didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/probowanie-przyszlosci

/ LOLA ARIAS

Próbowanie przyszłości

Z Lolą Arias rozmawia Tomasz Kireńczuk

Mówisz o sobie, że przede wszystkim jesteś pisarką i że właśnie poprzez pisanie doświadczasz świata. Co to znaczy?

Mój pierwszy kontakt ze sztuką to było właśnie pisanie. Zaczęłam zresztą pisać już jako dziecko. Moja mama uczyła literatury, w związku z tym w naszym domu literatura była zawsze bardzo ważna. Miałam gigantyczny pamiętnik, w którym zapisywałam swoje wiersze i opowiadania. Kiedy miałam osiem czy dziewięć lat, dostałam nagrodę w konkursie literackim zorganizowanym przez lokalną gazetę. Niewiele z napisanego wtedy opowiadania pamiętam, poza tym, że to była historia tajemnicy, pełna szalonych rzeczy, zatytułowana *Zagubiony na własnej planecie*. Kiedy wygrałam ten konkurs, mama wykupiła wszystkie egzemplarze gazety, w której moje opowiadanie zostało opublikowane, i rozdała je znajomym. Więc, jak widzisz, związki z literaturą, z pisaniem rozpoczęły się bardzo wcześnie i rozwijały się przez całą moją młodość. Jako artystka zadebiutowałem tomem wierszy. *Bezwstydni w raju* – taki nosił tytuł. Później, równolegle z

rozwijaniem pasji do pisania, zaczęłam interesować się aktorstwem, muzyką, ciekawił mnie też teatr jako forma wypowiedzi. W pewnym momencie studiowałam zresztą literaturę, równolegle ze scenopisarstwem i aktorstwem. To właśnie literatura nieprzerwanie towarzyszyła mi przez całe życie. Może dlatego myślę o sobie przede wszystkim jako o pisarce; to właśnie poprzez pisanie przetwarzam różne doświadczenia. Spisuję i opisuję to, co widzę, to, czego doświadczam i co czuję. I to jest właśnie mój sposób na zrozumienie świata.

Przetwarzanie doświadczeń poprzez język to chyba też kluczowy element twojej pracy w teatrze?

Tak, to bardzo dla mnie ważny proces w trakcie prób. Ludziom często się wydaje, że w teatrze dokumentalnym tylko zbiera się fragmenty istniejących już tekstów, kawałki przemówień, do których dodaje się fragmenty rozmów, cytaty z wywiadów itp. i komponuje w scenariusz. W moim teatrze tak nie jest. Oczywiście moje teksty oparte są na tym, co ktoś powiedział w trakcie wywiadów, rozmów albo na tym, na co trafiliśmy w trakcie fazy badawczej. Ale zasadniczy etap prób polega na przepisywaniu tych historii i doświadczeń na tekst teatralny. Chodzi o to, aby tym głosom i historiom nadać nową formę. W trakcie prób bardzo ważne jest dla mnie pytanie: w jaki sposób przetworzyć te zasłyszane historie, aby móc je opowiedzieć? I dlatego właśnie uważam się za pisarkę.

Teksty twoich przedstawień są często bardzo poetyckie i metaforyczne. Jakie znaczenie ma dla ciebie ten poetycki wymiar

twojego teatru?

Poetycki wymiar moich tekstów łączy się z ich rytmem i specyfiką budowanych w nim obrazów. Na pewno metaforyka, o której mówisz, jest dla mnie istotna i cieszę się, że ją dostrzegasz. Kiedy pracowaliśmy nad spektaklem *Ma vida despues* (Moje życie po), bardzo zależało mi na tym, żeby w spektaklu padło zdanie: „Gdyby życie mojego ojca miało być filmem, chciałabym zostać jego dublerem i zastępować go w najtrudniejszych momentach jego życia". To mi się wydawało kluczowe dla narracji, dla nadania temu przedstawieniu i wpisanym w nie doświadczeniom bohaterów ramy teatralnej, dramaturgicznej. Wydaje mi się, że to działa na wyobraźnię, ta myśl, że jesteś dublerem swojego ojca. Ten pomysł był dla mnie bardzo istotny, bo przecież korelował ze spektaklem, w którym osoby znajdujące się na scenie odgrywają historię życia swoich ojców, którzy zaginęli, zostali zabici, byli ofiarami dyktatury. Dla mnie ten pomysł był symbolem całego przedsięwzięcia. Musiałam negocjować z performerami, żeby to zdanie padło, żeby wypowiedzieli dokładnie te słowa, które chciałam ze sceny usłyszeć. I w tym też kryje się poetycki wymiar teatru, o którym mówisz. Że czasami na scenie pojawiają się obrazy i słowa, które są przetworzeniem tego, co wydarzyło się na etapie zbierania materiału.

Powiedziałaś, że proces przepisywania historii jest dla twojej pracy kluczowy. Jak on wygląda w praktyce?

To proces oparty na współpracy. Bardzo rzadko moi performerzy piszą własne teksty. Oczywiście, czasami przychodzą z czymś gotowym, ale zwykle jednak teksty powstają w trakcie prób, wyłaniają się z improwizacji. Nie pracujemy zatem na gotowym materiale. Wszystko, co pada w trakcie

rozmów, wywiadów, prób i improwizacji jest spisywane. I kiedy ten materiał jest gotowy, siadam do niego i zaczynam przepisywanie. Biorę pojedyncze słowa, fragmenty opowieści, historie, postaci, fragmenty wywiadów i je ze sobą mieszam, tworzę nową kompozycję z tych elementów i nadaje im nowy kształt, również językowy. Z tym tekstem wracam do performerów. Wtedy zaczynają się negocjacje: jak opowiemy tę historię, jakich słów użyjemy. To moment wspólnej pracy nad tekstem. Kiedy performerzy słyszą tekst, który napisałam, aby opowiedzieć ich historie, to oczywiście mają swoje odczucia i opinie na temat tego, w jaki sposób chcieliby te historie opowiedzieć.

Myślisz, że im to pomaga? Ta wprowadzona przez ciebie zmiana, która w pewnym sensie oddala ich historie od nich samych?

Nie wiem, czy to czyni opowiadanie historii trudniejszym czy łatwiejszym – bo to, co robię, to zmiana narracji danej historii. Każdy z nas ma charakterystyczną dla siebie narrację własnego życia, osobny język czy sposób, w jaki opowiada. Wykorzystujemy pewne słowa, frazy, mamy konkretny styl, poetykę. Moja praca to niemalże chirurgiczny zabieg. Wycinam czyjąś narrację, przepisuję ją, po czym oddaję ją już przetworzoną osobie, którą ją opowiedziała. Zdarza się czasem, że ta osoba powie: to nie ja, to nie moja historia. Albo zapyta, dlaczego tak to zmieniłam, dlaczego usunęłam fragmenty, które były ważne. Moja ingerencja bywa agresywna. Przepisywanie pomaga jednak zrozumieć, że ty i twoja historia jesteście elementem większej opowieści, daje dystans i poczucie bezpieczeństwa, pozwala też zrozumieć, że twoja opowieść jest elementem przedstawienia, które rządzi się własną logiką. Myślę, że ten dystans daje ludziom szansę na lepsze zrozumienie samych siebie, na zobaczenie własnych doświadczeń w szerszej perspektywie. Kiedy moi performerzy słyszą przepisaną swoją

opowieść, zaczynają widzieć siebie inaczej niż do tej pory.

Co Lola Arias reżyserka myśli o Loli Arias pisarce?

To nie jest łatwa relacja. Kiedy usuwam na przykład fragment gotowego już tekstu, to wtedy jako reżyserka mówię do siebie pisarki: „To jest pięknie napisane, ale musimy to wyrzucić, bo przecież nie pasuje do rytmu całości". Czasem powstaje wewnętrzny konflikt. Jako pisarka cierpię najbardziej wtedy, kiedy widzę straty związane z tłumaczeniem. Kiedy pracuję w języku innym niż ojczysty, wtedy cały ten proces staje się niezwykle trudny. Kiedy robię przedstawienia po hiszpańsku, albo nawet po angielsku, jest mi znacznie łatwiej przetwarzać materiał, znajdować odpowiednie słowa dla opowiedzenia tej czy tamtej historii. Kiedy jednak tworzę spektakle w językach, którymi nie posługuję się biegle, wiele rzeczy ginie, zaciera się w tłumaczeniu. Gdy na przykład dostaję transkrypcje w języku niemieckim, to najpierw ten tekst muszę przetłumaczyć na hiszpański, następnie po hiszpańsku go przetwarzam i znów tłumaczę na niemiecki, starając się przy tym zachować oryginalny sens i brzmienie. Efekty tego procesu nie zawsze są idealne, sensy i słowa gubią się w tłumaczeniu, zmienia się rytm, wydźwięk, a historia nie jest już tak piękna jak w oryginale. To dla mnie największe wyzwanie – proces tłumaczenia. Poza tym, kiedy pracuję w językach, które są mi bliskie, mam poczucie pełnej kontroli nad procesem powstawania tekstu, wiem dokładnie, co ktoś powiedział i dlaczego użył takich słów. Gdy pracuję w innych językach, muszę z tej kontroli zrezygnować, poza tym nie jestem w stanie w pełni ocenić brzmienia, rytmu języka. Muszę wtedy polegać na współpracownikach.

Czego w czasie wieloletniej już pracy w teatrze nauczyłaś się o tym, jak ludzie opowiadają historię i jak historii opowiadać nie chcą?

Na pewno nauczyłam się jednego: najważniejszą rzeczą jest słuchać innych i w tym procesie dawać sobie nawzajem przestrzeń, być szczerze ciekawym tego, co ktoś chce powiedzieć. Nie starać się zadawać błyskotliwych pytań, które często wprawiają opowiadającego w zakłopotanie. Skupiać się na tworzeniu przestrzeni do mówienia, na tym, żeby ktoś poczuł się na tyle w naszym towarzystwie pewnie, że się rzeczywiście otworzy. I to jest za każdym razem wyzwanie, nawet przy moim doświadczeniu. Nie urodziłam się przecież z wyjątkowym darem słuchania, cały czas nad tym pracuję. Ludzie chcą być nie tylko usłyszani. Chcą być słuchani z empatią, ze zrozumieniem, bez oceniania. To nie jest łatwe i nie zawsze się to udaje. Ale jeśli uda się stworzyć takie warunki, to pojawiają się rzeczy niezwykłe.

Kiedy się to nie udaje?

Najczęściej wtedy, gdy się spieszysz, stresujesz, nie masz w sobie empatii. Największe wyzwanie w pracy to dawać opowiadającemu przestrzeń, budować zaufanie. Jeżeli między słuchającym a opowiadającym jest zaufanie, ludzie otwierają się na sposoby, które trudno sobie nawet wyobrazić. Czasami jest to też bardzo trudne, bo przecież otwierasz drzwi i nie masz pojęcia, co się za nimi kryje. Zdarzają się przecież sytuacje, że ludzie opowiadają mi historie, które nie są związane z tematem naszej pracy, ale gdy czują się pewnie, mają potrzebę podzielenia się tym, co dla nich trudne i ważne. I to bywa obezwładniające. Czasami jest tego po prostu bardzo dużo. Zwłaszcza gdy pracujesz z ludźmi, których nikt od bardzo dawna nie wysłuchał, i nagle poczuli, że się nimi interesujesz, więc się przed tobą

otwierają. A ty musisz sobie z tym poradzić. Czasami czuję się trochę jak w artystycznym eksperymencie psychoanalitycznym, który sama przeprowadzam. Oczywiście to nie jest terapia. Ale doświadczenie z psychoanalizy sprawia, że czasami czuję się, jakbym przeszła trening opowiadania historii, widzenia i słuchania, w tym słuchania siebie, bo przecież w psychoanalizie ważna jest umiejętność słuchania samego siebie, mówienia o sobie. To bardzo ważna część mojej pracy. Ale nie jestem psychoterapeutką, więc nie mam narzędzi do radzenia sobie z tymi często obezwładniającymi, trudnymi do przepracowania opowieściami. Dlatego czasami muszę sięgnąć po fachową pomoc. Radzę też swoim rozmówcom, żeby porozmawiali z kimś, kto może im pomóc. Nie ze mną.

Czy to znaczy, że w proces prób włączasz terapeutów, psychologów?

To zależy. Pracując nad *Campo minado/Minefield* (Pole minowe) mieliśmy wsparcie instytucji, która specjalizowała się w pracy z traumami wojennymi. W pewnym momencie terapeuci okazali niezbędni, a ich pomoc nieoceniona. W zeszłym roku, pracując w Berlinie nad *Futureland*, od samego początku wiedziałam, że pracujemy z ludźmi, którzy w wieku dziesięciu-dwunastu lat doświadczyli strasznej traumy – ucieczki z własnego kraju. Z ludźmi, którzy po dotarciu do Niemiec są zupełnie sami, bo ich bliskich tu nie ma albo stracili życie. Od początku mieliśmy wsparcie psychoterapeutki pracującej z młodymi ludźmi. Brała udział we wszystkich naszych spotkaniach i spotykała się z performerami również indywidualnie. W niektórych przypadkach praca terapeutyczna jest kontynuowana po zakończeniu naszego projektu.

Od czego zaczynasz pracę nad spektaklami?

Zawsze od znalezienia tematu, od odpowiedzi na pytanie, co chcę zrobić i dlaczego chcę to zrobić. Nie jest tak, że ktoś mi proponuje temat. Temat musi wyjść ode mnie, ze mnie. Teraz pracuję nad projektem z udziałem ludzi starszych i ich opiekunów. Temat wiąże się ze śmiercią mojej mamy i moim tatą, który po raz pierwszy w życiu został całkiem sam. Ma osiemdziesiąt sześć lat i choruje na raka. A ja zadaję sobie pytanie: jak on sobie poradzi? Tata ma opiekuna. Ciekawi mnie to, jaka jest między nimi relacja, jaka jest relacja między opiekunem a mną, córką, której nie ma przy ojcu. W tym spektaklu chciałabym też porozmawiać o tym, jak w społeczeństwie kapitalistycznym radzimy sobie z opieką nad osobami starszymi. Jak sobie radzimy ze starością. Widzisz więc, że chociaż mówimy o uniwersalnym zagadnieniu, to doprowadziło mnie do niego moje doświadczenie i potrzeba konfrontacji. Dlaczego ten związek z moim doświadczeniem jest dla mnie tak istotny? W projekty wkładam całą siebie, one kosztują mnie nie tylko mnóstwo czasu, ale też energii, emocji. Dlatego muszę być z nimi połączona.

Fascynują mnie w twoim teatrze relacje między ludźmi. Na scenie widzimy ludzi, którzy są sobie obcy, którzy spotkali się właśnie dzięki tobie. A mimo to widzę na scenie wspólnotę.

Czasami żartujemy, że tworzymy tymczasowe rodziny zastępcze, ale w pozytywnym sensie, bo tu naprawdę tworzy się niezwykła więź: z dzielenia się tym, co wspólne, co trudne, z opowiadania historii, z pracy nad nimi. To naprawdę łączy. Po co miałbyś się odkrywać, ujawniać coś prywatnego ludziom, którzy nie są ci bliscy? Po co miałbyś brać udział w odgrywaniu mojej historii, jeżeli nie czujesz, że możesz mi zaufać, że jesteś otoczony empatią i zrozumieniem? Po to są właśnie te wszystkie codzienne spotkania, wspólne sesje, na których o sobie opowiadamy, na których odgrywamy swoje

historie albo wcielamy się w sytuacje z życia innych osób. Myślę, że kluczowe jest doświadczenie wejścia w czyjeś życie. Kiedy angażujesz swoje ciało, swoje emocje, żeby opowiedzieć czyjąś historię, to wtedy buduje się ta wspólnota, o której mówisz. Dla mnie próby są totalnym wchodzeniem w „tu i teraz", w opowiadanie, w doświadczanie opowiadanych historii, tak jakbyśmy znaleźli się w bańce i cały świat wokół na chwilę zniknął. To też sprawia, że powstaje wspólnota. Ten proces w moim teatrze jest bardzo intensywny. Spotykamy się codziennie po sześć-osiem godzin i cały czas rozmawiamy o sobie. W pierwszych tygodniach ludzie często płaczą, są źli, wycieńczeni. Ta intensywność jest jednak konieczna, żeby dobrze się poznać. Potem jest lżej. Pojawia się bliskość, jest dużo zabawy, jest też dystans i wzajemne zaangażowanie w opowiadanie swoich historii.

Skąd bierze się twoja potrzeba konstruowania tych nieoczywistych połączeń?

Teatr to miejsce, którego musimy bronić. I mam tu na myśli teatr jako przestrzeń spotkania. Czasami to spotkania ludzi, którzy inaczej by się nie spotkali. Tak było bez wątpienia z weteranami wojennymi z *Pola minowego*. Czasem to spotkania ludzi, którzy mieliby szansę spotkać się w realnym życiu, ale na pewno nie w taki sposób, jak w pracy nad moimi spektaklami. Teatr jest więc dla tych spotkań pewną ramą. Kiedyś teatr był dla mnie miejscem eksperymentu artystycznego. W trakcie prób próbowałam zrozumieć, jak ludzi i ich historie połączyć z obrazem, światłem, kostiumem, tekstem, rytmem. Z czasem teatr zaczął przekształcać się w miejsce eksperymentu społecznego. Obok kwestii inscenizacyjnych coraz bardziej zaczęło mnie interesować to, jakie relacje budujesz w trakcie prób, jakie relacje społeczne projektujesz w ramach pracy. Kilka dni temu znajomy

artysta powiedział coś ciekawego: że o próbach trzeba myśleć jako o *preacting reality*, to znaczy, że na próbach ćwiczysz nową rzeczywistość, próbujesz przyszłość, wraz z jej nowymi wspólnotami i tworzącymi je relacjami. Tę nową rzeczywistość budujesz w konkretnej przestrzeni, a potem prezentujesz w wielu innych miejscach, wchodząc z nimi w dyskurs, w zwarcie. I to właśnie lubię w mojej pracy – ćwiczenie różnych możliwości, próbowanie przyszłości.

Czy ta widoczna w twoich ostatnich spektaklach koncentracja na projektowaniu przyszłości nie oznacza, że z pozycji artystki przesuwasz się na pozycje aktywistki?

Myślę, że ta koncentracja na przyszłości była również obecna w moich wcześniejszych przedstawieniach, że właściwie zawsze myślałam przede wszystkim o przyszłości. W *Moim życiu po*, przedstawieniu, które teoretycznie koncentrowało się na przeszłości, bo opowiadało o moim pokoleniu, o relacjach z naszymi rodzicami i doświadczeniu dyktatury w Argentynie, tak naprawdę interesowała mnie przyszłość. Przedstawienie mówiło bowiem o tym, jaki wpływ miała na nas historia i jacy w związku z tym kiedyś będziemy. Tym, co jednak się dla mnie zmieniło, jest na pewno świadomość możliwości, jakie daje teatr, i tego, czy poprzez teatr można dokonać zmiany w świecie realnym. Moje doświadczenie wskazuje na to, że wbrew temu, co się często zarzuca artystom pracującym w nurcie dokumentalnym, podejmowane w trakcie realizacji projektu artystycznego działania powodują realną zmianę. Te zmiany mają różny wymiar i charakter. Może to być zmiana prawna, gdy tworzysz jakiś precedens. A może to być zmiana na poziomie indywidualnym, kiedy np. performerka w trakcie pracy nad spektaklem znajduje w sobie odwagę, żeby złożyć zeznania przeciwko

własnemu ojcu, co przekłada się na szereg realnych konsekwencji w świecie rzeczywistym. Robię teatr, bo wierzę, że może powodować realne zmiany. Wierzę w to, że moje projekty niosą ze sobą nadzieję, nadzieję na zmiany. Nie nazwałabym siebie jednak aktywistką, przecież tworzę sztukę, a nie szturmuję parlamentu, nie zajmuję się zmianą prawa, nie jestem nawet członkinią żadnej partii politycznej. Jestem artystką, sztuka jest obszarem mojej aktywności, w tej dziedzinie pracuję i tu czuję się silna.

Bohaterami twoich przedstawień są zwykli ludzi, na których życie wpływ mają wielkie procesy polityczne, gospodarcze, historyczne. Czy myślisz, że te indywidualne historie mają nam więcej do opowiedzenia niż narracja historyczna?

Wielka historia składa się z indywidualnych historii i to one ją przede wszystkim tworzą, ale w tym, co nazywamy narracją historyczną, te indywidualne historie najczęściej nie są widoczne, giną na jej marginesach. Dla mnie skupienie się na indywidualnych historiach to po prostu przejście od mówienia o nas do mówienia o mnie. Kiedy pracowałam nad *Polem minowym*, to pamiętam, że weterani wojny o Falklandy-Malwiny mieli potężny problem z przejściem z pierwszej osoby w liczbie mnogiej do pierwszej osoby w liczbie pojedynczej. Wciąż powtarzali: my. My byliśmy, my zrobiliśmy, my walczyliśmy. Tak bardzo to „my” było w nich wdrukowane. A ja wciąż im przypominałam: „Nie mówcie my, mówcie ja: ja byłem, ja zrobiłem, ja zabiłem”. W moim teatrze chodzi więc o to, żeby mówić o sobie, mówić za siebie, a nie za kogoś innego. Przy pracy z weteranami zmiana sposobu narracji była bardzo ważna. W historiach wojennych zawsze dominuje koncentracja na grupie, na armii, na narodzie, i gdzieś w tym ginie jednostka. A przecież po wojnie to nie armia, ale każdy z jej członków boryka

się z konkretnymi problemami. Dlatego uważam, że przejście od narracji historycznej do narracji indywidualnej jest tak istotne. Patrząc przez pryzmat historii, tracimy z pola widzenia to, co indywidualne. Trochę tak jak teraz w czasie pandemii. Mamy poczucie, że zaczyna się jakaś nowa era, że dzieje się coś ważnego, że nie wiemy, co nas za chwilę czeka. Mamy poczucie, że coś ważnego się dzieje, ale nie wiemy jeszcze, jak to opisać, bo przecież to nie stało się jeszcze historią, którą można opowiedzieć. Jesteśmy w centrum tego, co się dzieje, doświadczamy czegoś ekstremalnego. Dzieci, które się w tym czasie rodzą, tak jak twój syn, już na zawsze będą dziećmi pandemii. Mój syn zapytał mnie ostatnio: „Mamo, czy kiedy byłaś małą dziewczynką, też była pandemia? Czy wtedy też był wirus?". Życie w historii jest czymś, czego zwykle nie dostrzegamy, ale teraz jest inaczej. Bo ta historia, która się dzieje, jest namacalna i przytłaczająca.

W twoich przedstawieniach pojawia się wiele przedmiotów z prywatnych archiwów performerów. Jakich przedmiotów użyłabyś, żeby opowiedzieć swoją historię?

Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie. Musiałbyś dać mi dużo czasu, żebym mogła to przemyśleć.

Rozmowa powstała w ramach projektu „Do teatru!" realizowanego przez Stowarzyszenie Teatr Nowy w Krakowie, dofinansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ze środków pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Projekt dofinansowano ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego.

Autor dziękuje Danie Bień za pomoc w opracowaniu wywiadu.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/probowanie-przyszlosci*