy to „nazywać”, pojawiają się banały – panteizm, powrót do natury, et caetera. Ale nie o to przecież chodzi. Baal nie czyni ze swego życia systemu, religii. Wypowiada się przede wszystkim językiem poety, poprzez metafory, nie precyzuje dogmatów, przetwarza w poezję każde zdarzenie życiowe, poetyzuje życie. W sferze praktycznej czyni ze swoim życiem coś, co łatwiej pokazać w teatrze niż o tym mówić; na scenie można wynieść zwykle zdarzenie ponad dosłowność i wywołać odczucie, że tworzy się metafizyczna jakość życia.

To nie jest inna, bolesna droga szukania Boga. Baal nie szuka Boga. Nie należy rozliczać Baala z jego „koncepcji”. Zresztą taka dyskusja byłaby bezprzedmiotowa: gdzie jest dowód na to, że umierający

jest szczęśliwszy, bo idzie do Pana Boga? Nigdy tak naprawdę nic się na ten temat nie dowiemy.

Baal stawiany jest w szeregu postaci typu Don Juan, Antychryst, Faust. Te mity interesowały Cię wcześniej, czy rzeczywiście odżyły w postaci Baala?

Prawdę mówiąc chciałem o tym zapomnieć i uciekałem od dyskusji na ten temat. Usiłowałem przeprowadzić wywód bardzo prosto, uruchomić w aktorach proste emocje, uzyskać wiarygodność odruchów. Bardziej mnie interesowało to, co nieuświadomione w tej postaci, co budzi się z pierwiastka zwierzęcego w człowieku, niekulturowego impulsu, niż intelektualna konstrukcja. Uwalnianie się od tego sposobu konstruowania teatru było dla mnie ważne.

Czy dlatego też była Ci potrzeba samowystarczalność teatru, jaką konstruujesz w tym spektaklu? Myślę o nieustającej obecności aktorów na scenie, o stwarzaniu przez nich sfery muzyki, dźwięku i o przeprowadzaniu jednej postaci przez różnych aktorów.

Ważniejsza od skutku formalnego, estetycznego była dla mnie wspólnota, jaka się wytwarza przez ciągłą obecność aktorów na scenie. Od początku prób powtarzałem im, że to jest kreacja zbiorowa – oczywiście pół żartem, pół serio. Złożyło się na nią mnóstwo elementów, poczynając od tego, że dwa tygodnie spędziliśmy na próbach analitycznych, czego zwykle nie robię. W ciągu ostatnich lat zespołowe próby analityczne ograniczałem zwykle do jednego spotkania. Nie chodziło mi jednak w tym przypadku o obciążenie wiedzą współpracowników, ale o wytwarzanie pewnej wspólnoty, o rozmowę. Łatwo się domyśleć, że temat wywoływał opory, dyskusje – to nie znaczy, że się kłóciliśmy, ale taka postać musi uruchamiać wątpliwości. Równoległe z aktorami pracował autor muzyki, Tomasz Hynek, ten spektakl ma wiele z jego spojrzenia na Baala. Prowadził z aktorami warsztaty głosowe, instrumentalne, rytmiczne. W tej wspólnej pracy chodziło mi o to, żeby wytworzyć między nami rodzaj więzi, współobecności, która będzie promieniować. Wiadomo, że jak aktor wchodzi raz na pół godziny na scenę, to jego energia się rozprasza. A tu mam ich rozgrzanych cały czas.

Ale byłeś w tym zamyśle chyba mniej radykalny niż w łódzkim dyplomie. Tam aktorzy na sekundę nie schodzili ze sceny. W Opolu czasem jednak na chwilę odchodzą w kulisy.

Tamten spektakl miał dla mnie urok warsztatu, czegoś na kształt lekcji, próby. W szkole aktorskiej czymś innym jest sytuacja, gdy student siedzi na scenie i patrzy na kolegę. Tutaj wprowadziłem ekran, za który przechodzą aktorzy nie uczestniczący w grze. Miałem po prostu wrażenie, że zbyt intensywna obecność aktorów na scenie mogłaby się stać manifestacją estetyczną, manierą. Chciałem też użyć audio-wizualnych środków i ekran był mi potrzebny z powodów pragmatycznych, poza tym dał coś, czego w Łodzi nie było – złamał realność przestrzeni. Zupełnie czymś innym były odgłosy lasu robione przez studentów na scenie, a czymś innym jest robienie ich przez aktorów za ekranem, w przestrzeni inaczej oświetlonej. To wytwarza inny świat, sfery przed i za ekranem zaczynają ze sobą inaczej korespondować. Ta inna rzeczywistość, która puka do świata, w którym żyje Baal, jest silniej obecna, spektakl zyskuje na poetyckości.

Układ scenografii jest podobny do łódzkiego, ale tam cała scena otoczona była od góry lampkami, powtarzała linię ogrodzenia z siatki. Tu lampki tworzą tylko ramę ekranu. Czy dla

tego, że ogrodzenie jest agresywniejsze – wyższe, mocniejsze – siatka jest właściwie balustradą, bandą?

Wojciech Puś, odpowiedzialny za oświetlenie przedstawienia, nie pozwolił nam na to – stwierdził, że górne lampki zabiorą światło i będą robiły cienie. Nie chciałem w ogóle zrezygnować z lampek, więc krakowskim targiem zostały wokół ekranu. Siatka w Opolu bardzo wyraźnie ogranicza przestrzeń, jest wyższa, obejmuje także podest.

Muzyka też jest trochę inna.

Lekka muzyka antraktów jest nowa. W Łodzi wykorzystaliśmy motyw z toruńskich *Aniołów w Ameryce*. Natomiast koncepcja muzyki, która jest robieniem dźwięków, głosów na żywo, pozostała bez zmian. W Opolu dysponowałem niemal śpiewakami – jaki jest głos Iwony Głowińskiej, każdy słyszy – stąd też bierze się jakość śpiewu, zwłaszcza sakralnego.

W dyplomie przechodzenie aktora z jednej postaci w drugą układało się w równoległe historie w stosunku do głównej – baalicznej. Tu tych historii już nie opowiadasz, aspekty rwą postaci, nie próbują opowiadać ich losów.

Usunąłem wątek Ekarta i Johannaesa – takie historie równoległe. Ekart w oryginale pojawia się już na początku, by powrócić w kilku scenach. Jest przyjacielem Baala, ale też diablem, kusicielem. Zostawiłem tę postać w obsadzie, lecz po miesiącu prób odszedł jeden aktor (dlatego Maciej Namysło dwa razy gra Baala – sceny w klubie i w kabarecie) i pociągnęło to za sobą rewizję scenariusza. W tym samym czasie zacząłem robić przeglądy większych całości i zauważyłem, że spektaklowi wyrastają „odnogi” i trzeba natychmiast zrobić ostre cięcie. Bo albo skupiam się na Baalu, albo buduję spektakl na trójce bohaterów (Baal – Ekart – Johannes), ale wtedy muszę zachować dość mechaniczną zasadę przechodzenia ról, która pozwoli widzowi śledzić ich historię poprzez zmienność aktorów. Wybrałem pierwszy wariant, bo taki też był początkowy zamiysł pracy – wyrzuciłem Ekarta z pierwszej sceny, z finału, skreśliłem jego morderstwo i inne sytuacje z jego udziałem.

Podtytuł „Siedem aspektów baalicznego odczucia świata” przywodzi na myśl siedem grzechów głównych. Czy tego rodzaju skojarzenie pojawiające się w recenzjach jest uzasadnione?

Siłą rzeczy wpadamy w pułapki czytania kulturowymi kluczami: dziesięć przykazań, siedem grzechów, trzy kolory... Ale to by było wbrew Baalowi. Baalizm polega na tym, że gdyby tylko w jego umyśle zapaliła się lampka takiego skojarzenia, takiej klatki myślowej, od razu zostałaby przez niego zanegowana. Takie porządkowanie myślenia jest bohaterowi Brechta z gruntu obce. Porządek w buncie też jest niedozwolony. Czysta anarchia. Pracując nad egzemplarzem, ograniczony byłem prawami autorskimi, które w przypadku Bertolta Brechta są niezwykle restrykcyjne. Nie ma mowy o silnej modyfikacji tekstu. Wolno skreślać i robiłem to obficie – skreślałem całe sceny, przez co powstał trochę inny układ tekstu. Dostałem też pozwolenie na korzystanie z różnych wersji dramatu – powstało ich bodaj pięć – i perfidnie z niego skorzystałem. W scenie otwierającej dramat („Jadalnia”) Baal jest goszczony przez biznesmena i grupę wielbicieli. Oczywiście dochodzi do skandalu. W jednej z wersji Baal prawie nic nie mówi, upija się. W innej ma na końcu piękny monolog, najkrócej mówiąc: przestańcie się okłamywać, bądźcie sobą. Użyłem obydwu wersji. Z pierwszej wykreśliłem prawie wszystko, został tylko Mech oraz Emilia, i stąd się wzięła scena „Kolacja u biznesmena”. Z drugiej natomiast

wykreśliłem wszystko oprócz wielbicieli. Poprzez taką manipulację (to była największa ingerencja), ale w zgodzie z prawami, powstała scena otwierająca spektakl, kiedy wielbiele mówią, że poezja Baala jest podobna do Verhaerena, Whitmana. Sceny z Księdzem nie ma w ogóle w wersji, którą realizowałem, więc wstawiłem ją obok sceny procesji Bożego Ciała.

Mówię o tym też dlatego, by podkreślić, że nie jest tak, że każda część traktuje o jednym, innym aspekcie Baala. Czasem bardziej, czasem mniej, ale nigdy do końca nie redukuje postaci do jednego aspektu. Stworzyłby się nieznośny moralitet, czy raczej antymoralitet, który ilustrowałby poszczególne obszary, na których dokonuje się bunt Baala. Postać powinna być zawsze pełna, ale z pewną dominantą w poszczególnych scenach. Układ tekstu jest jak w oryginale, tyle że przez skreślenia uległ zgęszczeniu.

Największym problemem był język prowokacji obyczajowej. Nic się tak szybko nie starzeje, jak prowokacja obyczajowa, zwłaszcza wyrażona słowami. Stąd wzięto się kilka dosadnych sformułowań. Ale znalazłem usprawiedliwienie dla takich działań, ponieważ w didaskaliach sceny finałowej Brecht napisał: „milczenie, tylko od czasu do czasu słyhać przekleństwa drwali”. To znaczy, że trzeba je samemu wymyślić i powiedzieć na scenie.

Wspomniana przez Ciebie scena z Księdzem działa w opolskim przedstawieniu znacznie silniej niż w łódzkim. Dlaczego postanowiłeś ją zaakcentować?

Bo jest bardzo ważna – od niej zaczyna się trochę inna opowieść: od tego, co bardziej na zewnątrz człowieka, przechodzimy do tego, co w środku; to, co duchowe, wypiera coraz bardziej to, co obyczajowe, cielesne. Włóczęga-alkoholik, ogarnięty szaleństwem, wyobraża sobie, że jest nowym wcieleniem Chrystusa, szuka ciągle wyznawców. W Łodzi aktor ciągnął na sobie stół i w pewnym momencie „krzyżował się” na nim. Potem, w oczach pijanego Baala, przepoczwarzał się w Księdza. W Opolu, przez użycie ekranu, innego rodzaju światła i śpiewu, nastąpiła zmiana jakościowa. Zresztą obsesja Włóczęgi, że jest nowym Jezusem, fiksuje się na innym momencie życia Chrystusa, na Ostatniej Wieczerzy. Aktor staje za białym stołem jak za ołtarzem, wznosi ręce, jest Jezusem w chwili przemienienia. Chowa się za stół i wychodzi jako Ksiądz zza ołtarza. Poza tym biel i fiolet użyte w tej scenie robią mocniejsze inscenizacyjne wrażenie.

„Kyrie Eléison” wierni wypowiadają we mszy po akcie pokuty, jest to prośba o miłosierdzie Boskie. U Ciebie to wezwanie słyszymy w scenie Baala z Ekartem.

W epizodzie „Więcej niż bliskość kobiety” Ekart, kompozytor w stanie kryzysu, próbuje stworzyć swoją mszę. Ekart jest trochę inną postacią niż w oryginale (myślę o aspekcie diabelskim). U mnie jest słabszy, jeszcze kołacze się w nim tęsknota do moralnego ładu, choć już czuje, że miłość do Baala jest silniejsza niż wszystko inne. Broni ciężarnej Zofii przed Baalem, sam mu ulegając. Jest człowiekiem, który grzęźnie w grzechu, traci siłę twórczą, nie może napisać mszy, próbuje rozpocząć ją wezwaniem „Kyrie Eléison, Christe Eléison”. Baal odpowiada na to, skandując własny wiersz: „Choć spłyniesz w dół rzeki z szczurami we włosach, jak było zostanie w spokojnych niebiosach”.

Scena, w której Baal (Przemysław Kozłowski) niemal w rytualnym tańcu zdeptuje Dziewczynę, kojarzy mi się z pierwotnością, organicznością spod znaku *Święta wiosny*, estetyką teatrów z kręgu gardzienickiego, czy choćby tego, co Paweł Passini robił w Opolu.

Używam swobodnie różnych rodzajów teatru. Pomysł tej sceny wyniknął z koncepcji muzyki Hynka, która rozwija się przez odgłosy, dźwięki i osiąga kulminację w zaśpiewach „Kyrie...”. Ten rodzaj estetyki jest konsekwencją i kontynuacją naszej pięcioletniej współpracy z Tomkiem. W *Sytuacjach rodzinnych* stosowaliśmy rytmiczną niekiedy działań aktorskich, inkantację, swobodną ekspresję ciała w rytm żywej perkusji. W *Matce Joannie od Aniołów* w scenie egzorcyzmów aktorzy prowadzili wokalne improwizacje. Potem był łódzki Baal oraz zaśpiewy i orgiastyczny, perkusyjny finał w *Procesie*. Nie oznacza to, że zbliżam się coraz bardziej do takiego akurat modelu teatru – po prostu staram się zawsze szukać odpowiedniego języka dla danego tekstu.

Scena gwałtu, o którą pytałaś, powstała w wyniku improwizacji samych aktorów na zadany temat – nie jest to żaden przygotowany układ choreograficzny (do czego mam lekką awersję). Od czasu mojego spotkania i pracy z Januszem Stolarskim wyrzuciłem z głowy wszelkie „choreografie” i „układy ruchu” – działania fizyczne, cielesne muszą rodzić się organicznie w aktorze, inaczej są kłamstwem. W przypadku *Baala* tych działań jest sporo bo „ciało” jest jednym z głównych tematów spektaklu. Najmocniej chyba przemawia w scenach z Ekartem: dwóch mężczyzn w samych spodniach – zapasy, pot, dotyk, tułenie, obejmowanie się w czasie snu. Nie chciałem budować relacji homoseksualnej na sygnałach wprost erotycznych, żeby się aktorzy, na przykład, całowali. Sytuacje erotyczne są niejako „przywoływane” przez inne okoliczności: w śnie Baal zwala się na Ekarta całym ciałem, gniecie go i leżąc wykrzykuje wiersz, który przyszedł do niego w sennym koszmarze.

W tekście i przedstawieniu Baal ma obsesję szczurów. Szczur jako przepowiednia strasznego końca.

Szczur, który wyżera trupa, zjada ludzkie ciało. To jest podwójna konotacja, bo kojarzona też z wątkiem Joanny, która nie żyje, ale tkwi w głowach innych postaci, odzywa się jako „wyrzut sumienia”. W związku z nią pojawia się motyw ciała, które płynie ze szczurami. To budzi lęk. Baal, mówiąc o śmierci Ekartowi, używa takiej właśnie metafory: „pewnego dnia zobaczysz szczury”, co oznacza, że szczur zje twoje ciało w wodzie, obje twego trupa. Umierając, Baal mówi: nie jestem szczurem. To jest kwintesencja najbardziej upodlającej śmierci. Brecht, siłą rzeczy, nie mógł mieć skojarzeń z *Dumą*, ale my – chyba tak.

Woda płynie, ale nic nie obmywa.

Jest gnijącą, rozkładającą się cieczą.

Deszcz w finałowej scenie nie niesie oczyszczenia.

Ustaje zresztą przed śmiercią Baala, drwale mogą wreszcie wyjść do pracy. Żadnych oczyszczeń. Nie ma lekko. Jedyne, na co sobie pozwoliliśmy w przedstawieniu, to odgłosy ptaszków. W scenie poprzedzającej śmierć Baala, przyjaciele obgadują go w knajpie, piją. Ekart opowiada, że chce do lasu i wtedy pijany Johannes zaczyna robić z dziwką „ku ku, ku ku”. Parodiują to, co sami wcześniej robili serio w spektaklu. Więc te ptaszki w finale nie powinny już tak sentymentalnie i serio brzmieć. Coś zagwizdało i zgąsto.

Jak żyć z taką wizją świata bez nadziei?

Baalizm to jest coś poza nadzieją i beznadzieją, optymizmem i pesymizmem. Nic nie przyjdzie z zewnątrz – w życiu jest to, co jest i z tym musisz coś zrobić. Najtrudniej uporać się ze śmiercią.