didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-wzajemnego-porozumienia

/ PABLO MESSIEZ

Potrzeba wzajemnego porozumienia

Z Pablo Messiezem rozmawia Kamila Łapicka

Kiedy miałeś dwanaście lat, zapisałeś się na warsztaty aktorskie po przeczytaniu w pewnym artykule, że tylko pozostając w pamięci innych, można pokonać śmierć. Co dzisiaj byś powiedział temu chłopcu?

Powiedziałbym mu, żeby był spokojny, że wszystko będzie dobrze. Ten chłopiec był o wiele smutniejszy niż ja.

Nadal pracujesz jako aktor?

Przez dłuższy czas nie pracowałem, ale w tym roku wystąpiłem w spektaklu *Miłosierdzie* (*Misericordia*) Denise Despeyroux w Narodowym Centrum Dramatycznym. Kiedy mi to zaproponowała, bardzo się ucieszyłem, bo lubię od czasu do czasu wrócić do tego stanu, kiedy ciało wkracza do gry, przypomnieć sobie, jak to jest. To było bardzo ciekawe i niesamowite. Byłem

wyczerpany, ale szczęśliwy. Nie mówię, że to jest warunek konieczny, ale sądzę, że postawienie się na miejscu innego, wejście w rolę aktora pracującego z reżyserem wpływa na dbałość o zespół i jego funkcjonowanie. Myślę, że wzbogaca też bardzo reżyserię.

Zamierzasz ponownie pojawić się na scenie?

Teraz wiem na pewno, że reżyseria daje mi o wiele więcej przyjemności niż aktorstwo. Ale nie chciałbym porzucać tego doświadczenia. Nie interesuje mnie granie we własnych spektaklach, choć nie wykluczam, że kiedyś to zrobię. Ale wolę oddać się na służbę innemu spojrzeniu.

W wywiadzie z 1995 roku Heiner Müller powiedział, że tylko w jeden sposób można znaleźć odpowiedź na pytanie: po co jest teatr? Trzeba zamknąć na rok wszystkie teatry na świecie. Co o tym sądzisz?

Uwielbiam ten cytat, tym bardziej po pandemii, bo myślę, że to, co się wydarzyło, pozwoliło nam na nowo zrozumieć specyficzną naturę teatru i utwierdzić się w przekonaniu, że swój najwyższy sens odnajduje on wtedy, kiedy to, co się w nim dzieje – jakby powiedział Grotowski – może się wydarzyć tylko tam, a nie w telewizji czy w innym medium. W tym sensie sądzę, że teatr służy praktykowaniu rytuału spotkania. Przed pandemią odpowiedziałbym, że podstawowym tworzywem teatru jest teraźniejszość, a przez to czas. Okres pandemii, kiedy oglądaliśmy spektakle w tym samym czasie, ale nie dzieliliśmy wspólnej przestrzeni, był dla mnie odkrywczy. Chodzi o przestrzeń, nie o czas! Albo o czas w tej samej mierze, co o przestrzeń, a więc o czas przestrzenny (*tiempo espacializado*).

Piękna koncepcja.

Tak, to kwestia trwania. Czytam właśnie *Poemat do trwania* (*Gedicht an die Dauer*) Petera Handkego i jestem zachwycony. Klucz do tego, co sceniczne, odnajduję teraz raczej myśląc w kategoriach przestrzennych – lub właśnie trwania – niż czasowych. Rozumiejąc przy tym, że przestrzeń istnieje w czasie, że nie ma przestrzeni poza czasem. Dążę do tego, aby sztuka, którą się zajmuję, znalazła właściwe medium, właściwe środki wyrazu. W przypadku sfilmowanych spektakli medium tak naprawdę nie stanowił już teatr, bo nie oddziaływała realna przestrzeń. Ten mechanizm nie działał.

Traktujesz swoje teksty jako utwory literackie czy scenariusze teatralne?

Uważam teksty sztuk bardziej za świadectwo tego, co zostało powiedziane na scenie, niż za dzieła same w sobie. Długo zwlekam z publikacją. Mój pierwszy zbiór nosił tytuł *Słowa sztuk* (*Las palabras de las obras*) i był to rodzaj deklaracji: to nie są sztuki, tylko słowa. Teraz ukaże się argentyńskie wydanie moich tekstów zatytułowane *Połamane sztuki* (*Obras rotas*), ponieważ czułem, że wykorzenienie słowa i pozostawienie go jako uprzedmiotowionego też nie jest właściwym dziełem. Czuję się przede wszystkim reżyserem.

W finale *Gestów* aktorka wygłasza sarkastyczny monolog, konfrontując mity o wysokobudżetowym teatrze europejskim i

niedofinansowanym teatrze argentyńskim. Jakie są realia teatralne w Argentynie?

W Buenos Aires nigdy nie ma pieniędzy na spektakl, więc tym, co napędza sztukę, jest pragnienie. Ale czasami dostrzegam w Argentynie niedostateczną dbałość o inne elementy poza aktorem. Istnieje rodzaj „aktorocentryzmu", który z jednej strony generuje bardzo wyrafinowane przedstawienia i potężny teatr aktorów i aktorek, a z drugiej strony powoduje, że moc innych języków scenicznych jest znacznie osłabiona.

Jaki widzisz związek pomiędzy spektaklem a miejscem jego powstania?

Tym, co mi się podoba w teatrze, jest właśnie jego znak pochodzenia. Innymi słowy, im więcej ma unikatowych cech, tym bardziej mnie zachwyca. Dlatego zunifikowany teatr europejski jako idea niezbyt mnie interesuje. Oglądając europejskie spektakle, na europejskie tematy, z europejską scenografią, najczęściej umieram z nudów. Nieco inaczej jest w przypadku przedstawień zachowujących tożsamość konkretnego kraju – niemieckich, polskich czy francuskich, jestem nimi żywo zainteresowany. Ale bywa, że estetyki ulegają standaryzacji. Duża w tym rola festiwali, które legitymizują pewne nazwiska, a wraz z nimi określone sposoby pracy.

Tworzy się perspektywę quasi-uniwersalną…

Tak, ustala się, czym jest teatr współczesny, jakie tematy są istotne, jakie estetyki mają sens, co jest klasyczne, a co nowatorskie. Tworzy się

standardy, żeby móc sprzedawać bilety i tworzyć docelowe grupy odbiorców. A to jest sprzeczne z wyjątkowością.

Czym jest dla ciebie wiara?

Wiara ma dla mnie związek z czymś, co jest obecne w każdym moim spektaklu – z potrzebą wzajemnego porozumienia. Z mocą, jaką ma w sobie zgadzanie się na coś. Jest antidotum na samotność. Jak mówi postać o imieniu Felicidad (Szczęście): „Bez wiary jest się bardziej samotnym, dasz wiarę?". Ona to mówi w odniesieniu do wiary chrześcijańskiej, ale myślę, że człowiek może być razem z innymi, jeśli tylko wierzy w podobne rzeczy. Że coś jest dobre, że jakieś działanie ma sens… To właśnie te małe wiary nas łączą.

Podczas spektaklu *Wola wiary*, z którego pochodzi przywołany cytat, aktorzy zadają publiczności różne pytania, m.in. „Czy jest na sali ktoś wierzący?". Kiedy byłam w teatrze, rękę podniosło pięć osób. Ja też to zrobiłam i było to dla mnie duże przeżycie.

Och, to świetnie! Oglądam przedstawienie, kiedy tylko mogę, i czasami podnoszę rękę, a czasami nie. Są takie dni, kiedy nie jestem w stanie tego zrobić. Lubię ten moment, bo zwykle większość ludzi na sali nie podnosi ręki i podejrzewam, że niejedna osoba wierząca też tego nie robi, bo nie ma odwagi albo nie chce publicznie deklarować swojej religijności. I to również wydaje mi się interesujące jako konflikt, który można zabrać do domu.

Jak postrzegasz rolę widzów?

Bez publiczności nic się w teatrze nie rozpoczyna. Film będzie istniał niezależnie od tego, czy ktoś go ogląda czy nie; film cię nie potrzebuje, ale teatr owszem. Tym spektaklem, który miał premierę już po pandemii – kiedy byliśmy wyłącznie biernymi odbiorcami fikcji – chciałem zwrócić na to szczególną uwagę. Dlatego od momentu wejścia na widownię pojawiają się zwroty do publiczności. Zależało mi na tym, żeby nie były agresywne…

Sądzę, że widz czuje się dostrzeżony, ale nie odczuwa presji.

Żeby osiągnąć taki efekt, wypróbowaliśmy tysiąc wersji. Wcześniej na przykład pytaliśmy o wiek i zauważyliśmy, że wiele osób czuło się nieswojo. Więc usunęliśmy to pytanie. Koncepcja była taka, żeby dać widzom do zrozumienia, że naprawdę zależy nam na ich aktywnej obecności, ale jednocześnie nikt ich nie będzie do niczego zmuszał. Zgadzam się z tym, co przeczytałem w eseju *Widz wyemancypowany* Jacques'a Rancière'a, że wyrywanie widza z bierności na siłę wytwarza inny rodzaj zniewolenia. To znaczy inny rodzaj pasywności.

Próby *Woli wiary* były otwarte dla publiczności od pierwszego dnia. Ile osób w nich uczestniczyło i jaka była ich rola?

W zależności od sali – mieliśmy próby w różnych przestrzeniach – na widowni znajdowało się od trzydziestu do stu osób. Ich zadaniem było to, co zawsze jest zadaniem publiczności – nadawanie swoim spojrzeniem znaczenia temu, co się dzieje na scenie. Czasami po próbach spotykaliśmy się z widzami, żeby

porozmawiać i podzielić się wątpliwościami.

Powtórzyłbyś to doświadczenie?

Tak, chcę je powtórzyć. Interesuje mnie, żeby spojrzenie publiczności było częścią pracy. Dla całego zespołu było to bardzo ciekawe, ale też wyczerpujące, ponieważ poziom ekspozycji wytwarzał w obsadzie dużo wyższy niż zwykle poziom adrenaliny.

Co masz na myśli?

Prezentowanie niegotowych scen przed publicznością wywołuje w ciele aktora lub aktorki stan, który nie przypomina tego ze zwyczajnych prób. To było dla mnie bardzo pożyteczne w kategorii pracy scenicznej, a poza tym wymazało ideę premiery jako miejsca, do którego się dąży. Bo już nie było tego zawrotu głowy pod tytułem: teraz coś pokazujemy. To tak, jakby proces nigdy się nie skończył. Nigdy nie zamienił się w produkt. Gdybym miał własny teatr, zawsze pracowałbym w ten sposób. Od pierwszego dnia prowadziłbym próby najpierw sam na sam z aktorami, na przykład przez trzy godziny, a przez kolejne trzy z publicznością. Sądzę, że to by nam pomogło zakłócić logikę biernego widza, bo on byłby zawsze obecny, uzupełniając sensy i czując się częścią procesu.

Punktem wyjścia *Woli wiary* był film *Słowo* (*Ordet*) Carla Dreyera. Skąd taka inspiracja?

W ostatnim czasie, robiąc spektakle, zawsze wychodzę od jakiegoś zagadnienia lub działania. Tutaj interesowała mnie praca nad wiarygodnością. Ponieważ nie pracuję przy biurku, zawsze wybieram materiał, który pomaga mi jako przewodnik. *Słowo* pojawiło się, bo przypomniałem sobie, że jako widz – a obejrzałem ten film w telewizji, mając osiemnaście lat i będąc radykalnym ateistą, jak na osiemnastoletniego chłopaka przystało – śledziłem całą akcję aż do sceny finałowej, pragnąc zmartwychwstania i płacząc jak bóbr. Filmowa fikcja kompletnie mnie urzekła. I wtedy pomyślałem: to jest materiał, z którym warto wejść w dialog. Materiał, który ekstremalnie napina strunę wiarygodności; nie tylko za sprawą fabuły, ale także estetyki. Reżyseria nie ma w sobie nic realistycznego, wszystko jest bardzo sztuczne i pozornie zimne, a jednak poruszające.

Na czym polegał ten dialog?

Idea, z jaką zebrałem zespół, była następująca: wychodzimy od tego, w czym wszyscy możemy być zgodni, w co wszyscy wierzymy: na przykład, że ja jestem tu, ty jesteś tam, a pod stopami mamy podłogę. I stopniowo dodajemy fikcję. Działo się to jednocześnie w scenografii, kostiumach i oświetleniu. Punktem kulminacyjnym, do którego chcieliśmy dojść, była końcowa scena filmu Dreyera. Była to zatem podróż od koloru do czerni i bieli, od ruchu do statyczności etc. Kiedy zaczęliśmy próbować tę scenę dokładnie tak, jak wyglądała w filmie, okazało się to niezwykle nudne. Nie wychodziło nam. Była w tym wzniosłość, ale wymuszona. Nie było potrzeby wzniosłości. Więc pewnego dnia powiedziałem aktorom: zostawmy to, spróbujmy to zrobić tak, jakby wam się to przydarzyło. Zachowujcie się, jakbyście byli na pogrzebie i nagle ktoś zmartwychwstał. I wtedy pojawiła się komedia, groteska, prawie

esperpento. Estetyki, które aktorzy mają we krwi i które są częścią ich historii.

Czy moment, w którym *Wola wiary* została wybrana najlepszym spektaklem sezonu, zdobywając Nagrodę Max 2023, był dla ciebie przełomowy?

Coś podobnego spotkało mnie, kiedy wyreżyserowałem *Ciemny kamień* (*La piedra oscura*) Alberta Conejero [„Dialog" 2020, nr 4]: o spektaklu było głośno i też otrzymał Nagrodę Max 2016. Teraz to było jak powrót do tamtego czasu, ale z własnym tekstem, przez co byłem jeszcze bardziej dumny. Ale w obu przypadkach zdarzyło się to samo – musiałem się otrząsnąć. Dlatego po *Woli wiary* powstały *Gesty*, a po *Ciemnym kamieniu* – *Odległość* (*La distancia*).

O czym opowiadała *Odległość*?

To był mroczny spektakl, bardzo zagadkowy i moim zdaniem cudowny, którego nie widział nikt.

Ja też nie.

Był grany bardzo krótko. To była adaptacja świetnej powieści Samanty Schweblin *Bezpieczna odległość* (*Distancia de rescate*) [przekład polski 2020]. Thriller polityczny poruszający bardzo delikatny temat, który dotyka niektóre miasteczka w Argentynie. Chodzi o katastrofalne skutki

nieodpowiedzialnego stosowania glifosatu w uprawach położonych w pobliżu zamieszkanych terenów. Pracowałem nad spektaklem z dużą przyjemnością. Kiedy *Ciemny kamień* odniósł sukces, producenci chcieli powtórzyć formułę co do joty, to znaczy, żebym wyreżyserował kolejną sztukę Conejero. Ale ani mnie, ani Alberta nie interesowało bycie formułą. A tym bardziej powtarzalną.

Jak wpłynął na ciebie sukces *Woli wiary*?

Prawdę mówiąc, bardzo mnie zaskoczył, w ogóle się tego nie spodziewałem. Proces tworzenia tego spektaklu był dość trudny. Oprócz tego, że mieliśmy publiczność na próbach, w życiu członków zespołu zdarzały się także skomplikowane sytuacje. Kiedy doszło do premiery, nagle okazało się, że dotknęliśmy czegoś we właściwym miejscu i czasie. Myśląc o kolejnym przedstawieniu, chciałem podążyć w innym kierunku. No cóż, tak jest za każdym razem, ale jeśli poprzednia produkcja jest udana, tym większą mam potrzebę, żeby nie spełnić oczekiwań.

***Wola wiary* miała premierę w 2022 roku i powróciła na afisz Teatro Español w kolejnym sezonie, co zdarza się rzadko, bo w hiszpańskim systemie teatralnym spektakle znikają kilka tygodni po premierze.**

Tak, to okropne. Ale przedstawienie, który teraz widziałaś, nie jest takie samo, jak to sprzed roku. Zawsze usuwam albo dodaję teksty, wydarza się coś nowego, przestrzeń generuje nowe rzeczy.

Na przykład?

W oryginalnej obsadzie były dwie osoby, które znały baskijski, więc była scena w tym języku. Po odejściu tych osób scena jest grana po kastylijsku, ale zostało odwołanie do ojca, który jest Baskiem.

Jak długo trwają próby w Madrycie?

Bardzo krótko. Oficjalnie płatne próby trwają czterdzieści pięć dni razem z dniami wolnymi, co daje około trzydziestu siedmiu prób po sześć godzin. Ale staram się mieć co najmniej trzy tygodnie wstępnej pracy, na przestrzeni roku lub dwóch, zanim przystąpię do właściwych prób.

W Polsce próby trwają dwa lub trzy miesiące, po osiem godzin dziennie.

Wydaje mi się, że osiem godzin to bardzo dużo. Nie wiem, czy byłbym w stanie tak intensywnie pracować, bo potrzebuję wolnego czasu na przemyślenia. Ale trzy miesiące to perfekcyjna długość, byłbym zachwycony. Myślę, że idealnie byłoby móc prowadzić próby przez tydzień, potem mieć tydzień przerwy i tak na zmianę. W każdym razie to jest mój ulubiony moment w życiu. André Gregory powiedział w książce Anne Bogart [*Conversations with Anne: Twenty-four Interviews*], że według Grotowskiego idealny czas trwania prób to dwa dni lub dwa lata. Bardzo mi się to podoba, bo to prawda. W dwa dni można stworzyć coś wspaniałego i w dwa lata też. W czasie pośrednim, cóż, to zależy…

Skoro poruszyłeś ten temat, co oznacza dla ciebie polski teatr?

Po pierwsze: Grotowski. Dotarłem do Grotowskiego poprzez Brooka. Tak naprawdę powiedziałbym: Grotowski jako teoria i Lupa jako praktyka. Również Kantor. Chociaż nie byłem ich świadkiem, wizyty Kantora w Buenos Aires [1984, 1987] miały ogromny wpływ na społeczność teatralną. Generalnie, kiedy myślę o polskim teatrze, myślę o sposobie gry, o pracy z emocjami, która bardzo mnie interesuje, bo jest intensywna, ale ustrzega się kiczu i sentymentalizmu. Trzeźwa emocja.

Czy w Argentynie są figury podobne do Kantora lub Grotowskiego?

Ricardo Bartís, który wciąż jest aktywny. Sławę przyniosła mu premiera spektaklu *Pocztówki argentyńskie* (*Postales argentinas*) z końca lat osiemdziesiątych. Bartís dużo podróżował, był obecny na najważniejszych festiwalach. Założył szkołę, która miała ogromne znaczenie dla rozwoju sceny argentyńskiej. Proponował nerwowy sposób gry, trochę podobny do polskiego, i uczył dramaturgii aktorskiej. On nienawidzi dramatopisarzy, nienawidzi instytucji, nienawidzi wszystkiego, co nie ma związku z jego poszukiwaniami. Nie uznaje kompromisów. Przez półtora roku kształciłem się u niego jako aktor i mocno czuję jego wpływ. Następnie Cristina Banegas, która jest przede wszystkim niezwykłą aktorką, ale prowadzi też zajęcia. W okresie mojej nauki, w latach dziewięćdziesiątych, jej szkoła była przeznaczona dla nastolatków. Tak się złożyło, że uczyłem się wtedy z kolegą w miejscu, gdzie zadawano nam ćwiczenia Lee Strasberga. Nudziliśmy się okrutnie i poszliśmy zobaczyć *Pocztówki argentyńskie*. Od razu chcieliśmy mieć lekcje z Bartísem. Mieliśmy po siedemnaście lat. Spotkaliśmy się z nim, ale powiedział, że jesteśmy bardzo młodzi, żebyśmy spędzili rok u Banegas, a

potem wrócili do niego. I tak zrobiliśmy. Moim nauczycielem był również Juan Carlos Gené, ale on należy do tradycji latynoamerykańskiej. Do tej pory bardzo często stosuję jego narzędzia aktorskie. Wpływ Bartísa miał raczej charakter poetycki.

Juan Mayorga mawia, że dąży do teatru, który opiera się na czterech filarach: akcji, emocji, poezji i myśli. Jakie są filary twojego teatru?

Ciekawe… Powiedziałbym, że przestrzeń, spojrzenie i ciało. I transformacja tych elementów jako specyfika natury scenicznej.

Wzór cytowania:

Potrzeba wzajemnego porozumienia, z Pablo Messiezem rozmawia Kamila Łapicka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-wzajemnego-porozumienia.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/potrzeba-wzajemnego-porozumienia*