

Realitātes traucējumi

Margarita Zieda, teātra zinātniece, žurnāliste

Kad vācu mākslinieks Kristofs Šlingenzīfs ieradās strādāt Hamburgas dramatiskajā teātrī, viņa pirmais priekšlikums bija nojaukt teātra fasādi un zālē apgriezt krēslus otrādi, ļaujot skatītājam ieraudzīt posta apmērus pretī teātrim izvietotajā dzelzceļa stacijā, abu dzimumu prostitūtu, narkomānu un bezpajumtnieku dzīves ikdienā. „Tehnisku iemeslu dēļ” šī ideja netiek realizēta. Tomēr Šlingenzīfu nepamet pārliecība, ka teātris radikāli jāpavērs ar seju pret realitāti. Tajā jāiedabū vairāk dzīves. Laukā no mākslas geto, iekšā dzīvē!

Tiesa, arī pašu šo realitāti Šlingenzīfs neuzlūko kā dabisku, kosmisku veidojumu, bet gan kā cilvēku izveidotu un attīstītu sistēmu, kurā inscenējumi nereti ir daudz vērienīgāki un rafinētāki nekā uz teātru skatuvēm, lai arī ieraduma un cilvēku nedomāšanas spēks tos padarījis gandrīz neredzamus. Iejaukties dzīvē, tajā notiekošajos inscenējumos, ieviest tur traucējumus, likt satraukties realitātei un ļaut cilvēkiem ieraudzīt mehānismus, struktūras, kas darbina un ietekmē kopējo dzīvi, likt cilvēkiem par to domāt – šādiem mākslas mērķiem teātri un tā rīcībā esošos līdzekļus Šlingenzīfs atzīst par vērtiem.

Parakstījis kontraktu par izrādes izveidošanu Hamburgas dramatiskajā teātrī, Šlingenzīfs sarīko tajā Galā koncertu un izsoli. Šajā vakarā iegūtos līdzekļus viņš apņemas izmantot Žēlsirdības misijas



Passion Impossible, Deutsches Schauspielhaus Hamburgā, 1997



Vēlēšanu kampaņas akcija *CHANCE 2000* Vācijā, 1998

ierīkošanai Hamburgā, dalot zupu pilsētas nabagajiem un atstumtajiem. Sabiezinot visas iespējamās labsirdīguma klišejas, kas piemīt šādiem bagāto pilsoņu labdarības vakariem, tērpiens baltā vecmodīga griezumā apspīlētā uzvalkā, Šlingenzīfs kāpa uz skatuves kā vakara vadītājs, savos dziļi nopietnajos komentāros vakara dalībnieku emocionalitāti uzskrūvējot līdz groteskai. Kādu smalku labdarības vakara apmeklētāju Šlingenzīfs aicina šķirties no savas jaunās, dārgās žaketes par labu trūkumcietējiem, palikdams nepielūdzams pret iebildi, ka ieņēmumu summa tāpat jau būs pārāk maza, lai kādam ar to spētu palīdzēt. Šlingenzīfs hiperdārgo žaketi izsola par niecīgu summu. Tā arī ir ļoti maza nauda no ļoti turīgu cilvēku kabatām, ko viņam izdodas vakara gaitā savākt pilsētas trūkumcietēju atbalstam. Ar iegūtajiem līdzekļiem Šlingenzīfs dodas ārā no teātra ēkas un vienā no Hamburgas policijas iecirkņiem, kas atrodas turpat tiešā stacijas un teātra tuvumā, ierīko uz nedēļu Žēlsirdības misiju, dalot ne tikai zupu, bet arī sarunājoties ar cilvēkiem, dodot viņiem vārdu, saliedējot ļoti konkrēti palīdzēt vismaz vienam laikabiedram.

Šlingenzīfs skaidri apzinās, ka viņš nav sociālais darbinieks, kas spētu palīdzēt materiāli ilgāk par šo vienu nedēļu, viņš ir mākslinieks, kas aicināts rosināt cilvēku domāšanu un izmainīt realitātes rutinēto plūsmu. Mākslinieks, kas aicināts pateikt, ka dzīve var būt arī citāda. Un dzīvot var arī citādi.

Kristofs Šlingenzīfs pats sevi ierindo Jozefa Boisa piekritēju pulkā un atminas, kā sešpadsmit gadu vecumā kopā ar tēvu apmeklējis šī vācu mākslinieka publisko lekciju. Uz skatuves stāvējis virs hūtē un runājis neticamas lietas, no kurām ne visas bijis iespējams saprast. Lekcijas laikā klausītāji, tā saucamie vidusslāņa vācieši, lēnām esot sākuši migt ciet, līdz strauji pamodušies, izdzirdot Boisu sakām: „Un es jums galvoju, ka šī sabiedriskā sistēma pēc septiņiem gadiem būs pilnībā sabrukusi.” Daudzus gadus vēlāk Šlingenzīfs tēvam esot jautājis, vai viņš vēl atceroties šo Boisa lekciju? Un tēvs viņam atbildējis: “Jā, es pierakstīju viņa teikto kalendārā un tos septiņus gadus visu laiku vēroju, kas notiek? Vai sabiedriskā sistēma brūk? Bet tā taču nesabruka!” Šlingenzīfs tēvam atbildējis: “Bet Boiss taču tevi septiņus gadus nodarbināja ar domu, ka sabiedriskā sistēma var tiešām izmainīties.” “Iespējams, tas bija viens no ekstrēmākajiem mākslas darbiem,” saka Šlingenzīfs.

Viņa Hamburgas darbs *Passion Impossible* (1997), sācies teātrī, attīstās tālāk ielās. Šlingenzīfs pārbiedē baznīcu, dievkalpojuma laikā uz sliekšņa parādoties greznā garīdznieka talārā ar eņģeļlišu gleznojumiem uz tā kopā ar mūsdienu kritušajiem un atstumtajiem – bezpajumtniekiem, narkomāniem, prostitūtām. Sabiedētā draudze nomierinās vien tad, kad Šlingenzīfs kāpj kancelē un saka runu – par kopējo garīgo situāciju, kurā dzīvojam.

Ģērbies vācu policista uniformā un paņēmis rokā megafonu, viņš kopā ar savu trupu – bezdarbniekiem un cilvēkiem ar dažādiem veselības traucējumiem, kas nav aktieri, kurī spēlē bezdarbniekus un invalīdus, bet reāli dzīvē arī tādi ir, – dodas gājienā pa Hamburgas lepnāko iepirkšanās vietu. Uzslējis tirdzniecības dārgākajā trasē baltu telti, kamēr pa ceļam sastaptie īstie pilsētas policisti ir devušies pārbaudīt “policista Šlingenzīfa” darbošanās atļauju, viņš dara zināmu garāmgājējiem, ka stāvoklis Hamburgā ir ārkārtīgi nopietns. Gandrīz neviens no tiem, kas dzird šos vārdus, nav informēti, ka darišana ir ar „radikālo mākslinieku Šlingenzīfu”, kā rakstīts Hamburgas dramatiskā teātra programmiņā. Cilvēki redz policistu, kas līdzpilsoņiem pa megafonu, cenšoties apvaldīt savu satraukumu,



Konteinera akcija Bitte liebt Österreich! (Lūdzu, mīliet Austriju!), Vīne, 2000

dara zināmu stāvokļa nopietnību: „Vācijā pašlaik nav labi. Hamburgā cilvēki iet bojā bez pajumtes, bez ēdiena. Narkomānu šļircis atklāti mētājas uz pilsētas ietvēm...”

Šlingenzīfs strādā ar realitāti, pats kļūstot par to, un cilvēki uz viņu reaģē kā uz realitāti. Pilnā spēkā un nepastarpināti, kā viņi nekad nereaģētu uz mākslu. Viņš saplūst ar realitāti un tad kādā brīdī sāk to iegriezt pavisam citās slīdēs. Realitāte sāk virzīties, attīstīties citādi. Lai gan – kurp tā attīstīsies, kas un kā notiks – to iepriekš nezina arī pats mākslinieks. Viņam nav scenārija perspektīvas, nav pat izstrādātas dramaturģijas. Skaidras ir tikai situācijas, kurās viņš kļūst par „ūdeni iemestu akmeni”, liekot cilvēku prātiem saviļņoties.

Šlingenzīfa darbs attīstās, cilvēkiem reaģējot uz viņa radītajiem realitātes traucējumiem, mākslinieka ieviestajiem kairinājumiem, un uz viņu reakcijām savukārt reaģē Šlingenzīfs. Apzīmējums „provokators”, kas aizvien tiek piedēvēts Kristofam Šlingenzīfam, viņam pašam nešķiet precīzs, jo viņa darbi esot virzīti uz cilvēku pašprovokāciju. Šajos darbos iekļuvušie cilvēki nereaģē uz viņu, uz Šlingenzīfu, bet paši uz sevi, uz savām domām un reakcijām, sastopoties ar to vai citu parādību.

Tieši tāds bija mērķis vienam no spēcīgākajiem Kristofa Šlingenzīfa darbiem *Bitte liebt Österreich!* (Lūdzu, mīliet Austriju!), kas notika teātra festivālā *Wiener Festwochen* 2000. gadā Vīnē, sakustinot cilvēku prātus tik plašā amplitūdā, kādā teātrim parasti neizdodas. Par Kristofa Šlingenzīfa darbu, precīzāk – tajā fokusēto problēmas izvīzījumu –, domas pēkšņi bija ikvienam, pat tam un jo īpaši tam, kurš teātrī ne reizi kāju nebija spēris.

Ko tad Šlingenzīfs bija izdarījis? Pašā pilsētas centrā pie Vīnes operas, laukumā, kuru ik dienu šķērso daudzi pilsētnieki un visi tūristi, viņš bija ierīkojis konteineru ar politiskā patvēruma lūdzējiem. Pēc realitātes šova principa austrieši tika aicināti izbalsot no savas zemes

laukā visus, kas viņiem nav simpātiski. Un tikai pēdējais konteinerā palikušais cilvēks – uzvarētājs – būs tas, kas iegūs tiesības dzīvot Austrijā.

Kristofa Šlingenzīfa *Vīnes konteiners* notika priekšvēlēšanu laikā, vienai no Austrijas partijām – FPÖ (*Die Freiheitliche Partei Österreichs* – labēji populistiska Austrijas partija) – aģitējot savus vēlētājus ar nepiesegti programmatisku saukli „Ausländer raus!” (Ārzemniekus ārā!). Šlingenzīfs bija izgatavojis milzīgu plakātu ar šo programmatisko saukli un novietojis to uz konteineru jumta. Askētiskā tīrībā. Neko vairāk nepaskaidrojot. Cilvēki, kas devās pa vienu no Vīnes galvenajiem laukumiem, redzēja skaistu pilsētas ainavu, kurā lieliem burtiem bija ierakstīts „Ārzemniekus ārā!”. Dienas laikā uz jumta stāvēja pats Šlingenzīfs ar megafonu rokās un aicināja tūristus fotografēt un vest mājās šos uzņēmumus un stāstīt par piedzīvoto mājās palicējiem: „Stāstiet savās mājās – tā ir Vīne, tā ir Austrija, tā ir realitāte!”

Konteinerā ievietotie cilvēki nebija aktieri, bet īsti patvēruma meklētāji Austrijā. Un tikpat īsta bija arī austriešu vēlme piedalīties izbalsošanā. Viņi reāli balsoja, vērojot konteinerā notiekošo dzīvi, kas tika filmēta ar vairākām kamerām un translēta interneta tiešraidē, viņi balsoja, lasot patvēruma lūdzēju dzīves stāstus, kas bija ievietoti gan internetā, gan izkārti pie konteineru. Serveris pastāvīgi nobruka milzīgā interesentu skaita dēļ, kas gribēja pieslēgties konteineram pa vadiem.

„Tā ir Vīne, tā ir Austrija, tā ir realitāte!” vēstīja Šlingenzīfs megafonā, stāvot uz konteineru jumta, neraizējoties par satracināto vīniešu pulciņu, kas viņu gaidīja turpat lejā, gatavs nosist. Bet Šlingenzīfs nepieder pie māksliniekiem, kas ir drosmīgi, strādājot drošā patvērumā, kur viņiem neviens netiek klāt. Šlingenzīfs uzņemas risku, apzinoties, ka iespējamās visgalējākās sekas, piemēram, tas, ka viņu var arī nogalināt. Pēc ikdienas rituāla ar



Konteinera akcija Bitte liebt Österreich! (Lūdzu, mīliet Austriju!), Vīne, 2000

megafonu uz jumta Šlingenzīfs kāpa leļā aprunāties ar satracinātajiem pilsoņiem. Viņam ir skaidri argumenti, un tā ir pati Austrijas realitāte- Jorgs Haiders un viņa partijas programma. Šie cilvēki pavisam legāli aicina vēlētājus deleģēt viņus strādāt valdībā un reāli šajā valstī kaut ko mainīt. Viņu piedāvātās izmaiņas savā būtībā ir fašistiskas, tās prasa iztīrīt zemi no visa neaustriskā. Kristofs Šlingenzīfs šo partiju saukļus, kas ietver nopietnu potenci īstenoties Austrijas dzīvē vistuvākajā nākotnē, aplūko visā nopietnībā un izspēlē savā darbā ārkārtīgā tiešumā.

Plakātam „Ärzemniekus ārā!” pašā Vīnes centrā karājoties jau vairākas dienas, Šlingenzīfa satraukums sāka pieaugt. Viņš teica: „Vācijā šāds plakāts nevarētu karāties pat ne vairākas stundas. Policija to uzreiz būtu piespiedusi noņemt. Tas, ka Austrijā neviens šo plakātu nepieprasa noņemt jau vairākas dienas, liecina, ka šajā valstī patiešām ir problēmas.” To Šlingenzīfs saka arī intervijā Austrijas televīzijā, kur viņš ir uzaicināts kopā ar FPÖ politiķi, kas konsekvēnti visu sarunas laiku izvairās komentēt savas partijas programmas punktus, ar kuriem diskutē šis konkrētais Šlingenzīfa darbs, bet izvēlas populistisku uzbrukuma stratēģiju – apgalvojot, ka šajā gadījumā darišana ir tikai ar sevi iemīļējušos mākslinieku, kas meklē sev popularitāti, provocējot cilvēkus. „Šlingenzīfs ir politiskais klauns, kam rūp tikai sava slava” – šo formulu turpmāk izmantos vai visi politiķi, būdami spiesti atsaukties uz Šlingenzīfa darbos skartajām tēmām, bet izvairoties iesaistīties dialogā pēc būtības, novirzot visas sarunas no to satura uz mākslinieka apspriešanu.

2001. gadā Kristofs Šlingenzīfs Cīrihes dramatiskajā teātrī iestudē Viljama Šekspīra *Hamletu*, atvedot sev līdzī no Vācijas neonacistus, kurus Šveicē paredzēts resocializēt. Kristofs Šlingenzīfs atsaucas uz

Vācijas valdības izveidoto politiskās izglītības programmu, kurā ir paredzēts strādāt ar radikāli labēji noskaņotiem laikabiedriem un atgriezt viņus sabiedrības dzīvē jaunā pilsoniskā kvalitātē. Šlingenzīfs ir paredzējis vācu neonacistus iesaistīt izrādē Hamleta „peļu slazda” ainā, kurā aktieri vēleiz izspēlē stāstu par karaļa slepkavību īsto karaļa slepkavu acu priekšā. Un vēl – ar vācu neonacistiem Šlingenzīfs dodas uz pilsētu, lai uzmeklētu Šveices Tautas partijas priekšsēdētāju viņa villā un apliecinātu savas simpātijas šīs partijas programmai. Partijas priekšsēdētājs sava nama durvis neatver, taču neonacistu simpātijū mītiņš Šveices Tautas partijai notiek, raisot aktīvas diskusijas medijos un sabiedrībā.

Šlingenzīfam izdodas tas, kas mūsdienu mākslā izdodas retajam – atdot mākslai sabiedrisko nozīmīgumu pēc būtības, liekot reaģēt cilvēkiem gan uz ielas, gan arī tiem, kas veido partijas, sēž parlamentā, vada valsti. Kristofs Šlingenzīfs cilvēkus piespiež strīdēties un domāt dziļākajā būtībā nevis par saviem darbiem, bet par tajos skartajām tēmām, proti, par dzīvi, kas ir visapkārt. Šlingenzīfs noliek šo dzīvi viņiem ceļā tā, ka izvairīties, neievērot un nedomāt nav iespējams.

Kristofa Šlingenzīfa darbu iedvesmojošās idejas sakņojas XX gadsimtā. Īpaši blīvs domu sasauču lauks atrodams sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados – kreiso radikāļu politisko akciju un hepeningu kustībā Vācijā, ielu teātra, situacionistu, *The Living Theatre* idejās un darbībā. Starp spēcīgākajām personībām minams brazīliešu politiskā teātra adepts Augusto Boals, kas gribēja pārveidot savu sabiedrību nepastarpināti un tieši. Boals uzskatīja, ka ir nepietiekami zināt, ka teātris realitāti var izmainīt, teātrim tā arī ir jāizmaina. Šim nolūkam viņš bija izstrādājis tehnikas, ar kurām doties realitātē, veidojot sociālkritiskus dzīvo skulptūru parkus, kā arī sūtīt

aktierus strādāt līdzīgi partizāniem neredzamā teātra frontē. Boals domāja, ka realitāte ir jāprovocē, laikabiedri ir jāzīsīt no apātijas. Neredzamais teātris notika visikdienišķākajā ikdienā, lielākajai daļai iesaistīto to nemaz nezinot, vien tikai izjūtot divainas nobīdes, traucējumus, anormalitāti savā tik ierastajā, par normalitāti akceptētajā dzīvē. Boalam likās, ka ir liela kļūda atstāt skatītāju dzīvojam pasīva, lai arī līdz sirds dziļumiem līdzpārdzīvojoša vērotāja lomā, viņam ir jāklūst par aktīvu dalībnieku – gan spēlē, gan dzīvē.

Līdzīgās domās bija arī vācu mākslinieks Jozefs Boiss, kura maksimālistiskā tēze „ikviens cilvēks ir mākslinieks” pauda uzskatu, ka katrs cilvēks sociāli un radoši var piedalīties dzīves līdzveidošanā.

Sešdesmitie un septiņdesmitie gadi ir Šlingenzīfa bērnības un jaunības laiks. Uzaugušam, paša vārdiem runājot, “katoliskā, ekstrēmi sīkpilsoniskā vecāku namā” Oberhauzenē, Rūras apgabala pilsētā ar mazliet vairāk nekā 200 000 iedzīvotāju, Kristofa Šlingenzīfa redzeslokā šīs idejas ienāk ar laika nobīdi. Tad kad viņš jau ir paaudzies. Bet, kad Šlingenzīfs jau ir paaudzies, politiskās akcijas un hepeningi savu pulveri dzīvē jau izšāvuši un mākslinieki jau nodarbojas ar citām lietām, veco ideju arsenālu atstājot glabājamies mākslas vēsturē. Šlingenzīfs tām pieslēdzas, sākot attīstīt tās tālāk, kļūdams par savrupu un mākslas pētniekiem ārkārtīgi grūti definējamu parādību. Šlingenzīfsabsolūti neinteresējas pārsavas domāšanas disciplinēšanu aktuālo diskursu ietvaros, viņš brīvi caurstaigā mākslas teritorijas, savos darbos izmantodams teātra, kino, operas, tēlotājas mākslas, televīzijas, žurnālistikas izteiksmes līdzekļus, kas nu kuro reizi izrādās

darbam vajadzīgs. Un viņam ir pilnīgi vienalga, kā kritiķi to nosauks un kur ierindos. Svarīga Šlingenzīfam ir tikai saruna ar cilvēkiem, lai kur tā arī notiktu – pilsētas ielās un laukumos vai lepnākajos Eiropas teātros – Vīnes Burgteātrī (*Bembijlenda*, 2003) vai Baireitas festivāla namā (*Parsifāls*, 2005) –, vai nozīmīgākajās pasaules mākslas izstādēs – *Documenta* (1997), *Venēcijas biennālē* (2003).

Vācijā Kristofs Šlingenzīfs nodibina partiju *Chance 2000*, kas pozicionē sevi ar saukli „līvēli sevi pats” un ir gatava piedalīties Bundestāga vēlēšanās, izvirzot no savas partijas kanclera amata kandidātu.

2007. gadā Šlingenzīfs strādā Brazīlijas pilsētā Manausā un iestudē tur Riharda Vāgnera operu *Klīstošais holandietis*, iesaistot uzvedumā visu pilsētu ar tās iedzīvotājiem. Izrāde sākas ostā un turpinās cauri pilsētai, attīstoties krāšņā ceremoniālā gājienā, kurā piedalās gan mākslinieki, gan katrs, kas to vēlas, līdz, nonākot teātrī, izrāde sadalās atpakaļ – skatītājos un tēlotājos.

Šlingenzīfa māksla ir attīstījies no pazaudētās saiknes izjūtas ar realitāti, ar cilvēkiem. To meklējot, Kristofs Šlingenzīfs dodas iekšā dzīvē, uzsverot, ka māksla jau nenotiek tikai tai paredzētās, speciāli ierādītās vietās. Taču, neskatoties uz bieži vien radikālajām metodēm, ar kurām viņš piespiež cilvēkus atsākt domāt, Šlingenzīfs nav anarhists. Prese viņu dēvē par, iespējams, pēdējo lielo morālistu. Pats Šlingenzīfs tam pilnībā piekrīt – morālais atskaite punkts, lai arī ne katreiz pamanīts, vienmēr esot bijis klāt visos viņa darbos.



Konteinera akcija Bitte liebt Österreich! (Lūdzu, mīliet Austriju!), Vīne, 2000

„Realitāte ir daudz nopietnāka, nekā mēs domājam. Kāpēc teātris tāds nav?”

Ar Kristofu Šlingenzifu sarunājās Margarita Zieda

Margarita Zieda: – Savulaik, ierodoties strādāt Hamburgas dramatiskajā teātrī, jūs teicāt, ka jau pati ēka dzen teātri strupceļā, un devāties ārā, pilsētas ielās. Vai politiskā māksla, izspēlēta sabiedrības ierādītajās vietās, jūsuprāt, īsti nestrādā?

Kristofs Šlingenzīfs: – Politiskā māksla kļūst šaubīga, līdzko tā nonāk mākslas nometnē un tiek ievietota sadaļā – izrāde, izstāde, galerija, galerists, biennāle un tā tālāk. Manā uztverē tur tā pilnībā zaudē jēgu. Politiskā māksla tikai tad spēj kļūt nozīmīga, ja tā izmanto mehānismus, caur kuriem realitāte ienāk mākslā un māksla – realitātē. Šī transformācija vairs nav iespējama visās vietās un arī ne ar zināmām personām. Piemēram, vasarā Herberts Gronemeijers un Bono muzicēja G8 valstu galotņu sanāksmē un apgalvoja, ka tas ir politisks izteikums. Manuprāt, tās ir blēņas. Ja viņi to dara mūžamežā pie indiāņiem vai dodas uz Gruziju un spēlē tur tirgus laukumos riskējot, tad tas vēl ļauj notikt mākslai.

Politiskajai mākslai pirmām kārtām ir nepieciešams sarunas priekšmets. Taču tās lielākā problēma ir tā, ka sarunas priekšmets pašlaik ir caur un cauri imunizējies. Rietumi patlaban jau ir tiktāl imunizējušies, ka mākslu uztver tikai kā nekaitīgu nodarbi. Tie jau zina, ka, man ierodoties, pietiek nolaist aizkarus vai arī pateikt: „Cik jauki, ka jūs esat ieradies.”

Tāpat vēlreiz - ja kāds taisa mākslu, gleznojot darbus ar mirstošiem cilvēkiem no Irākas kara kā pildspalvas zīmējumus, un tad izstāda tos milzīgā biennāles telpā un uzraksta virsū, ka tā ir tāda un tāda galerija, man ir vienalga. Bet, ja man tagad kāds piezvanītu, piemēram, no Gruzijas, un teiktu: „Mums ir plāns, mēs domājam, ka vajadzētu,” es nezinu ko - „kāda lielveikala priekšā izveidot “noķerto cilvēku” nometni” - , tad es situāciju vispirms kārtīgi izpētītu un, ļoti iespējams, dotos turp un reaģētu.

M.Z.: Eiropā jūsu jaunāko darbu var aplūkot Cīrihes izstāžu zālē, nevis tās ielās un teātrī. Kāpēc? Vai esat zaudējis ticību politiskās mākslas jēgai? Tās iedarbības spēkam?

K.Š.: Cīrihē es esmu jau dažas akcijas taisījis... Šajā pilsētā ir grupa cilvēku, kuriem patīk, ko es daru. Politikiem nepatīk. Bet tagad viņi jau zina - ja Šlingenzīfs atkal ieradīsies ar savām akcijām, mums atradīsies argumenti – viņš grib tikai provocēt, viņš grib būt jauns, viņš grib justies svarīgs.

Man pašam šādām akcijām vispirms ir nepieciešams nopietns iemesls. Man jāsaņūst pretestība. Tad es varu reaģēt. Bet, ja es tā vienkārši ierastos un sacītu: “Taisīsim tāpat kā toreiz, es paņēmu megafonu un kliegšu jums virsū, jūs mani ignorēsiet, un tad es kliegšu vēl skaļāk,” tas, manuprāt, šajā kultūras lokā pašlaik būtu nepareizi. Ir jābūt īstai pretestībai. Politiskai mākslai patlaban nav pilnīgi nekādas jēgas, ja tā pārvietojas telpās, kur sabiedrībai no tās izveido gandrīz vai precī.

M.Z.: Šopavasār jūs devāties uz Brazīliju ar Riharda Vāgnera *Klīstošo holandieti*, veidojot milzīgu inscenējumu, sākot to teātrī un attīstot cauri visai Manausas pilsētai. Pavasarī jūs strādāsi *Deutsche Oper* Berlīnē. Jūsu politiskais temperaments ir radis jaunu mājvietu – operu?

K.Š.: Es neesmu atmetis teātrim ar roku. Pašlaik meklēju ceļu, kas ļautu atklāt lietas daudz spēcīgāk. Manausā svarīgi bija tas, ka es tur neparādījos ar turnejas grupu un neteicu: “Šovakar es parādīšu

sarežģītu Riharda Vāgnera operu *Klīstošais holandietis*. Vai jūs zināt, kas ir Vāgners?” Un cilvēki man tad atbildētu: „Mēs nezinām.” Un tad es teiktu: „Nu tad izglītojieties, palasiet vispirms grāmatas, es ar jums citādi nevaru rēķināties.” Un tas viss būtu izgāzies. Tas ir nepareizs ceļš.

Tagadējā Baireita arī ir nepareizs ceļš. Tam visam ar Vāgneru vairs nav nekā kopīga, izņemot skaņu. Vāgnera doma ir pavisam cita. Es darbojos jomā, kas tautu pietuvina operai. Opera nāk pie tautas. Es mēģinu radīt robežjoslas, vairs nenospaužot robežas, lai tad tās pārkāptu, bet izvēlos priekšmetu, kas ir okupēts kā mākslas kanāls, un pārvēršu to tautas svētkos. Tā jau arī bija Vāgnera doma. Viņš taču neteica, ka visam būtu jānotiek aroganti.

Kad devos ar Vāgnera *Klīstošo holandieti* uz Manausu, man preti nostājās vietējais kultūras sekretārs, traki uzpūtīgs, glums tips ar lakotiem nadziņiem, kas manierīgi pasniedza rociņu un vienmēr skatījās sāpus. Viņš apgalvoja, ka vietējiem iedzīvotājiem neesot ne mazākās sajēgas, ka tie esot muļķi. Uz to atbildēju, ka pierādīšu viņam, ka šie cilvēki nav muļķi. Šī situācija radīja man darbības lauku, iespējas. Tad man bija pilnīgi vienalga, vai Vācijai un Šveicei vai vēl kādam tas liekas labi vai ne.

Vāgneram ierodoties Manausā, cilvēki mācījās mūziku. *Klīstošais holandietis* laika gaitā ir kļuvis jau gandrīz par mūziklu. Manausā Vāgners pēkšņi ieguva spēku ar to, ka cilvēki sāka dziedāt mūziku citādi, ka skatuve bija nepareizi sagriežta, ka motīvi tika izdziedāti agrāk un skatuviskā darbība notika vēlāk. Tas bija asinhrons uzstādījums. Dziedātāji nebija sinhroni attiecībā pret mūziku un nekļuva sinhroni bildēm. Tādējādi attēli sāka viens ar otru sarunāties. Sāka sarunāties mūzika un attēli. Arī kino attēls un skaņa var attīstīties pavisam nesinhroni. Līdzīgi ir arī teātrī – var izrādīt *Hamletu*, bet aktieriem mugurā ir kostīmi no *Katiņas no Heilbronnas*, un teksts, ko viņi runā, savukārt ir Sibillas Bergas vai Elfrīdes Jelinekas rakstīts, un teātris nemaz nav teātris, bet lielveikals, un vispār nevar saprast, kas īsti notiek. Šis ir moments, kurā kaut kas var sākties.

M.Z.: Viens no jūsu visspēcīgāk izskanējušajiem darbiem ir *Vīnes konteiners jeb Bitte, liebt Österreich!*. Pašā Vīnes centrā bija novietots konteiners ar politiskā patvēruma lūdzējiem, kuru dzīvi realitātes šova formātā cilvēki varēja vērot uz milzīga ekrāna, kas bija novietots uz konteina jumta. Līdzīgi kā realitātes šovā cilvēkus aicināja piedalīties balsošanā, izbalsojot viņus no Austrijas ārā vai arī ļaujot viņiem palikt. Uz konteina jumta rēģojās milzīgs uzraksts “Ārzemniekus ārā!”. Cilvēkus, kas nejauši nokļuva šajā vietā, neko iepriekš nezinot, tas pamatīgi mulsināja vispirms jau ar to, ka nevarēja saprast, vai tas notiek pa istam vai tas ir inscenējums? Un vai tie patiešām ir patvēruma lūdzēji vai aktieri? Ciklāl *Vīnes konteiners* bija spēle, ciklāl īstenība?

K.Š.: Tie bija īsti patvēruma lūdzēji. Bet, protams, ka, piedaloties mūsu darbā, viņi ļoti riskēja, jo austrieši arī nav tik vienkārši, viņi varēja reaģēt. Tāpēc šiem cilvēkiem bija galvā parūkas, lai viņus nevarētu atpazīt, un viņu vārdi bija mainīti. Bet tie patiešām bija cilvēki, kas atradās situācijā, kurā nebija skaidrs, vai viņi drīkstēs vai nedrīkstēs palikt Austrijā.

Publiskajā telpā *Konteiners* vienmēr tika kritizēts, apgalvojot, ka tie ir aktieri. Es pavadīju kādu žurnālistu no avīzes *Presse* un teicu viņam:

„Visi apgalvo, ka tie ir aktieri. Lūdzu, nāciet man līdzi iekšā konteinerā, apskatieties pats un aprunājieties ar šiem cilvēkiem.” Viņš iegāja, intervēja šos cilvēkus un iznāca ārā pilnīgi bāls, un teica: ”Tā taču ir īstenība, tie nav nekādi aktieri.” - „Bet es taču jums teicu! Tā pie jums Austrijā notiek!” - „Jā, tas ir āprāts.”

Nākamajā dienā parādās raksts, un kas tur ir iekšā? Aktieri! Viņš nedrīkstēja uzrakstīt tā, kā tas ir. Vai arī kāds to bija pēc tam pārrakstījis. Viņu kā cilvēku tas aizķēra, tomēr viņš neuzrakstīja patiesību. Tiem bija jābūt aktieriem.

Arī ***Wiener Festwochen***, festivāls, kurā notika mūsu darbs, bija izvietojis milzīgus plakātus ar uzrakstu ***Inscenējums***. Un tad es četras stundas, ņemot talkā arī savu advokātu, cīnījos, lai tas tiktu novākts. Viņi gribēja, lai visi lasa, ka tas ir tikai inscenējums. Bet pašā būtībā tas bija superreāli. To es arī domāju ar politisko mākslu – lai es kā mākslinieks neatrastos ārpusē un negleznotu tikai gleznas, neveidotu tikai attēlus. Es esmu šajā attēlā iekšā. Es esmu šis attēls. Un pārējie arī ir daļa no šī attēla. Un es esmu daļa no viņu attēla.

Kādu dienu notika uzbrukums. Konteineram uzbruka studenti un norāva uzrakstu “Ausländer raus!”. Viņi izdarīja šo netīro darbu, ko būtu vajadzējis izdarīt FPÖ (***Die Freiheitliche Partei Österreichs*** – labēji nacionālkonservatīva partija Austrijā, kurai arī piederēja vēlēšanu plakāts “Ärzemniekus ārā!”). Šai partijai vajadzēja pateikt: “Mēs negribam šo uzrakstu,” izsaukt policiju ar asaru gāzi vai es nezinu ko un to noņemt. Bet viņi to nedarīja. Viņi bija glēvuļi. Viņi sēdēja kaut kur siltumā, drošībā un domāja, kā lai to Šlingenzifu aizvāc. Un tad to izdarīja studenti. Viņi izdarīja darbu, kas būtu jādara FPÖ. Un tā ir lieta, kas man ļoti patīk – tas, ka sākas pārpratumi. Studenti iet uz mājām un jūt, ka ir izdarījuši pareizu lietu, nomontējot šo uzrakstu. Un FPÖ var teikt, ka iedzīvotāji ir pret mums un ka viņi atbalsta iedzīvotājus, esot viņu pusē. Bet dziļākajā būtībā tas žests jau bija vērstš pret šo partiju, pret tās lozungiem, nevis pret mums. Šie šizofrēniskie momenti notiek reti, bet tie notiek.

Laiku pa laikam šādi momenti bija arī manis dibinātajā partijā ***Chance 2000***, ar kuru mēs izspēlējām visus politiskos stereotipus un gatavojāmies piedalīties vēlēšanās. Mums bija valsts kanclera amata kandidāts Aksels Zilbers ar īsām kājām un īsām rokām. Māte saņēma rozes pirms viņa dzimšanas. Un viņš skraidīja vienmēr riņķi apkārt un daudz sarunājās ar cilvēkiem, un daudz jokojās ar sievietēm, kas bija atbraukušas uz Berlīni ar bērniem. Tas bija kanclera amata kandidāts. Varēja teikt, ka mēs jokojam. Bet tas bija kanclera amata kandidāts.

Man reiz bija šāds sapnis – sociālās palīdzības saņēmējs Verners Brehts gūst iespēju teikt runu Reihstāgā. Un viņa piecpadsmit minūtes ilgā runa Reihstāgā izskatītos tā – viņš nostātos pie pulsts un šīs runai atvēlētās 15 minūtes smēķētu. Un neteiktu neko. Nevienu teikumu, vispār neko. Parasti, kad Bundestāga locekļi iegūst laiku runāšanai, viņi dodas pie pulsts un beidzot saka, kā vajadzētu būt un ko viņi domā. Saviem vēlētājiem, saviem draugiem, mātei un tēvam viņi pēkšņi televīzijā saka, kas notiek. Bet Verners Brehts nemāk runāt, viņš nevar teikt runu. Ja viņam prasa, vai viņš grib ēst, viņš atbild – ē, jā. Tas ir viss. Tas nav cilvēks, kas spētu runāt. Viņš neko nesaka. Un smēķē. Manā skatījumā tas būtu ideālais attēls cilvēkam, kas pieder sabiedrības vairākumam, nevis mazākumam.

Tā saucamais mazākums patiesībā ir vairākums. Cilvēki ar traucējumiem, bezdarbnieki, sociālā pabalsta saņēmēji un tā tālāk, tas ir sabiedrības vairākums. Mēs ar jums esam mazākums – mēs varam runāt, mums ir mikrofoni, mēs varam visu laiku rakstīt, mēs varam publicēt rakstus, mēs varam sarunāties par teātra attīstību. Katrā ziņā mēs neesam vairākums. Šis mazākums ir vairākums. Un šis vairākums, kas būtu bijis Verners Brehts, stāvētu pie pulsts, smēķētu, un ļaudis televizora ekrānā piecpadsmit minūtes redzētu cilvēku Reihstāgā, vienā no svētākajām vietām, tādā pašā kā Burgteātris,

Baireita, redzētu to, kā cilvēks pēkšņi stāv pārvaldes monstra vidū un nesaka neko, tikai smēķē.

Tās ir lietas, ko es labprāt veidoju ar Verneru Brehtu. Jo to neviens nesaprot. Tad saka – viņam taču bija dotas 15 minūtes, lai runātu. Tās taču ir jāizmanto! 15 minūtes! Labi, es runātu 15 minūtes mikrofonā, un kas notiktu? Nekas! Nekas vairāk!

Bilžu spēks, pārpratumu spēks, kļūdu spēks, transformācijas spēks, šī indiffernce, šie spēki mums ir jāakceptē, ja mēs gribam taisīt mākslu, mākslai izlaužoties ārā, realitātē.

M.Z.: **Vai tas viss sāk darboties pārsvarā tad, ja cilvēki uzskata, ka darišana ir ar dzīvi, ar realitāti, nevis ar teātri?**

K.Š.: Teātris mums ir iedvesis pārliecību, ka tas, ko mēs redzam, ir spēle, par kuru mēs varam mazliet padomāt, mazliet paanalizēt. Būtībā teātris mūs muļķo. Tas mums iedveš, ka diktators ir abstrakta problēma, ar kuru var nodarboties metalīmenī. Un cilvēki liksmo, ka drīkst uz skatuves apsūdzēt amerikāņus. Man ļoti žēl, bet es ar to nevaru neko iesākt, tas ir sen pagājis posms. Pētera Šteina teātris, vecie režisori spēra soli vēl tālāk un visu pacēla tik abstraktā filozofiskā līmenī, ka teātri cilvēki patiešām pulcējās kā filozofu klubā.

Trivializējot teātri, ir izveidojusies situācija, ka uz skatuves tiek kliegts „Fuck you, Bush” vai vēl kas tamlīdzīgs. Protams, tajā visā tiek ieguldīts darbs, taču pati pretenzija diemžēl vienmēr ir minimāla. Tā ir zem visu mūsu līmeņa. Taču mums nebūtu jāatrodas zem līmeņa un nebūtu jātaisa izrādes, kas apmierina cilvēkus ar to, ko viņi jau tāpat zina. Teātra problēma ir tā, ka cilvēki, kas sēž skatītāju zālē, jau zina, ko viņi tur sagaidīs. Mums būtu sev jāpasaka – labi, tagad uztaisisim īsti antisemitisku izrādi. Teātris ir tā vērts, lai uz skatuves apskatītu antisemitismu dziļi, no sākuma līdz beigām, krustām šķērsām cauri, bet pilnīgi nopietni. Taču tas nenotiek.

Teātris atrodas sarežģītā situācijā un ir spiests piedalīties diskusijās, kas daudz labāk norit arī bez teātra līdzdalības. Realitāte ir daudz nopietnāka, nekā teātris mums to atklāj. Teātris mūsu skatienu uz realitāti patiesībā aizsedz.

M.Z.: **Latvijā mākslinieki pašlaik nereti mēdz sacīt, ka ar politiskām problēmām nodarboties vispār nav viņu uzdevums, ka ar to ir jānodarbojas žurnālistiem. Kādas ir jūsu domas, ko mākslinieks spēj ietekmēt?**

K.Š.: Mana pirmā mākslas pieredze notika kino, nevis teātrī. Tas notika sešdesmito gadu beigās, manā bērnībā. Tēvs, tumsā lādējot filmu, bija ielādējis to dubultā. Un, kad tā tika attīstīta, es sevi uz ekrāna ieraudzīju divreiz: vienreiz, kā es dzeru ūdeni no pudeles, un otrreiz – kā pār mani gāžas ūdenskritums. Pēkšņi es biju divreiz vienā attēlā. Man toreiz bija septiņi gadi. Šis dubultais izgaismojums man vairs nekad neizgāja no prāta. Un pa šo laiku tas ir pārvērties pieckāršā vai septiņkāršā izgaismojumā.

Viss, ko es tagad daru, klājas pāri tam, ko es esmu darījis agrāk. Es neesmu gatavs situāciju skatīt tikai kā mazu izgriezumu. To dara māksla un arī žurnālistika. Ja cilvēks raksta par izrādi, viņš noteikti nodarbosies ar lugu. Viņš nevar, piemēram, nodot rakstu, kurā ir rakstījis tikai par cilvēkiem, kas bija sēdējuši skatītāju zālē. Ja es, piemēram, uzgleznoju politisku gleznu, tad par to uzraksta viens žurnālists, otrs. Un cilvēks, kas uz to skatās, iet tikai pa vienu ceļu, viņš saka: “Jā, tur ir kāds, kurš ir uzgleznojis kara šausmas Irākā,” vai arī – “tur kāds atradās uz skatuves, kas attēloja Bušu un aizskāra globalizāciju”. Šajā brīdī teātris ir miris.

Teātris ir pētniecības ierīce. Teātris pastāv, lai vadītu mūs pa ceļu, pa kuru ejot, mēs visi domāšanas līmenī esam kopā. Un, ja skatītājs sāk uz isām distancēm “lidot”, tad atsevišķas lietas var arī pastiprināt. Ja rodas tādi īsi brīži, kad cilvēks pēkšņi sāk domāt – vai tā tagad ir

izrāde, vai tas esmu es? Vai es vēl esmu izrādē, vai tā vēl ir izrāde, vai kas tas ir? Man izejas punkts ir metafizika, man patīk, ja lietas pēkšņi sāk karāties gaisā, atdalīties un neļauj vairs skaidri zināt, kas notiek. Tas ir tas, ko es vienmēr teātrī esmu darījis. Es nekad neesmu inscenējis lugas. Es ***Hamletu*** varu iestudēt tikai tad, ja ņemu līdzi neonacistus, kuri pārņem aktieru lomas. Šajā brīdī es viņus dubultizgaismoju.

M.Z.: **Kāpēc jūs neonacistiem Čīrihes dramatiskā teātra izrādē *Hamlets* piedāvājāt tieši aktieru lomas?**

K.Š.: Tāpēc ka neonacistiem ir milzīga nepieciešamība izrādīties. Viņiem ir jānoskuj galva, viņiem ir vajadzīgi zābaki, un es nezinu, kas vēl. Viņiem ir nepieciešamība producēt stereotipu tēlu, kas iedveš bailes vai kalpo kā atpazīšanas zīme. Ja kāds atnāk vienkārši saģērbies, viņš arī varbūt ir fašists, bet to nevar tik labi pamanīt. Un tajos sešos mēnešos, kuru laikā neonacisti Čīrihes dramatiskajā teātrī bija aktieri, viņi arī saprata, ka spēlē lomas. Sabiedrībā viņi spēlē neonacistu lomas. Ar tām viņi var arī nopelnīt naudu. Viņi saņem naudu par to, ka saka: mēs esam pret ebrejiem, pret musulmiem, es nezinu pret ko. Un tā diemžēl nav spēle, realitātē pēkšņi tas kļūst nopietni. Un tad rodas jautājums - kāpēc teātris neklūst tik nopietns? Es neuzdodu jautājumu par realitāti. Realitāte ir nopietna. Daudz nopietnāka, nekā mēs domājam. Kāpēc teātris tāds nav?

Sarunaspriekšmetam arcilvēkiem ir jānonāk pastāvīgā transformācijā. Un svarīgākais un politiskākais visā šajā lietā ir tas, ka mana apziņa ir daudz spēcīgāka nekā politiķiem. Bet tas attiecas uz visiem cilvēkiem. Vismaz 90% cilvēku garīgā ziņā ir plašāks redzesloks par politiķiem, un viņu apziņa ietver daudz vairāk iespēju. Politiķiem ir jāliek veļas mašīnai griezties, viņiem visiem jābūt tīriem un jāsaka: “Ärzemniekus ārā! Mums vajadzīga pensiju reforma! - Mēs sakām, ka bezdarbnieku pabalstam jābūt 4 eiro 50. Ja pēc piecām minūtēm nāk kāds cits un saka – paga, pabalsts varētu būt arī 4 eiro 40, tad mēs sakām: jā, 4 eiro 40.” Viņiem vienmēr ir jādomā skaitļos un avižu virsakstos. Viņiem ir jābūt skaidrībā. Viņi nedrīkst raudāt, izrādīt vājumu, viņi nedrīkst būt cilvēki. Viņiem jābūt Sarkozi un Bušam, diviem pilnīgi ķertiem, kas, pateicoties savai pozīcijai, var apskaut viens otru un teikt – mēs esam komanda, mēs palīdzēsim Irākā un tā tālāk.

Pēc *Chance 2000*, mūsu dibinātās partijas un politiķu stereotipu izspēles politiķi Vācijā turpināja mierīgi darīt tālāk savas bezjēdzīgās lietiņas. Viņiem tas bija iemesls visu vēl vairāk pastiprināt un uzskatīt par leģitīmu. Politiķi pēkšņi teica: “Jā, skaidrs, jūs nemaz nevar ņemt nopietni.” Bet mēs bijām nopietni, lai gan, protams, spēlējām lomas. Mēs bijām izvēlējušies Gerhardu Šrēderu, lielāko vilšanos kreisajos spēkos. Viņš ienāca ar milzīgu zilu gaismu, nostājās krāsu aplī un runāja – biedri, mēs, bla, bla, bla... Un tad, kad tas viss beidzās, viņš devās pa tiešo pie Putina un taisīja ***Gazprom!*** Un Gora kungs uzbrauca ar savu elektrisko ratiņkrēslu un stāstīja par klimata katastrofu. Man šis cirkš izraisa asociācijas tikai ar teātri. Tas ir teātris. Un tad es paskatos no malas, paskatos, kas notiek šajā teātrī...

Es uzskatu, ka ir jābūt radikālākiem un arī pašiem savos vērojumos ir jābūt radikālākiem. Pašlaik teātris labākajā gadījumā ir ierīce, kas aiztaupa psihiatriem darbu. Labākajā gadījumā teātris var kalpot par uzņemšanas punktu psihiski traucētajiem. Tādiem uzdevumiem tas vēl ir derīgs. Bet, ja cilvēks šodien teātrī sāk domāt, viņš ātri vien atduras pret robežām... Ja nu vienīgi teātris patiešām ekstrēmi analizē domas. Tad tas man liekas ļoti aizraujoši – piedzīvot filozofisku diskursu, kurā man pašam rodas jautājumi, par ko ir runa, kas tas ir. Un es kaut ko no teātra saņemu. Tad viss ir brīnišķīgi. Bet ne šī aprobežošanās ar triviālu plāpāšanu uz skatuves, kuru bieži vien pavada savstarpēja apmētāšanās ar rasolu, šķiešanās ar asinīm vai es nezinu ar ko vēl, lai tādējādi mani pietuvinātu politiskai problemātikai. Tās ir blēņas. Šis laiks ir pagājis. Tā ir vakardiena.

Mums jāsaprot, ka realitāte ir ārkārtīgi indifereenta. Tā nav attēlojama lielos blokos. Realitātē viss ir savstarpēji saistīts un iekšēji sapīts, kā to rāda arī klimata katastrofa. Viss ir viens otrā. Tāpat kā apziņa, ka nav skaidrības, kas notiek uz Zemes, un ka nav patiesības. Dievs nav patiesība, un Bušs nav patiesība... Nav patiesības, ir tikai spēcīga nepieciešamība nokļūt atpakaļ dzīvē. Es gribu nokļūt atpakaļ dzīvē ar visām tās sāpēm. Es nokļuvu dzīvē disonējot. Kad es nācu pasaulē, man sāpēja, manai mātei sāpēja, viņa asiņoja, es kliezdu. Mēs visi esam piedzimuši ar šausmiēm kliedzieniem. Un šī disonanse ir tas, no kā es sastāvu, tā ir mana pieredze, tā ir mani veidojusi. Caur šo rakursu es skatos uz sevi kā uz mākslinieku, uz sevi kā politisku mākslinieku un uz sevi kā cilvēku, dodoties iekšā dzīvē ar visu risku, kas nāk tam līdzi. Arī ar to, ka mani var nogalināt. Un tas ir tas, ko teātris un politiskā māksla vienmēr aizmirst.

M.Z.: ***Vīnes konteīnera gadījumā šī riska pakāpe bija viena no kritiskākajām – nezināmi cilvēki naktī mēģināja konteīneru aizdedzināt, neviens, jūs pašu ieskaitot, nezināja, kā tas viss attīstīties tālāk. Pēc šī darba jūs pēkšņi atgriezāties teātrī, pirmuzvedot Elfrīdes Jelinekas lugu *Bembijlenda*. Kādi apsvērumi jūs pamudināja doties atpakaļ teātrī, turklāt tik greznā un tradīcijām bagātā kā Vīnes Burgteātris, kam jau piemīt simbola spēks cilvēku apziņā?***

K.Š.: Jā, tieši tā. Burgteātris ir telpa, kas kaut ko nozīmē. Šī ēka pati jau ir simbols. Un tā ir vieta, kurā saka – nē, te Šlingenzifam vairs vietas nav. Labi, ārā konteinerā vēl jā, bet ne Burgteātrī. Es labprāt dodos iekšā telpās, kas jau ir uzlādētas. Burgteātri es piedzīvoju tā uzlādētajā pozīcijā, kas saistās ar Tomasa Bernharda, Aināra Šlēfa darbību. Es spēru soli no konteīnera iekšā Burgteātrī. Tas arī bija panākums, jo bija bailes, ka es tur varētu ieiet. Un, kad es biju ticis iekšā, es sāku ar šo telpu strādāt. Es klāju tai pāri attēlus. Un turpināju to darīt, pārbūvējot visu Burgteātri. Cilvēki nāca iekšā un redzēja tikai karuseli, labirintu, kustīgas plaknes. Un šī iešana cauri stāstam, atrašanās attēla vidū, iespēja vērot cilvēkus, ejot cauri, tas ir visistākais teātra piedzīvojums.

Man Elfrīdes Jelinekas teksti liekas ļoti interesanti. Tajos it kā nav darbības, bet tie ir kā mandalas, tie ievelk sevi, tos skaita kā lūgšanu, reizēm saprotot tikai pieturvietas, un tad nāk atkal tas pats un tas pats, un tas pats. Taču dažreiz iekšā ir mazas izmaiņas. Tas man liekas aizraujoši. *Bembijlendā* es mēģināju attīstīt tālāk teātri *Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz* sāktu projektu *Atta Atta – māksla ir izlauzusies* - par jaunu zēnu, kas dzīvo pie vecākiem un taisa mākslu. Viņš ar skaudību skatās uz teroristiem, jo teroristi ir saražojuši bīdes. Viņš arī grib to darīt, bet viņam vēl šo bilžu nav, un viņa bīdes nav tik spēcīgas. Viņš veido tikai mazas šķautnes. *Bembijlendas* projektā es turpināju *Atta Atta* sāktu, domājot par Irākas karu un to, kas tur ir noticis, un arī par 11. septembri. Un tad es pirmo reizi daudz konsekventāk sāku strādāt ar attēliem, kas man citkārt bija atradušies skatuves malā. Es novietoju attēlu skatuves vidū un tam blakus vēl citus, kas kopā veidoja triptihu, tādu atveramo altāri. Visi elementi bija kopsakarībās.

M.Z.: **Jūsu mājaslapā lasāmi recenziju fragmenti par šo izrādi. Tajā citēts arī viens no Vācijas ietekmīgākajiem kritiķiem, kurš pērngad Frankfurtes teātrī izpelnījās arī to, ka aktieris izrādes laikā ielika viņam klēpī mirstošu gulbi, tā reaģējot uz recenzenta agresīvi izaicinošo uzvedību skatīšanās laikā. Par *Bembijlendu* kritiķis rakstīja – „izsviest šo zelli uz ielas un nekad vairs viņam nemaksāt režijas honorārus”. Vai jūsu abu izpratne par to, kas ir teātra režija, tik ļoti atšķirās? Kā jūs izprotat šo jēdzienu?**

K.Š.: Pa šo laiku daudzī mani darbi ir mijiedarbojušies savā starpā - gan teātra, gan kino, televīzijas, operas, tēlotājmākslas. Tās ir dažādas, gandrīz pilnībā viena no otras nodalītas zonas. Ja saslimst kāds

aktieris, tad viņa lomā ielec režisors. Režisors pats nezina, ko viņš ir inscenējis, viņam ir vajadzīgs teksts uz lapas, ko viņš nolasa, un visi viņam aplaudē, jo viņš ir aizstājis slimu aktieri. Bravo! Ja aktieris paziņo - es režisēšu, visi saka - tas nu gan neies, viņš taču ir aktieris. Ja mākslinieks teātri taisa scenogrāfiju – Bils Vaiola ierodas ar video, visi saka - jā, tā ir māksla! Ja teātra cilvēks saka - es izrādē izmantošu filmu, viņam atteic - jau atkal video, priekš kam? Ja mākslinieks taisa scenogrāfiju, tad tas nozīmē mākslu, ja to dara teātra cilvēks, tad tas nozīmē cūku rakumus, jucekli. Šī nodalīšana atsevišķās zonās patiesībā sen jau ir izjaukta, mākslas jēdziens sen ir paplašinājies.

Manas režijas centrā ir mana pieredze. Režisēšana nenozīmē izgāzt uz cilvēkiem visu, kas sakrājies, tas nenozīmē arī teikt – tagad paskatīsimies psiholoģiski uz to un to... Ir iespējams tā darīt, taču es to nedaru. Es izmantoju visus esošos laukus, lai uzbūvētu lielu veselumu, kas kā organisms spēj dzīvot arī tad, kad es pats fiziski esmu prom. Es uz visu skatos kopplānā, un visu, kas tur kustas, redzu kā ritmu.

Manā Baireitas ***Parsifālā*** divi cilvēki bija metru divdesmit gari – tie bija mongoļu bērni, kas kā eņģeliši skrēja pāri skatuvei. Viņi man bija būtiski, jo atbalstīja skatītājus, kuri iztēlojas ***Parsifālu*** naivi un vienkārši, ļaujot man ļoti ātri un vienkārši nonākt kontaktā ar cilvēkiem, kas sēž skatītāju zālē. Bērni devās cauri skatuviskajai norisei un gandrīz lidoja pa gaisu. Un tajā brīdī attēls, kas gandrīz jau gāzās apkārt, atkal nostājās taisni. Un es domāju, ka tam ir sakars ar režijas darbu. Es negleznoju pastmarkas un neapgalvoju, ka tie, kas daudz ko saprot no režijas, glezno pastmarkas ar skaistiem motīviem un cakām, kas tad ir tīra un skaista teātra izrāde. Nē, man tas vienmēr ir milzīgs juceklis ar iešķelumiem, ar šļācošām strūklām, ar automašīnu visam pa vidu. Manā skatījumā režijas darbs ir pētniecība. Humbolts bija režisors.

Māksliniekam kaut kur dziļi iekšā jau eksistē attēls. Un ar ***Klīstošā holandieša*** palīdzību var vēlēties un mēģināt šo attēlu sasniegt. Bet ***Holandietis*** pirms atpestīšanas aizceļo prom. Es nenodarbojos ar režiju tāpēc, ka es gribu atpestīt. Es neesmu režisors tāpēc, ka es pats gribu būt atpestīts. Un tā bieži vien ir mākslinieku problēma – viņi taisa filmas, lai cilvēkiem izliktu savas sāpes un mokas un viņus caur to atpestītu. Un to ar filmu palīdzību tiešām ir iespējams izdarīt. Tas ir vareni. Un tad cilvēki saka – cik skaisti, ka jūs mums šo filmu uzdāvinājat, tik godīgi, tik lieliski. Brīnišķīgi, bet es pats ar to neko nevaru iesākt. Man tas nešķiet laikmetīgi. Teātra iestudējumiem un filmām ir jābūt netaisnīgiem, tiem ir jānorēķinās jau pirms fināla, tiem ir jāsākas, ja neviens nenāk, tiem ir pilnīgi autonomi jāuzvedas. Teātrim ir jābūt arī tur, kur neviens nemaz nenāk. Un tas diemžēl ar teātri īsti nenotiek. Attēli to var labāk. Teātris nav spējīgs sarunāties, kad mēs esam prom. Tā varētu būt priekšrocība, taču tā netiek izmantota.

M.Z.: **Jūs esat daudz strādājis kopā ar cilvēkiem no konkrētām sociālām grupām – neonacistiem, politiskā patvēruma lūdzējiem, arī ar cilvēkiem ar dažādiem fiziskiem un garīgiem traucējumiem. Cilvēki no noteiktām sociālām grupām aizvien ir bijuši svarīgi saistībā ar katra konkrētā darba tēmu. Kas jums ir bijis svarīgs, iesaistot darbā cilvēkus ar traucējumiem?**

K.Š.: Viņi ienes manos darbos nestabilitāti. Viņi patiesībā ir stabili, viņiem ir tikai kaut kāda problēma. Mūsu sabiedrība saka – mēs esam normāli, bet tie ir cilvēki ar traucējumiem. Bet man šķiet, ka tie cilvēki, kurus rāda mūsu televīzija, ir daudzkārt traucētāki, nekā būtu pieļaujams. Šiem apzīmējumiem „cilvēks ar traucējumiem”, „cilvēks bez traucējumiem” nav nekādas nozīmes. Man nav arī ne mazākā nodoma šiem „cilvēkiem ar traucējumiem” likt dziedāt, lai kāds viņam teiktu: „Tu dziedī lieliski, lai arī tev ir tādi traucējumi, tu tik labi nodziedāji, brīnišķīgi, tu sagādā tādu prieku!” Tas viss ir muļķības. Šie

cilvēki pa daļai ir ģeniāli, un viņiem ir trūkumi kā jebkuram cilvēkam. Dažreiz viņi atver man durvis, kas diezgan ilgi bijušas aiznaglotas. Pirms sešiem gadiem man bija krīze, es nezināju, ko darīt tālāk. Kā attīstīt savu darbu tālāk? Kur izmantot savu politisko angažētību, ko provocēt? Kāpēc cilvēkiem ir slikts priekšstats par mani? Un tad, meklējot jaunus ceļus, es piedzīvoju ko negaidītu. Es nosēdos skatītāju zālē, un uz skatuves bija Horsts Geloneks, vecāks kungs, ***Freakstars*** viņš ir cilvēks ar sarkanajiem matiem, kas vienmēr dzied. Es skatījos, un tas bija neticami, es domāju: “Kas tas ir? Vai viņš atdarina mani? Imitē? Viņš zirgojas par mani, grib mani izmulķot?” Viņš darbojās ar visiem elementiem, ar kuriem es parasti strādāju, tikai darija to tūkstots reižu labāk. Publika pilnībā koncentrējās uz viņu. Viņš strādāja tik virtuozi, ka es nodomāju – ak, es, nelga, man taču sen jau visi triki rokā. Ja es tekstu esmu aizmirsis, es taču runāju par to. Ja es vairs nezīnu tekstu, es vienmēr saku: “Ak, es aizmirsu tekstu. Ak, ko man tagad darīt? Varbūt es ņemšu un norunāšu citu tekstu?” Un mēs kopā smejamies.

Ne Horsts, ne pārējie nav cilvēki, kurus es vēlētos mācīt. Tas ir tāpat kā tad, ja es ar Vāgneru dodos uz Manausu. Ja es pie viņiem dodos, tad es esmu atbrīvots un es uzlādējos no visa, kas man ir apkārt. Viņi par mani nerūpējas, varbūt es rūpējos par viņiem. Tas nozīmē, ka man ir jāpiepūlas. Es nevaru šos cilvēkus tā vienkārši paņemt, mierīgi apsēsties un teikt – tagad mums ir cilvēki ar traucējumiem, arī lieliski. Darbs ar Horstu, Ahimu... Tās ir norādes uz to, kas mīt manī, uz manu disonanto esību uz zemes. Cilvēkus ar traucējumiem parasti izstāda, lai pažēlotu – mums ir tik žēl, ka ar tevi tā ir noticis, ak, tu nabadziņš, kā tev iet? Es to redzu drīzāk kā norādi uz disonansi, kāda arī manī ir. Es neesmu harmoniski uzbūvēts. Tas ir iemesls, kāpēc es ar šiem cilvēkiem tik ļoti labprāt strādāju. Un man arī ļoti patīk, kā aktieri, kas iedomājas, ka var nospēlēt visu, pēkšņi atduras pret šiem cilvēkiem. Šie cilvēki ir labākais pierādījums tam, ko aktieri nevar.

M.Z.: **Pirms devos uz šo interviju, man bija izjūta, ka, iespējams, būšu ieradusies nedaudz par vēlu, lai runātu ar jums par politisko teātri, jo jūsu jaunākās aktivitātes saistījās ar izstāžu veidošanu – šovasar notika izstāde Minhenē, rudens beigās – Cīrihē. Jūsu nākamie darbi saistās ar opernamiem. Vai joprojām uzskatāt sevi par politisku mākslinieku?**

K.Š.: Tās lietas, ar kurām es pašlaik strādāju, es pats uzskatu par daudz politiskākām nekā tās, kas nāca pēc ***Vīnes konteinerā***. Daudzie raksti padara cilvēkus aklus. Ko dara Šlingenzīfs? Ā, viņš dara to un to, viņš provocē. Ja es aizeju uz restorānu un pasūtu minerālūdeni, tad oficiants uzreiz domā – ā, viņš grib provocēt! Cilvēki parasti pasūta degvīnu vai šampanieti restorānā. Es nevienu negribu ar to provocēt, es gribu vienkārši dzert ūdeni.

Savos darbos, arī savos muzeju darbos es mēģinu saprast attēla nozīmi. Un es gribētu, lai būtu spēcīgāk redzams, ka nevis es esmu šis attēls, bet ka es šos attēlus esmu producējis un esmu bijis daļa no tiem.

Es jau esmu pabijis šajā attēlā un arī jūs tajā bijāt iekšā. Un te parādās jautājums, kas šo attēlu ir radījis? Es vai jūs? Un tas ir jautājums, ko es tad arī uzdodu. Kas taisa šo attēlu - Šlingenzīfs, kas šeit stāv un saka-hallo! -, vai tu, kas saki - nē, nē, tā tas nav? Mēs abi jau esam attēlā iekšā. Bet kas tad galu galā šo attēlu ir izgatavojis? Un, kad es aizeju projām, attēls paliek. Un runā, un runā, un runā šis attēls šeit un tas attēls tur. Tie runā cits caur citu. Tas ir tas, ko es uzskatu par politisku sarunu un kas apziņas līmenī ilgāku laiku ir derīga diskusijām. Kas rada šo attēlu? Kas ir šajā attēlā? No kurienes tas viss nāk?

Strādājot mākslā - teātrī, operā, kino -, man ir ārkārtīgi svarīgi izurbt vertikāli. Ja mēs paskatāmies uz teātri ilgākā laika nogrieznī, tad tas vienmēr skrien tā (Šlingenzīfs attēlo skriešanu, elsojot un mēli izkāris),

tas nozīmē, ka viss vienmēr ir novietots uz horizontāles. Tas nav vairāk par futbolu. Interesanti kļūst, ja es tēlus, domas, muzikālo un optisko ķermeni savietoju tā, ka laiku pa laikam kļūst pamanāms, ka tas attiecas daļēji arī uz vertikāli. Es atsaucos, piemēram, uz pārdzīvojumu, kas notika pirms desmit tūkstošiem gadu. Mūzika nāk iekšā, attēli nāk iekšā. Un tad es, piemēram, esmu atradis zivju pēdas, kas arī toreiz šeit ir bijušas. Lietas ir jāpiedāvā vertikāli, un tad jāskatās, kā, piemēram, Vāgnera figūras, tēli sarunājas pāri, cauri gadsimtiem.

Šie tēli nesarunājas par cenām lielveikalā, kas ir augstas, un nestāsta, ka ***Pluss*** veikalā var iepirkties lētāk vai ka ***Deutsche Bank*** piedāvā labākus procentus. Tas viss ir no horizontāles. Esot vertikālē, es saku, ka te kādreiz bija veikals, te bija iekšā cilvēki, es viņus apkalpoju, es zināju viņu vārdus, viņi zināja manu vārdu, tas bija lieliski. Un tad es sāku meklēt, kur tas kādreiz jau ir tā bijis, un dažreiz ir jāurbj arī slīpi. Vertikālie pētījumi, manuprāt, ir tas, kam drīzumā būtu jānāk.

2007. gada 9. novembris, Oberhauzene

