didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/lagodnosc-i-apokalipsa

/ EKOKATASTROFY

Łagodność i apokalipsa

Z Philippem Quesnem rozmawia Tomasz Kireńczuk

W jednym z wywiadów powiedziałeś, że reżyserowanie jest dla ciebie „pisaniem scenografią". Co przez to rozumiesz?

Kiedy myślę o moich metodach pracy, to rzeczywiście pierwsze skojarzenie, jakie się u mnie pojawia, łączy się z czymś, co można by nazwać pisaniem spektaklu. Najpierw jestem tym, który pisze spektakl, a jego reżyserowanie pojawia się dopiero na drugim miejscu. Słowa „pisanie" nie używam w odniesieniu do pisania tekstu dla spektaklu, ale spektaklu właśnie. Oczywiście dla tego pisania spektaklu kluczowa jest przestrzeń. To jest naturalne, bo przecież jestem scenografem i myślenie przestrzenią jest dla mnie bardzo ważne. Na tekst przedstawienia składają się zatem nie tylko słowa, ale również język, to, jak go artykułujemy, gestykulacja, dźwięki, cielesność, obecność, dotyk, a także światło, kostium, przestrzeń.

Co w tym procesie pisania spektaklu jest dla ciebie najważniejsze?

Dla mnie kluczowe są próby. Nie wymyślam spektakli przed rozpoczęciem prób – nie ma gotowego scenariusza, dialogów czy choćby skryptu. Na próbach spotykam się z aktorami, muzykami, dramaturgami i to dopiero te spotkania i wspólna praca prowadzą do powstania spektaklu. Czyli moje spektakle nie tyle powstają w trakcie prób, ile przez próby. Kiedy jestem sam i pracuję nad nowym projektem, to oczywiście robię notatki, przygotowuję szkice, ale tak naprawdę myślę głównie o próbach, bo to w ich trakcie rozpoczyna się prawdziwe pisanie spektaklu. Kluczowy jest też moment, w którym pojawiają się aktorzy. Oni nie tylko dają swoje pomysły, ale też wypełniają je sobą, swoją obecnością. Tutaj we Francji mam swój zespół, z którym pracuję od piętnastu już lat i to jest bardzo ważne i pomocne. Ale nawet jeśli pracuję poza moim zespołem, jak choćby ostatnio w Niemczech, w Japonii, z dziećmi w Belgii, a już niedługo w Polsce z zespołem TR Warszawa, to metoda pracy jest właściwie taka sama. Zespół, z którym pracuję, ma szczególny wpływ na proces pisania spektaklu.

Mówisz o pisaniu spektaklu, a nie o jego reżyserowaniu. A może jesteś raczej kompozytorem przedstawienia teatralnego, kimś, kto zamiast reżyserować, tworzy najpierw partyturę, a następnie układa kompozycję złożoną z przestrzeni, przedmiotów, dźwięków i ciał?

Bardzo mi ten termin odpowiada. Myślę, że od teraz będę go używał, mówiąc, że jestem kompozytorem. Wydaje mi się, że to jest określenie bliskie temu, co rzeczywiście robię w teatrze. Bardzo ci za tę sugestię dziękuję. Oczywiście jest to termin, który raczej kojarzymy z muzyką, ale jest to naprawdę dobra dla mnie definicja, bo zawiera mnóstwo elementów, które są fundamentem mojej pracy. I masz też rację, mówiąc o partyturach, bo moje spektakle to rzeczywiście są partytury. Składają się na nie nie tylko słowa,

ale również rytm, aranżacja przestrzeni, w tym sposób, w jaki w tej przestrzeni przemieszczają się ciała i obiekty. Zresztą ten ruch ciał w przestrzeni jest dla mnie szczególnie istotny. Myślę, że mogę powiedzieć o sobie, że jestem kompozytorem teatralnym, bo tak jak kompozytor tworzy kompozycje na fortepian, skrzypce, tubę etc., tak ja tworzę kompozycje na aktorów, przestrzeń, obiekty, dźwięki, obrazy etc. Nie chodzi mi oczywiście o to, aby aktorów traktować instrumentalnie, ale o to, że oni są równorzędnymi wobec przestrzeni i innych elementów przedstawienia instrumentami, z których komponuję teatr. Moje spektakle są zbiorem znaków, które oddziałują na siebie i współgrają ze sobą w świecie sceny.

Mówisz o znakach i elementach, które ze sobą współgrają, ale to chyba jednak scenografia jest tym elementem, który rezonuje w największym stopniu na całość przedstawienia teatralnego?

Scenografia jest centralnym elementem tej kompozycji. W mojej pracy ma ona zawsze wymiar metaforyczny. Popatrz na przykład na *Farm Fatale* z pięcioma strachami na wróble na scenie. Scenografię tworzy tutaj jeden element. Ogromne białe tło, rozwieszona na horyzoncie biała tkanina, która z jednej strony jest ramą, pozwala nam skadrować obraz, ale z drugiej strony jest też wymownym komentarzem do świata, który zniknął. *Page blanche*. To właśnie scenografia jest tym, co otwiera w moich spektaklach inne wymiary: prowadzi nas ku marzeniom, podświadomości czy metaforze. Co tak naprawdę mamy w *Farm Fatale* na scenie? Strachy na wróble, które opowiadają o zagrożeniach, jakie niesie ze sobą rolnictwo przemysłowe, mówią o pestycydach, modyfikacji genetycznej, o naturze, która za chwilę przestanie istnieć. W białe tło, od którego rozpoczynam spektakl, wpisana jest opowieść o zniknięciu świata i chęci stworzenia go na nowo. W

Melancolie des dragons widzisz scenę pokrytą śniegiem. Ten obraz kojarzy mi się z czymś nadzwyczajnym, baśniowym, z czymś, co pokazuje rozdarcie egzystencjalne bohaterów spektaklu. W *Swamp Club* akcję spektaklu umieszczam na bagnach, które są m.in. metaforą sztuki, czy raczej tego, że permanentnie jest ona zagrożona. Wydaje mi się, że jest coś poetyckiego w pomyśle, żeby centrum sztuki urządzić pośród bagien. W spektaklach, które tak silnie oddziałują wizualnie, musisz pamiętać, że to obrazy często przejmują uwagę widza, że to scenografia buduje sens przedstawienia. Centrum sztuki pośród bagien to może początek formy poetyckiej, w której żywe obrazy przejmują sens przedstawienia.

To ciekawe, że mówisz o żywych obrazach, bo kiedy myślę o twoich spektaklach, to myślę też o tym, jak one się stwarzają w czasie rzeczywistym. Właściwie we wszystkich twoich spektaklach oglądamy postaci, które wytwarzają przestrzeń, które żyją tą przestrzenią.

Tak, to prawda. Postaci, które pojawiają się w moich spektaklach, funkcjonują w symbiozie z przestrzenią, oddziałują cały czas na przestrzeń, konstruują i rekonstruują scenografię. Chodzi tu zatem o transformacje przestrzeni, o wytwarzanie nowych obrazów. Z jednej strony na scenie pojawia się zazwyczaj jakaś grupa, która ma rozwiązać konkretny problem egzystencjalny, musi uratować planetę przed zagładą albo ocalić ją przed katastrofą ekologiczną. Z drugiej zaś strony widzisz na scenie pojedyncze byty, które po prostu manipulują przedmiotami i zmieniają w ten sposób przestrzeń. W ten sposób można też w pewnym sensie opisać pracę performerów w moich spektaklach, którzy nie tyle grają, ile działają w przestrzeni. W moim myśleniu o scenografii jest zawsze ten element wyjątkowości, przestrzeń jest nieoczywista, wpisane są w nią zwroty akcji,

zmiany, elementy zaskakujące, niespodzianki. Lubię w swoich spektaklach odnajdywać elementy magiczne, rozwiązania z komedii muzycznej czy po prostu piękne obrazy. Tego w każdym razie szukam. Mój teatr to w pewnym sensie teatr przedmiotów, w którym bardzo jest ważna relacja, w jaką ciało wchodzi z przedmiotem, z tym, co go otacza. W tym sensie zadaniem aktorów jest manipulowanie przedmiotami, zmienianie ich miejsca i funkcji; ich zadaniem nie jest granie, a wykonywanie czynności.

Twój teatr jest jednocześnie miejscem iluzji i deziluzji, w którym wytwarzając światy, ujawnia się narzędzia, za pomocą których się to robi.

W moim teatrze rzadko kiedy pojawia się obsługa techniczna, jakieś niesamowite skomplikowane rozwiązania czy ukryte za kulisami maszyny, które odpowiadają za przetwarzanie scenicznego świata. Najczęściej to sami bohaterowie spektakli zarządzają tym światem, kreują go, transformują, wprawiają w ruch. Jest to teatr, który z jednej strony próbuje wytwarzać magię, ale z drugiej strony niczego nie udaje i zamiast pokazywać sam efekt, prezentuje też to, w jaki sposób jest on wytwarzany. To trochę tak, jakbyśmy jednocześnie byli w teatrze i w kulisach. W teatrze szukam iluzji i deziluzji, rzeczywistości i fikcji.

A może chodzi o obserwowanie? Obserwowaniu procesu wytwarzania światów alternatywnych?

Obserwowanie ludzi, którzy coś tworzą, jest bardzo ważne. Właściwie to jest chyba tematem wszystkich moich spektakli. Bo przecież te wszystkie małe

społeczności, które pojawiają się w moich spektaklach, próbują na scenie coś stworzyć, coś wytworzyć. Widzimy, jak zaczynają budować coś od nowa, widzimy ich, jak im się coś nie udaje, obserwujemy ich w tym, jak bardzo poruszeni są swoją misją. I nie ma znaczenia, czy budują dom, jakiś dziwny obóz, wyspę czy zamek. Tworzenie czegoś – to jest właściwie taka historia. Znasz moje spektakle doskonale, więc wiesz, że opowiadają one o tym, jak zbudować idealny świat, albo przynajmniej o tym, co zrobić, żeby dać sobie taką możliwość. Dlatego te małe społeczności, które pojawiają się na scenie, to najczęściej społeczności autonomiczne, które tej swojej autonomii bronią. Tworzenie, kreowanie stanowi podstawę ich działania. W *La nuit des taupes* widzisz na scenie grupę kretów-artystów, którzy przebudowują swoje domy i tworzą muzykę. I to jest ich zasadnicza sceniczna aktywność. Zależy mi na tym, aby widzowie mieli poczucie, że patrzą na istoty, które podejmują ryzyko, eksperymentują. I poprzez te działania próbują dotrzeć do jakichś światów alternatywnych.

Czyli znów jesteśmy między iluzją i deziluzją, między rzeczywistością i fikcją?

Ważna jest utopia, marzenie. Kiedy patrzę z dystansem na te wszystkie spektakle, które stworzyliśmy przez ostatnich piętnaście lat, to wydaje mi się, że one prowadzą do zasadniczego pytania o to, czy w fikcji nie jesteśmy szczęśliwsi niż w realnym świecie. Artyści tworzą światy alternatywne, w których możemy próbować się odnaleźć. Mam wrażenie, że w rzeczywistości, w której politycy niewiele mają nam do zaoferowania, to właśnie poprzez sztukę i teatr możemy pokazać inne sposoby na życie. Czasem przybiera to formy absurdalne, a mimo to możemy sobie powiedzieć: ale dlaczego nie? Dlaczego nasz świat nie mógłby tak wyglądać? I dlatego właśnie na scenie

tworzymy światy alternatywne.

Robienie teatru dzisiaj jest bardzo dziwne. Nasze życie od roku sprowadzone zostało do jednego słowa: *confiné* – zamknięcie. Nie lubię tego słowa. Ale kiedy myślę o procesie tworzenia teatru, to przecież widzę, że on również łączy się z zamknięciem. Jesteśmy zamknięci w naszych black boxach i tworzymy możliwe światy. Nikt z nas nie mógł przewidzieć, że będziemy żyć w takim epokowym momencie. Kiedy decyduję, że cała scena w spektaklu będzie pokryta śniegiem, albo że pojawi się na niej wielkie kąpielisko – to tworzę światy alternatywne. I kiedy teraz o tym myślę, to mam dziwne uczucie odrealnienia. Bo przecież nie możemy się teraz udać na żadną wyspę ani na śnieg, bo wszystko jest zamknięte. Ale do tych miejsc wytworzonych w teatrze nadal możemy podróżować. Sceny teatralnej używam zatem jako schronienia, miejsca, w którym odtwarzam naturę, albo opowiadam o świecie, w którym moglibyśmy żyć.

Kiedy patrzymy na twoich bohaterów, czy to tych ludzkich, czy nie ludzkich, to wydaje się, że oni wszyscy są napędzani przez imperatyw działania. Nie ma tutaj przestrzeni na konflikt, jest za to potrzeba wspólnego tworzenia.

Nie interesuje mnie odtwarzanie konfliktów, mamy ich wystarczająco dużo w prawdziwym życiu. Myślę, że nie umiałbym robić takiego teatru. Nie odtwarzam sytuacji, napięć, dramatów. Chcę raczej pokazać na scenie ludzi, którzy zabierają się do czegoś i próbują to zrobić. Na scenie zawsze umieszczam poetów, po prostu nie potrafię robić innego teatru. Jestem głęboko przekonany, że w naszym życiu jest za mało sztuki. Musimy walczyć o to, aby w przestrzeni publicznej było jej więcej, żeby było więcej poezji. Nie

chcę mówić na scenie o ekonomii, zyskach, rozwoju. Wolę tworzyć teatr, który daje szansę sztuce; sztuce, która może przecież w większym zakresie wpływać na nasze życie. O moich spektaklach mówi się często, że są dziecinne, figlarne. Traktuję to jako komplement, bo dziecinne oznacza dla mnie szlachetne. Dzieciństwo to moment, kiedy marzymy, rozwijamy się, kształtuje się nasza wrażliwość. Często zadaję sobie pytanie o to, dlaczego dzieciństwo musi kończyć się wraz z wiekiem. Dlaczego nie mamy prawa marzyć przez całe życie, nie mamy prawa praktykować sztuki czy bawić się sztuką w dorosłym już życiu? I to jest właściwie najważniejszy punkt mojego programu: chciałbym, aby w naszym życiu było więcej sztuki.

I to jest żądanie o charakterze politycznym.

Sztuka czy poezja to może nie do końca jest aktywizm. Ale jest to jednak pewna forma oporu. Sztuka jest wspaniałą przestrzenią do eksperymentowania, do szukania alternatyw. Artyści nie mogą uratować planety, ale mogą pokazać inne drogi, alternatywne sposoby, w jakie możemy się organizować. I to mnie na pewno bardzo interesuje. Poza tym w teatrze kontakt z widzami jest bezpośredni i w tym jest wielki potencjał. Myślę, że dzisiaj jeszcze bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, jak wielką moc ma ten bezpośredni kontakt z widzami.

A czy nie masz wrażenia, że właśnie w tym poetyckim wymiarze twój teatr jest bardzo rewolucyjny, ustawiony w kontrze do współczesności, w której dominuje dyktat tego, co policzalne, tego, co można łatwo wycenić, przekształcić w produkt. Tymczasem oglądając twoje spektakle odnoszę wrażenie, że czas nie istnieje, że jest

nieograniczony, że jedynym zadaniem, jakie stoi przed twoimi bohaterami, jest bycie razem.

Tak, to prawda. I tak jest właściwie od mojego pierwszego spektaklu, *La Démangeaison des ailes* z 2003 roku. Oglądamy tam grupę ludzi, którzy w prywatnym mieszkaniu przeprowadzają próby. Ta przestrzeń to kopia rzeczywistego mieszkania, w którym spektakl ten powstawał, a było to w czasach, kiedy pracowaliśmy właściwie bez żadnego zaplecza finansowego czy produkcyjnego. Ta przypadkowość, przemijalność wpisana w przestrzeń, jakiś rodzaj łagodności, spokoju obecnego w tym spektaklu to był oczywiście bardzo świadomy wybór, choć nie nazwałbym go w żaden sposób rewolucyjnym. Chodziło nam o uchwycenie i pokazanie czasu, który przemija, zwrócenie uwagi na to, że nie zawsze mamy te możliwości, które nas interesują. Jest takie sformułowanie, które w naszej kulturze ma szczególne znaczenie: efektywność. Artyści, których interesuje wolność, w naturalny sposób sprzeciwiają się dyktatowi efektywności, działaniom pod presją czasu, które narzuca kapitalizm. Światy, które buduję na scenie, zapełniają byty, które nie gonią za zyskiem, za karierą. W spektaklach nie pojawia się kwestia pieniędzy, relacje między postaciami nie ogniskują się wokół konfliktów czy napięć. To teatr, w którym dominuje łagodność, nawet jeśli najważniejszym w nich tematem jest apokalipsa.

I właśnie ta łagodność wydaje mi się bardzo wywrotowa. Podobnie zresztą jak to, że bohaterami twoich spektakli czynisz byty nie ludzkie.

Nie wiem, czy to jest wywrotowe. Zresztą na pewno nie jestem artystą, który chciałby narzucać interpretację swoich prac albo nadawać im jednoznaczne

sensy. To, co mi się zawsze marzy, to widz, który wychodząc ze spektaklu zacznie się zastanawiać nad tym, co może zrobić, żeby zmienić rzeczywistość. Nie lubię narzucać interpretacji, wolę zostawiać dużo przestrzeni na niedopowiedzenia. Choć w tym kontekście na pewno *Farm Fatale*, czyli moja ostatnia produkcja, jest jakoś odmienny, może to też jest jakiś element ewolucji mojego teatru. Na scenie mamy pięć strachów na wróble, które mówią o GMO, Monsanto, glifosadach, pestycydach. To bardzo konkretne tematy, które przywołują bardzo konkretne skojarzenia. Ten spektakl na pewno jest bardziej wprost w zakresie języka. Jednocześnie jednak pozostaje ten element odrealnienia, bo w końcu są to przecież strachy na wróble, które wskazują nam drogę. To jest w jakimś sensie moja metoda. Strachy na wróble, krety pozwalają nam na scenie zobaczyć naszą rzeczywistość w tym odrealnionym, poetyckim ujęciu.

Chciałbym na chwilę zatrzymać się przy temacie światów alternatywnych, które tworzysz. Gdybyś miał zamieszkać w którejś ze stworzonych przez siebie rzeczywistości, to która by to była i dlaczego?

To bardzo dobre pytanie. Wydaje mi się, że jeśli z powodu katastrofy ugrzęźlibyśmy w jakimś dziwnym miejscu na naszej planecie, w odcięciu od reszty świata, to myślę, że w dekoracjach z moich spektakli moglibyśmy przeżyć. Zdecydowałbym się chyba na świat ze *Swamp Club*, bo on jest bardzo różnorodny: jest dom, grota, wybujała roślinność, rozlewisko, w którym można się kąpać. Wydaje mi się, że to jest scenografia najbardziej nadająca się do życia, mikrokosmos, w którym moglibyśmy żyć stosunkowo długo. *Crash Park* też nie jest najgorszy. Jest wyspa, są palmy. Ale w sumie to chyba we wszystkich moich scenografiach można nie najgorzej się

zorganizować. Nie zapominajmy jednak, że w *Swamp Club* jest też naturalna kopalnia złota. To bardzo interesujące dla artystów, zmagających się dzisiaj z problemami ekonomicznymi. Dzięki tej kopalni złota możemy zapewnić sobie pełną autonomię.

Bardzo pociągająca perspektywa.

Może, żeby ją zrealizować, powinniśmy pomyśleć o założeniu partii politycznej. Nazywałaby się Swamp Club i byłaby to partia europejska.

To doskonały pomysł. Zwłaszcza że łączy się z aktywizmem z imperatywem działania, o którym już mówiliśmy.

Właśnie. Ale mówiąc zupełnie serio, to dużo myślę ostatnio o protestach w Polsce, które trwają od miesięcy i dotyczą walki o prawo do aborcji. Robi to wielkie wrażenie, ta energia młodych ludzi, Polek i Polaków, którzy bronią prawa do decydowania o własnym życiu. Myślę, że jeśli moja praca ma ewoluować, to właśnie w tym kierunku, w stronę bliższych związków z tematami, które dziś wyprowadzają ludzi na ulicę w Polsce. Z *La nuit de taupes* byliśmy w Chile podczas manifestacji feministycznych. To zrobiło na mnie wtedy ogromne wrażenie. Zresztą zostaliśmy zaproszeni do włączenia się do tych protestów. I w ten sposób postaci i rekwizyty z mojego spektaklu stały się częścią dziejącej się tu i teraz rzeczywistości. Wydaje mi się to bardzo ważne, żeby artyści i przedstawiciele ruchów oporu, którzy bronią swoich spraw, wspierali się nawzajem, w tym również poprzez konkretne wspólne działania. Nie wiem jeszcze, jak to zrobić, ale jest to dla mnie bardzo ważne pytanie i w tym kierunku chciałbym rozwijać swoją pracę.

Mam wrażenie, że teatr, który tworzę obecnie, to trening aktywizmu artystycznego. Nie wiem, dokąd mnie to zaprowadzi, zwłaszcza że pracując w teatrze mamy bardzo wygodną pozycję bycia w zamknięciu, w oderwaniu od tego, co dzieje się poza sceną. Ale faktem jest, że coraz częściej zadaję sobie pytanie o to, w jaki sposób moja praca może rozwijać się poza teatrem i w jakim kierunku będzie ewoluować.

Mówisz o zmianach, którym twój teatr będzie ulegał w przyszłości, ale mnie się wydaje też bardzo interesujące zobaczenie, w jaki sposób zmieniał się on w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Wydaje mi się, że charakterystyczna jest przede wszystkim zasadnicza radykalizacja sposobu, w jaki czytasz rzeczywistość.

Myślę, że to przede wszystkim otaczający nas świat zmienił się radykalnie. Piętnaście lat temu tworzyłem spektakle, które zawierały wypowiadane przez naukowców ostrzeżenia, czerpały z wiedzy ludzi pochłoniętych tematem ekologii. W 2006 roku premierę miał spektakl *D'apres nature*. Opowiadaliśmy w nim o kosmonautach, którzy wyruszają z misją naprawy dziury ozonowej. Wtedy to była epoka bicia na alarm, klimatolodzy, politolodzy wprowadzali nas w tematy związane z klimatem i jego zmianami. Teraz jesteśmy gdzie indziej, wkraczamy w fazę końca naszego świata. Jest już za późno żeby ten świat uratować. Działania alarmistyczne nie pociągnęły za sobą decyzji politycznych. Są oczywiście jeszcze rzeczy, które możemy zrobić, ale w szerszej perspektywie jesteśmy skazani na koniec. Oczywiście ten koniec nie nastąpi jutro, może zostało jeszcze kilka wieków istnienia ludzkości, ale trzeba stanowczo stwierdzić, że decyzje polityczne, które mogły tę katastrofę zatrzymać, nie zostały podjęte. Piętnaście lat temu mówiłem o niepokoju, a dzisiaj w *Farm Fatale* mówię o planecie, która

przestała istnieć. Zmieniły się czasy, więc naturalnie zmienił się również mój teatr.

Może po prostu twoje spektakle wyprzedzają nieco rzeczywistość społeczno-polityczną?

Często robię spektakle, które wyprzedzają wydarzenia. Lubię ten gatunek, może to nie jest do końca science fiction, ale wyprzedzanie wydarzeń. Robię to, przede wszystkim podążając za intuicją. Jestem blisko związany z francuskimi filozofami, którzy stali się moimi przyjaciółmi, jak Bruno Latour, Emanuele Coccia. Mój teatr wpisuje się zatem w szerszy ruch mówienia o zmianach i zagrożeniach, z jakimi się mierzymy. To ruch, w którym sztuka i nauka się łączą. We Francji ten nurt, szczególnie w ostatnich pięciu latach, jest bardzo silny, a ja jestem bardzo dumny i szczęśliwy, że jestem jego częścią. Nie wiem, czy Emanuele Coccia jest w Polsce wydawany, ale to, co pisze, jest dla mnie fascynujące. Coccia nawołuje, abyśmy zaczęli uczyć się od istot nie ludzkich. Pisze o tym, że aby przetrwać, musimy przyswoić sobie zdolność metamorfozy, której możemy nauczyć się od zwierząt czy roślin. To mnie nie tylko inspiruje, ale daje mi też tematy do nowych spektakli.

La nuit de taupe miał premierę w 2016 roku. Nie spodziewałem się, że już za chwilę wszyscy będziemy żyć w zamknięciu, jak te krety z mojego spektaklu i że próby staną się dla nas obozem przygotowawczym do tego, co nas czeka. Jak widzisz, teatr może w bardzo konkretny sposób przygotowywać nas do mierzenia się z wyzwaniami codzienności.

Czy to, że w twoich ostatnich spektaklach bohaterami nie są już

ludzie, wynika z tego, że ludzie przestali być dla ciebie interesujący? A może zacząłeś już świętować koniec antropocenu?

Po prostu ostatnio miałem potrzebę opowiadać o innych gatunkach albo poprzez inne gatunki. Poza tym krety czy strachy na wróble są bardzo ujmujące i pozwalają nam pokazać inne formy organizacji społecznej, wprowadzać na scenę postaci, które zwyczajnie zasługują na naszą uwagę. Krety to bardzo interesujące ssaki, którymi niesłusznie gardzimy. Strachy na wróble to byty opuszczone, pozostawione w pustej przestrzeni, zapomniane. To mi się wydawało interesujące jako punkt wyjścia do pracy nad spektaklem. A co będzie dalej? Nie wiem. Może znów będę reżyserował postaci ludzkie, a może na scenie pojawią się wyłącznie kamienie? Teraz na pewno interesuje mnie opowiadania o bytach nie ludzkich.

Skąd się bierze to twoje zainteresowanie takimi bytami?

Myślę, że antropocentryzm nas zmęczył, że mamy już dosyć patrzenia na świat wyłącznie przez pryzmat tego, co ludzkie i nieustannie potrzebujemy myślenia innego niż mainstreamowe. Wielkim krokiem w poszerzaniu naszej perspektywy patrzenia na rzeczywistość było przełamanie dominacji perspektywy heteroseksualnej. Zobacz, jak wiele zawdzięczamy osobom homoseksualnym, biseksualnym, osobom trans i queer, jak dzięki nim sztuka i nasze rozumienie świata stało się lepsze. I może czas zrobić kolejny krok. Porzucić perspektywę ludzką i spróbować wejść w świat zwierząt, roślin, w świat materii. Może tam zapisane są nowe kierunki rozwoju gatunku ludzkiego, który nieustająco i niesłusznie się wywyższa, stawia na pierwszej pozycji. O to dzisiaj toczy się gra: czy spokorniejemy i zrozumiemy, że nie jesteśmy najważniejsi. Naprawdę wierzę w to, że jeśli postawimy się w

miejscu drzewa, kamienia, wody, delfina czy ptaka, to zyskamy szansę na odnalezienie alternatywy dla naszych sposobów bycia. W teatrze na szczęście możemy eksperymentować z tą fikcją. Poza tym to jest zwyczajnie fascynujące: obserwowanie zwierząt, owadów, innych kultur. Ważne jest to, żeby nie ograniczać się do bycia wśród swoich, do bycia w tym, co już dobrze znane i rozpoznane.

Obserwacja to chyba zresztą podstawowe narzędzie, które wykorzystujesz przy pracy nad spektaklami?

Jest coś takiego, co zawsze lubiłem w teatrze: obserwowanie u niektórych artystów, jak starzeją się ich postaci, aktorzy. Tak było u Piny Bausch. I tak też było u Tadeusza Kantora. Kiedy oglądałem w kolejnych latach w Paryżu spektakle Bausch czy Kantora i widziałem ciągle na scenie tych samych aktorów i tancerzy, którzy się po prostu starzeli, to było dla mnie bardzo ważne, wzruszające. Ten aspekt ich twórczości był dla mnie bardzo inspirujący. Te żywe spektakle były dla mnie inspiracja, bo mówią wiele o naszym prawie do zmiany i ewolucji. I tego też poszukuję w pracy w Vivarium Studio.

Mówisz o tym, jak teatr i jego twórcy zmieniają się w czasie. I to jest chyba też opowieść o twoim teatrze, w którym przecież nieustająco widzimy te same przedmioty i postaci, wędrujące między światami i powracające w zmienionych funkcjach. Skąd bierze się ta potrzeba teatralnego recyklingu?

Myślę, że jest to dla mnie kwestia zasadnicza, obecna w moich spektaklach

od początku. Używanie prostych materiałów, szukanie dla nich ponownego zastosowania, przedłużanie ich życia. Łączy się to z ekologią, ale też szerzej z myśleniem o pewnej procesualności sztuki. To jest dla mnie ważne, żeby w kolejnych spektaklach zadawać nowe pytania, ale z zastosowaniem tych samych elementów. Tak, to jest recykling teatralny i bardzo lubię to określenie. Społeczności, które spotykasz w moich spektaklach, to są zawsze sztuczne twory. Artyści, którzy tworzą, co im daje prawo do bycia na scenie. Mój następny spektakl, którego premiera planowana jest na czerwiec w Bazylei, toczyć się będzie w przestrzeni kosmicznej. Wylecieliśmy w kosmos, jesteśmy na statku kosmicznym, daleko od Ziemi, która już przestała istnieć. Teatralne science fiction.

Tłumaczenie: Kamil Błachuciński

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/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/lagodnosc-i-apokalipsa*