

trzy minuty, by się zakochać

Kiedy po raz pierwszy zetknął się Pan z teatrem Kantora?

To był rok 1976, Kantor przyjechał do Gandawy z *Umarłą klasą* i zupełnie przypadkowo zobaczyłem w telewizji fragmenty spektaklu. Trudno mi dokładnie wyjaśnić źródła tej fascynacji, tak jak mężczyzna nie jest w stanie wytłumaczyć, dlaczego zakochuje się w kobiecie. Ale to było coś takiego. Miałem wtedy dwadzieścia lat i uczyłem się w szkole aktorskiej w Antwerpii, której głównym celem było klasyczne, mieszczańskie wykształcenie dla mieszczańskiego teatru. O Kantorze nikt tam nie miał pojęcia. Do Gandawy zaprosiło go chyba jakieś muzeum, w każdym razie z pewnością nie żaden teatr, a spektakl grano w klasztorze, o ile dobrze pamiętam. Natychmiast zafascynowała mnie forma językowa u Kantora, a także ten dziwny świat przedstawiony, trochę jak z filmów Felliniego. Jestem wielkim fanem Felliniego, który pokazuje człowieka niszczonego przez czas, przemijanie, człowieka walczącego o przetrwanie – zatem to, co jest rozpoznawalne także u Kantora. W *Umarłej klasie* zobaczyłem piękno tego, co nie jest piękne, urodę brzydoty, codzienności, banału, wreszcie upadku. Ten fragment trwał około trzech minut i później nie zastanawiałem się nad nim specjalnie.

Ale to wystarczyło, by się zakochać...

Po prostu Tadeusz Kantor pozostał w mojej głowie jako pewne pojęcie, wyobrażenie innego teatru. W następnych latach kupowałem książki o nim, a dziesięć lat później, w Antwerpii w 1986 roku, zobaczyłem Kantora i jego teatr po raz pierwszy na żywo. To były *Umarła klasa* i *Wielopole, Wielopole*. W jakiś abstrakcyjny sposób widowiska te niezwykle mnie poruszyły. Zobaczyłem świat tak osobisty, jakbym oglądał stare fotografie własnej rodziny. A jednocześnie nie rozumiałem ani słowa, w ogóle nie wiedziałem, o co chodzi. Domyślałem się, że to fragment polskiej historii, że to ma coś wspólnego z jego biografią – ale patrzyłem na te widowiska raczej jak na performance niż staranny, „porządny” teatr. Natomiast obrazy i płynące z nich emocje zapadły we mnie bardzo głęboko.

Od tego czasu Kantor zafascynował mnie zupełnie. Belgijski teatrolog Johan de Boose w 1990 roku opublikował przekłady tekstów teoretycznych Kantora. W tym czasie postanowiłem odejść z teatru państwowego, gdzie przez kilka lat byłem aktorem i grałem role młodych księży w sztukach Szekspira, okropnie się przy tym nudząc. Uparcie poszukiwałem teatru bardziej interesującego, który znaczy coś więcej i nie służy wyłącznie do zabawiania ludzi oraz zapewniania abonentom starannie wykonanego przedstawienia. W 1984 roku założyłem własną grupę teatralną Blauwe Mandaag, bez pieniędzy, bez żadnych właściwie środków – przez pierwszych sześć lat pracowaliśmy bez jakichkolwiek subwencji.

Można rzec, iż Kantor był jedną z inspiracji do Pańskiego odejścia z teatru zawodowego.

Nie tylko Kantor, sporo też zajmowałem się Richardem Schechnerem, także Grotowski był dla mnie ważny jako ten, który szukał duchowej drogi w teatrze. W książce Johana de Boose odkryłem wiele myśli o teatrze podobnych do moich; nie w kwestii formy, bo uważam, że tak naprawdę Kantora nie można naśladować. On jest artystą samym dla siebie i wszelkie naśladowanie go byłoby głupotą. Ale jego pisma zdumiały mnie przede wszystkim dlatego, że on był przeciw wszystkiemu, był zawsze anty... Takie deklaracje sprawiały mi wiele radości.

W cytowanym przez Pana Credo Kantor powiada, że „całość powstaje kontrastami i im kontrasty są większe, tym całość staje się bardziej namacalna, konkretniejsza...”

Tak. Gdzie indziej powiada, że artysta powinien być przeciwko wszystkiemu, także przeciw sobie. Podobało mi się również jego uporczywe poszukiwanie tego, co rzeczywiste, gdyż było odpowiedzią na mieszczański teatr, zdominowany przez Stanisławskiego i jego koncepcje perfekcyjnego odtwarzania, imitowania rzeczywistości. U Kantora jest próba stworzenia na scenie czegoś, co będzie rzeczywiste jako rzeczywistość. On wskazuje nam inną rzeczywistość. Podobnie zresztą Schechner. W pismach Kantora znalazłem wówczas także sporo rzeczy, których w ogóle nie rozumiałem, pozaznaczałem je sobie nawet ołówkiem.

Na przykład?

Na przykład wszystko, co pisał o śmierci, jego fascynacja teatrem jako światem umarłych. Byłem wtedy zbyt młody, by to zrozumieć, poza tym w moim wykształceniu aktorskim nigdy nie zajmowałem się żadną formą filozofii ani rytuałem w teatrze. Uczono mnie, by jak najszybciej wykonać to, co do mnie należy – i koniec, a jakiegokolwiek całościowe ujęcie po prostu nie istniało. W szkole teatralnej byliśmy szczęśliwi, gdy profesorowie w ogóle pojawili się na zajęciach. Porobiłem w książce znaczki ołówkiem, odstawiłem ją na półkę i zacząłem sam produkować spektakle.

Po kolejnych dziesięciu latach obejrzałem jego „pośmiertne” przedstawienie *Dziś są moje urodziny*, z aktorem odgrywającym Kantora na scenie [Andrzej Wełmiński – K. Z.], i znów byłem niezwykle poruszony. Później, robiąc własny teatr, zawsze myślałem o jego fascynacji przedmiotem znalezionym, objet trouvé na przykład: scenografia i kostiumy do *Don Kichota* – mojego pierwszego przedstawienia – składały się wyłącznie z tekturowych pudeł, które sam zbierałem w domu towarowym. Zawsze też starałem się szukać sceny rzeczywistej, nie udającej czegoś innego, pozbawionej iluzji. Takiej, która jest tym, czym jest i niczym więcej, i która poprzez to rzeczywiste wywołuje iluzję w widzach, a nie na deskach teatralnych. To był początek.

Przez kolejne lata zmagalem się z różnymi pomysłami na teatr, wymyślałem trudne, inspirujące scenografie, otrzymałem też po jakimś czasie pierwsze dotacje, zacząłem odnosić pierwsze sukcesy, zostałem dyrektorem teatru – ale zawsze towarzyszyła mi myśl o artyście, który musi się sprzeciwiać światu i sobie. Miałem w swoich zbiorach film dokumentalny belgijskiej telewizji, będący zapisem wywiadu z Kantorem, w którym on bardzo dużo mówił i bardzo dużo palił, zauważyłem też, że często mówił rzeczy sprzeczne. Przyszło mi wtedy do głowy, że jak każdy prawdziwy artysta, wkładał mnóstwo inspiracji i namiętności w dzieła, ale w swoich sformułowaniach nieustannie sobie przeczył. I w dodatku robił to z wielkim wdziękiem. Niestety, pożyczyłem komuś tę taśmę przed laty i już do mnie nie wróciła.

Zaproszenie na organizowane przez Dom Norymberski w Krakowie sympozjum „Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria” wywołało u mnie pewne

zdziwienie, bo wydawało mi się, że dawno o tym artyście zapominałem. Sięgnąłem więc na półkę po starą książkę i odkryłem, że zaznaczone dwadzieścia lat temu, niezrozumiałe wówczas fragmenty mają ogromną wagę w mojej dzisiejszej pracy reżysera.

Jakie to fragmenty?

Między innymi świadomość, że teatr jest rytuałem nadawania sensu. Kantor wyraża się trochę inaczej, mówi, że teatr leży na granicy życia i śmierci. Bardzo często towarzyszy mi cytat z Heinera Müllera: „Teatr jest rytuałem mającym nas pojednać ze śmiercią”. W komedii śmiejemy się z ofiary losu, w tragedii oplakujemy przemijanie i los. Ale za każdym razem jest to konfrontacja ze śmiercią. Szekspir w istocie ciągle zajmuje się śmiertelnością człowieka, co próbowałem pokazać w szekspirowskim cyklu *Schlachten!* (Schauspielhaus Hamburg, 1999). W gruncie rzeczy również *Król Lear* [w inscenizacji Percevala: *L. King of Pain*, Schauspiel Hannover, 2002 – K. Z.] jest opowieścią o bezsensie życia, upadku, o utracie nie tylko władzy i możliwości, ale także rozumu; *Otello* (Münchner Kammerspiele, Monachium 2003) opowiada o lęku przed opuszczeniem i samotną śmiercią; *Makbet* (Het Toneelhuis, Antwerpia, 2004) – o walce z przemijaniem. U Szekspira chodzi właściwie wyłącznie o lęk przed umieraniem. I nagle zorientowałem się, że wszystko to miałem pozaznaczone ołówkiem u Kantora!

Czy to znaczy, że temat śmierci i umierania staje się Panu z upływem lat coraz bliższy?

Zauważyłem, że coraz więcej pracuję ze starszymi aktorami. Teraz w Berlinie przygotowuję *Marię Stuart* Schillera (premierę zaplanowano na 11 lutego 2006) z trójką aktorów w wieku pomiędzy siedemdziesiąt i osiemdziesiąt lat. Jeden źle słyszy, drugi jest prawie ślepy – właściwie nie ma za bardzo czego reżyserować.

Umieranie jest stale obecne na scenie...

Tak! I Kantor w tej książce, kiedyś tam, pod koniec życia, powiada: to wszystko prowadzi do nicości. To jest bez sensu. I na tym polega sens teatru. Teatr jako rytuał tego, co bezsensowne. Wiem, że to brzmi trochę nihilistycznie. W odpowiedzi słyszę czasem, że w takim razie teatr nie jest w ogóle potrzebny, należy go odrzucić i starać się jakoś przeżyć. Myślę, że jest na odwrót. I u Szekspira, i u Kantora znajdziemy myśl, która stanowi o nieśmiertelności sztuki, że nasze życie jest procesem ciągłej utraty. Taki jest jego właściwy sens. Nie ma żadnego zbawienia, propagowanego przez religię, nie ma uwolnienia od cierpień – wszystko to są ludzkie pomysły, które nie dają żadnej gwarancji i opierają się na wierze, będącej również tylko konstruktem. Piękno w teatrze polega na tym, że pozbawia on nas tej wiary i mówi: wszystko wiedzie ku nicości. Szekspir w *Królu Learze* pisze: „from nothing to nothing”. Wylaniamy się z wielkiego NIC i znikamy w wielkim NIC. Mimo to naszą głęboką potrzebą jest poszukiwanie porządku: jedzenie, seksualność, bezpieczeństwo, rodzina – ciągle szukamy odpowiedzi na pytanie: jaki jest sens tego bezsensu? Wielkość i nieśmiertelność Kantora tkwi w tym, że potrafił nam tę wiedzę przekazać nie tylko konceptualnie, ale też poprzez serce. W akceptowaniu bezsensowności naszego istnienia odczuwamy jego solidarność z nami. Znalazłem ją u Szekspira, znalazłem u Czechowa – i tej solidarności w bezsensie, tego poczucia, że wszyscy jednakowo zmierzamy ku nicości, szukam w mojej pracy na scenie.

Ale konstatacja bezsensu istnienia, naszego rozpięcia pomiędzy biegunami nicości, nie jest punktem dojścia, ale punktem wyjścia u Kantora, zresztą nie tylko u niego. Można śmiało rzec, że to stwierdzenie jest własnością każdego wielkiego artysty i nie ono ich różni, ale artystyczne reakcje. U Kantora pojawia się głęboka wiara w sztukę, w jakąś ocalającą moc dzieła, przede wszystkim teatralnego. Sztuka jest odpowiedzią na bezsens, wyzwaniem rzuconym umieraniu, sposobem na zabicie śmierci.

Kiedy mówię, że teatr jest rytuałem tego, co bezsensowne, absolutnie nie chcę przez to powiedzieć, że teatr jest bezsensowny. Myślę, że teatr jest dużo bardziej sensowny niż na przykład religia, bo nie ma dogmatów. Stwarza możliwość zniesienia tej granicy pomiędzy ludźmi, a poprzez skonfrontowanie nas z absurdem istnienia przywraca sens. Także wtedy – co Tadeusz Kantor również przewidział – gdy zajmuje się głównie liczbami. Bo dzisiaj w teatrze ciągle mówi się o liczbie widzów, strategii przetrwania, polityce medialnej i tym podobnych. W Berlinie znajdują się poniekąd na granicy pomiędzy Wschodem a Zachodem. Przed kilkoma tygodniami byłem w Londynie i widziałem funkcjonowanie tamtejszego teatru, nastawionego wyłącznie na ekonomię rynkową – to nie ma już nic wspólnego ze sztuką, tylko z komercją. Berlińska Schaubühne balansuje na krawędzi pomiędzy jednym i drugim, z silną tendencją w stronę komercjalizacji i zaspokajania oczekiwań abonamentowej publiczności z Charlottenburga (ekskluzywna dzielnica Berlina), co zresztą dobrze ilustruje sytuację w całej Zachodniej Europie. Próbuje się uchronić naszą egzystencję. A przecież ktoś mądry powiedział, że artysta to ten, który jest w stanie dla sztuki poświęcić życie. Teatr utwierdzający nas w mieszczańskim poczuciu bezpieczeństwa i wygody jest martwy, a nabiera sensu tylko dzięki istnieniu takich ludzi jak Tadeusz Kantor, którzy żyją w sztuce i gotowi są umrzeć dla sztuki, jak Molière.

Kantor, który zasnął podczas próby, w kilka godzin później zmarł. Ale czy to nie jest tak, że sprzeciw, opór możliwy jest tylko dzięki istnieniu tego muru komercjalizacji i mieszczaństwa? Że kontestacja potrzebuje czegoś, co może kontestować?

Być może, być może. Nigdy o tym nie myślałem aż tak szeroko. Po prostu zauważyłem, że im bardziej teatr wokół mnie się komercjalizuje, tym większą przyjemność sprawia mi przełamywanie granic. Ostatnio zrobiłem w Monachium *Lulu Live* (Münchner Kammerspiele, premiera 22 października 2005, według dramatu Franka Wedekinda) i ciekawiło mnie tylko jedno: dlaczego wtedy, w 1904 roku, dramat ten był zabroniony? Oczywiście, teraz nie można tej sztuki grać według ówczesnej estetyki autora i należy się zastanowić, na jakiej podstawie byłaby ona zakazana dzisiaj?

Zawsze dążę do zwalczania tego, co usypia masy, chciałbym je budzić. Pewien belgijski pisarz zwykł mawiać: sztuka powinna co jakiś czas ludzi kopnąć. Myślę bardzo podobnie i w tym sensie sztuka musi być prowokacją; gdyby nie było czego i kogo prowokować, sztuka byłaby zbędna.

Wielokrotnie powołuje się Pan na Kantora, ale często też cytuje Grotowskiego. To są, przynajmniej dla nas w Polsce, dwie zupełnie różne koncepcje teatru. Kantor nienawidził Grotowskiego, miał go za hochsztaplera...

Fascynacja Grotowskim wzięła się stąd, że z wykształcenia byłem aktorem, a wcześniej chciałem być zawodowym piłkarzem i bardzo interesuje mnie ciało w treningu. W młodości bardzo dużo ćwiczyłem, po kilka godzin dziennie biegałem, kopałem piłkę, gimnastykowałem się. Później podczas przygotowań do pierwszego przedstawienia (to był *Otello*), próbowaliśmy z kolegami dosłownie realizować zalecenia Grotowskiego i codziennie rano przed próbami biegaliśmy przez dwie godziny po lesie. Byłem głęboko przekonany, że fizyczne zmęczenie jest właściwym początkiem pracy, kiedy człowiek jest uwolniony od ciężaru ciała, a jego umysł otwarty i chłonny. Skutek był taki, że aktorzy po miesiącu mnie znienawidzili i przedstawienie

wisiał na włosku, a przed nami było jeszcze sześć miesięcy prób. Może Pan sobie wyobrazić, jakie nastroje nas jeszcze czekały! Wtedy doszedłem do wniosku, że literalne naśladowanie mistrzów właściwie nie ma sensu i nigdy więcej już tego nie próbowałem. Natomiast pytanie: jaki jest głęboki sens tego, co robimy, pozostało dla mnie ważne. Zwłaszcza w odniesieniu do aktora, który znajduje się w centrum moich zainteresowań teatralnych. Scenografia jest dla mnie coraz mniej ważna, koncentruję się coraz bardziej na człowieku. Wspaniałym teatrem jest dworzec kolejowy, albo terminal lotniska, gdzie ludzie przychodzą i wychodzą, witają się i żegnają – prawdziwy teatr życia, o którym chciałem nawet zrobić film dokumentalny.

Często mówi Pan, że aktor jest najważniejszy, że praca z nim stanowi sedno teatru. Ale to samo mówią wszyscy, a robią zupełnie różne przedstawienia. Jak Pan rozumie tę wyjątkowość aktora?

Ponieważ, jak już mówiłem, szukam w teatrze rzeczywistości, próbuję w aktorze znaleźć nie odtwórcę, ale tego, kim jest naprawdę. Brzmi to jak sprzeczność w obliczu spektaklu, gdzie aktorzy przecież grają, niemniej u aktora chodzi mi bardziej o sam fenomen człowieczeństwa niż o to, jakiego człowieka on ma grać. Pytania Stanisławskiego: skąd przychodzę, kim jestem, jakie są moje emocje – wydają mi się ograniczeniem aktora, który w takim przypadku służy głównie do obsługiwania, wypełniania jakiejś ramy, jakiejś logiki. Fascynuje mnie obserwowanie aktora jako człowieka, który nie wie, skąd przychodzi i dokąd zmierza. Odradzam aktorom przebywanie w grupie, z każdym próbuję osobno, by był na scenie sam. Do tego służy mi kamera, lubię obserwować ich jako indywidualia. Więcej mi to mówi o aktorze jako człowieku, gdy nie wie on, jak na niego reagują inni i gdy trochę niepewny, zrozpaczony patrzy przed siebie. Podczas prób *Snu o jesieni* Stephan Bissmeier pytał mnie: Luk, dlaczego nie mam żadnego rekwizytu, nie wiem, co zrobić z rękami. Potrzebuję czegoś, choćby kostiumu, żeby włożyć ręce do kieszeni, bo stoję jak małpa, która nie umie przyjąć żadnej postawy. Odpowiedziałem mu, że właśnie to jest piękne. Chcę odebrać aktorowi jego kryjówki i pokazać w całej ludzkiej nagości.

Rzeczywiście, trochę jak u Grotowskiego...

Tak, choć Grotowski szedł dalej i ćwiczył ciało aktora jak instrument, a ja jestem coraz starszy, nie gram tak dobrze w piłkę jak dawniej i fizyczna wirtuozeria to nie jest to, czego szukam w teatrze. Interesuje mnie niedoskonałość, ułomność, niesprawność przychodząca wraz ze starością. Często korzystam ze środków komunikacji miejskiej i lubię obserwować ludzi. Kiedy jedzie się rano berlińskim metrem i patrzy na smutnych, zmęczonych ludzi, których wywłócił z łóżka obowiązek pójścia do pracy, kiedy widzi się ich złe samopoczucie i niechęć do rozpoczynania kolejnego przykrego dnia – czuje się, jak naprawdę są nieszczęśliwi. Ci sami ludzie wieczorem w knajpie są uśmiechnięci, radośni, cieszą się odnalezionym sensem i dobrym nastrojem. Uwielbiam tę dychotomię i mogę ją oglądać godzinami.

Ale tych wieczornych ludzi słabo widać w Pańskich spektaklach. Wszyscy są raczej smutni i spięci.

Tak, dlatego że radość i zadowolenie są wyzwaniem, któremu bardzo trudno sprostać. W *Wujaszku Wani* przez pierwsze sześć minut nic się nie dzieje, ludzie siedzą obok siebie i ich milczenie oraz bezradność już wskazują na tę trudność. Nawet taniec podochoconych alkoholem i zabawą bohaterów jest krępujący i wzmacnia napięcie. W *Śnie o jesieni* ludzie pragną sobie coś ważnego powiedzieć, ale nie potrafią. Jon Fosse zamierzał napisać sztukę o ludziach, którzy za nic nie chcą siebie nawzajem ranić, w związku z czym nie umieją w ogóle rozmawiać. Moi obecni aktorzy po

siedemdziesiątce nabierali przez te wszystkie lata tyle rozmaitych chwytów, że na scenie natychmiast po nie sięgają i oczywiście kryją się za nimi. Wolę widzieć rozpacz aktora, który zapomniał tekstu i krzyczy do suflera o pomoc, bo widzę w nim człowieka. Depresja pasażerów metra tak samo bierze się z poczucia niesprawności, niemożności sprostania wymaganiom, niefachowości. Wszyscy nosimy w sobie negatywny obraz społeczeństwa, nas samych, życia – i bardzo trudno przychodzi nam odbierać życie jako coś pięknego. Tak przynajmniej jest w Niemczech.

A w Polsce?

Właśnie. Jestem tu po raz drugi i Polska mnie zaskakuje panującym wokół *joie de vivre*. Być może mój ogląd jest niemiarodajny, gdyż obracam się właściwie tylko wśród ludzi teatru, ale bardzo mi się podoba ta wyraźnie wyczuwalna „ochota na życie”. Powiedziałbym nawet, że to fenomen na skalę europejską.

To ciekawe, bo Polacy uważają się za urodzonych malkontentów, którym nic się nie podoba i ciągle narzekają.

Nie jestem znawcą w tej mierze, ale ostatnio byłem krótko z *Otellem* w Rosji, gdzie uderzyła mnie powszechna depresja na twarzach ludzi. Strach tkwi w nich tak głęboko i mocno, że w ogóle nie widać dumy. W Niemczech też już jej nie ma, jest fanatyzm, ale to co innego. Tutaj widzę to poczucie własnej godności, tę dumę.

Powiedział Pan, że aktor jest w centrum uwagi, a scenografia na dalszym planie. Pańskie scenografie są jednak bardzo wyraziste i, rzekłbym, dla aktorów niewygodne. W środku pustej sceny stoi drzewo, słup, postument albo krzesło. Scenografia ma utrudniać?

Według mojej filozofii materia raczej nam przeszkadza, niż daje wygodę. Ciało starzeje się i chce się uwolnić od materii, czyli także od siebie. Rzeczy materialne są przyczyną naszej udręki: za domy musimy płacić, budując je męczymy się, kaleczymy sobie palce – wszystko to nas złości. W niemieckim teatrze panuje teraz moda na scenografię rodem z telewizji, buduje się wnętrza, które równie dobrze mogłyby być planami filmowymi. Przypuszczam, że bierze się to z przekonania, iż jest to jedyna rozpoznawalna dla widza rzeczywistość. Ale to jest znowu tylko imitacja. Dla mnie w scenografii ważne jest utrzymanie aktora w napięciu, by nie zasnął w swoim automatyzmie i by poczuł się na scenie w sytuacji zagrożenia. To samo odczuwa widz. Przygotowując operę Janac̣ka *Vec Makropoulos* (Staatsoper Hannover, luty 2005), zastanawialiśmy się, jak pozbawić śpiewaków tej manieri, pozy, którą wszyscy doskonale znamy. Zdjęliśmy z podłogi deski i kazaliśmy im podczas śpiewu stać na samych belkach. W tej pozie nie mogli uprawiać tych swoich płynnych gestów, całą uwagę skupiali na wydobyciu odpowiedniego tonu. W ten sposób chcieliśmy osiągnąć to, co jest istotą śpiewu, czyli maksymalnie skoncentrowane mówienie. Aktorów i widzów łączy wtedy to samo napięcie. By znów odwołać się do sportu: w spektaklu powinno być podobnie jak ze skoczkiem w chwili rozbiegu – wszyscy wstrzymują oddech, czują to samo napięcie. Dlatego szukam scenografii, która poruszy widza tak, by mógł się identyfikować z sytuacją zagrożenia aktora na scenie.

Dlaczego takie ważne dla Pana jest pokazanie aktora z bliska, w chwili niepewności, wahania, strachu? Czy chodzi o człowieka ukrytego za aktorską maską, czy o pokazanie aktora w jego niedoskonałości, ułomności? A może o pokazanie człowieka jako zrozpaczonego aktora?

Chodzi o człowieka. Każdego z moich belgijskich aktorów pytałem, dlaczego wybrał taki zawód. Bardzo wielu odpowiadało: ze wstydu. W swoim prawdziwym życiu ciągle się wstydzi, ale gdy wchodzi na scenę, wstyd mija. Aktorstwo było właściwie środkiem do pokonania skrępowania. Można powiedzieć, że aktorzy mają przerost ego, ale gdy uważnie się przyjrzeć, zawsze znajdziemy pod spodem ukryty lęk i wstyd. Także strach o to, czy uda mi się zachować profesjonalizm. Kamera, której zawsze używam na próbach, bardzo dobrze pokazuje te mechanizmy i mówi aktorom o nich samych więcej niż moje uwagi. Słowa reżysera aktor interpretuje i wtedy przeważnie znaczą one już coś innego, powodując nieporozumienie i przeszkadzając w osiągnięciu „nagości” na scenie.

Próbuje Pan teraz *Marię Stuart*. A co Pan czyta?

Czytam Moliera. Interesuje mnie zbudowanie przedstawienia, gdzie wszyscy główni bohaterowie Moliera tworzyliby jedną postać, graną przez tego samego aktora i zmieniającą tylko imiona. Mam nieodparte wrażenie, że Molier w swych kolejnych komediach pokazywał tego samego człowieka, tylko w różnych sytuacjach, i chciałbym tego człowieka odtworzyć. Scenopis dla Schaubühne powinien być gotowy do lata.