didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wierze-w-katastrofy

/ repertuar

Wierzę w katastrofy

Z Lukiem Percevalem rozmawia Tomasz Kireńczuk

Czego boi się Luk Perceval?

Wydaje mi się, że podzielam lęk, który towarzyszy większości z nas. W najszerszym sensie – sądzę, że kieruje nami lęk o przetrwanie. Przybiera on rozmaite formy, począwszy od banalnej obawy przed tym, że gdzieś się spóźnimy, komuś się nie spodobamy, nie zapytają nas o zdanie, zostaniemy wykluczeni ze wspólnoty. Bez wątpienia elementem mojej pracy jest codzienne zmaganie się ze strachem, który jest podstawowym składnikiem naszej natury. Pracuję przecież z aktorami, którzy są narażeni na odczuwanie lęków związanych z konfrontacją z publicznością, z prasą recenzującą ich występy, oceniającymi ich ludźmi. Muszę wspólnie z aktorami szukać drogi do uwolnienia się od strachu, od wątpliwości. W strachu fascynuje mnie to, że jest on trwałym składnikiem naszej natury i pomaga nam przetrwać. W ostatnich latach sporo zajmowałem się neuronauką i jej badaniami nad tym, co dzieje się w ludzkim umyśle, co nami kieruje i jak bardzo to wszystko się właściwie w procesie ewolucji nie

zmieniło. Mam na myśli to, że nasz mózg w zasadzie nadal jest mózgiem neandertalczyka. To, że strach jest w nim tak głęboko zakorzeniony, wynika rzecz jasna z faktu, że ludzie żyjący w czasach prehistorycznych ciągle narażeni byli na starcie z groźnymi siłami, żywiołami, zagrażającymi ich życiu niebezpieczeństwami. Nauka odkryła, że nasze mózgi wciąż jeszcze reagują na tym samym poziomie, co mózgi naszych przodków. Każdego dnia zaabsorbowani jesteśmy tym, co nam zagraża, a nie tym, co jest dla nas dobre. Przez większość czasu jesteśmy sterowani i inspirowani przez nasz lęk o przetrwanie.

W jaki sposób to zainteresowanie strachem inspiruje twoją praktykę artystyczną?

Oprócz bycia reżyserem teatralnym jestem też nauczycielem jogi i medytacji i wiem, że w tradycji wschodniej wytworzyła się swoista kultura radzenia sobie z lękiem. Nie chodzi o wypieranie strachu ze świadomości. Ludziom wydaje się, że na Dalekim Wschodzie wszyscy są zrównoważeni i nie znają strachu. Jest wręcz przeciwnie – tym, co w kulturze wschodniej dominujące i dla mnie fascynujące, jest wypracowana tam forma akceptacji, godzenia się ze strachem zamiast jego wypierania. To dla mnie ważny wątek, bo wydaje mi się, że właśnie tutaj sztuka spotyka się z filozofią Wschodu. Przecież koniec końców to, czego próbujemy dokonać jako artyści, to ukazywanie mrocznych stron egzystencji, tego wszystkiego, czego się boimy, nie mamy odwagi pokazywać, bo mogłoby nas to uczynić celem ataku – albo tak nam się przynajmniej wydaje. Ciekawym kontekstem jest tutaj doświadczenie pandemii, które, o czym jestem przekonany, znajduje i znajdzie oddźwięk w sztuce. Rzecz bowiem nie tylko w tym, że mamy problem ze spotykaniem się z innymi, ale też w tym, że strachem, jaki ten czas wyzwolił, trzeba się

dzielić. To według mnie kwintesencja tego, o co chodzi w dalekowschodniej filozofii. Chodzi o to, by czuć, gdzie się znajdujemy w sensie emocjonalnym czy mentalnym i przyjąć to do wiadomości, nie starając się tego wypierać czy zachowywać się jak gdyby nigdy nic. To przeciwieństwo zachodniej kultury, gdzie zawsze trzeba być silnym, wykazywać się, przewodzić w myśl zasady głoszącej, że najsilniejsi przetrwają. Stąd też wydaje mi się, że sztuka pełni szczególnie istotną funkcję w naszej kulturze, tworząc przestrzeń medytacyjną, w której naszymi słabościami, lękami, wątpliwościami, także poczuciem braku związku ze wspólnotą, możemy się podzielić, odtworzyć pewne powiązania…

Jaką funkcję powinien zatem spełniać teatr?

Mówiąc o teatrze, należy moim zdaniem dokonać rozróżnienia pomiędzy dwiema jego formami. Istnieje teatr, będący formą rozrywki, znany nam wszystkich, więc nie muszę go chyba przedstawiać. Jednak na wielu ludzi teatru wpływa to, że żyjemy w społeczeństwie konsumpcyjnym, opartym na dążeniu do sukcesu, w którym coś zyskuje uznanie lub wręcz prawo do istnienia, jeśli odnosi sukces, znajduje odbicie w liczbach, mierzone jest sukcesem frekwencyjnym czy finansowym. Ujmując to w dużym uproszczeniu, zapytam: „Co ludzie oglądają?”. Odpowiedź: „Netflix”. Obecnie filmy dostępne na Netflixie realizowane są już przez komputery. Komputery wymyślają scenariusze, aktorzy mówią głosami wygenerowanymi częściowo przez komputery na podstawie wgranych wcześniej wypowiedzi w tzw. trybie aktorskim. Jestem jednak przekonany, że w trochę dłuższej perspektywie stanie się tak, że pewna część publiczności wstanie z miejsc i powie: „Nie jesteśmy w stanie konsumować dłużej tego fejku” – bo do tego się to tak naprawdę sprowadza – „Nie trawimy tego”.

Chętnie porównuję to z jedzeniem. Naturalnie można powiedzieć; „No dobrze, jedzenie to jedzenie, dlaczego nie żywimy się wyłącznie fast foodem?”. Wiemy już, że żywiąc się wyłącznie fast foodem, zapadalibyśmy na śmiertelne choroby. To samo dotyczy kultury rozrywkowej. Trzeba zatem rozróżniać to, co dzisiaj określa się mianem rozrywki, od sztuki. Widzę w tym pewną istotną w przyszłości funkcję teatru, który powinien pojmować się jako forma sztuki. Sztuka jest po to, byśmy zaczęli się zastanawiać, byśmy nagle uświadomili sobie wymiar rzeczywistości, byśmy zyskali świadomość samych siebie. Chodzi zatem o tę identyfikację, poprzez którą realizuje się sztuka, a nie o rozrywkę. Oczywiście rozrywka może być częścią sztuki, ale nie jej nadrzędnym celem. Poprzez identyfikację w pierwszym rzędzie odczuwam samego siebie. To forma związku bardzo nam potrzebnego, bo przecież żyjemy w społeczeństwie tak mocno zindywidualizowanym. Słowem roku 2020 w Stanach Zjednoczonych okrzyknięto *doomscrolling*, co oznacza kompulsywne wyszukiwanie złych wiadomości w sieci. To mówi wiele o tym, w jakim kierunku rozwinęło się nasze społeczeństwo. Wystarczy spojrzeć na ulicę za oknem, by stwierdzić, że wszyscy wpatrują się w ekrany telefonów. Pojawiają się poważne sygnały ostrzegawcze ze strony psychologów, że w ten sposób ludzie odbierają sobie zdolność koncentracji, wielu nie ma cierpliwości, by na coś naprawdę spojrzeć, czegoś rzeczywiście się dowiedzieć, posłuchać. Myślę, że to wszystko sprawia, że już za chwilę sztuka będzie w naszej wspólnocie odgrywała znacznie większą rolę, niż dotąd skłonni byliśmy przypuszczać.

Sądzę, że cały ten przemysł rozrywkowy, o którym wcześniej mówiłem, służy do tego, by odciągać naszą uwagę od spraw istotnych. I tutaj teatr ma do odegrania szczególną rolę. To właśnie w teatrze powinniśmy podejmować tematy trudne i bolesne.

Czy właśnie dlatego w jednym z twoich najnowszych projektów, realizowanym w NTGent tryptyku *The Sorrows of Belgium*, postanowiłeś przyjrzeć się tym epizodom z historii Belgii, które są wypierane ze zbiorowej świadomości?

Już sam tytuł *The Sorrows of Belgium* wskazuje, że dotykamy tu tematów, które w Belgii były pomijane milczeniem. Pierwszy temat to Kongo. Urodziłem się w 1957 roku, a więc w roku, w którym Kongo uzyskało niepodległość. W szkole jednak nie dowiedziałem się niczego na temat Konga. Dopiero wiele lat później, gdy zacząłem sporo na ten temat czytać, odkryłem, jak potworna jest historia belgijskiej obecności w Kongu. Odnaleziono tam masowe groby, kryjące łącznie dwadzieścia milionów szkieletów. Tylko nieliczni Belgowie mają świadomość belgijskiej odpowiedzialności za śmierć milionów Kongijczyków. To jasne, że poprzez samo o tym mówienie nie naprawimy wyrządzonego w przeszłości zła, ale uważam za ważne to, by teatr tworzył przestrzeń, w której możemy się skonfrontować z bolesną przeszłością. W polityce belgijskiej można zaobserwować tendencję do mówienia: „No dobrze, Kongo to przeszłość, nie mam z tym nic wspólnego". Bywa nawet gorzej. Kiedyś w rozmowie z pewnym dziennikarzem usłyszałem, „że to działo się przecież trzy i pół tysiąca kilometrów od Brukseli, więc niby dlaczego ludzie tutaj mieliby się nad tym pochylać?", To naprawdę przerażające usłyszeć coś takiego.

Druga część tryptyku podejmuje temat współpracy Flamandów z nazistami. Wydaje mi się, że szczególnie dzisiaj, kiedy w całej Europie, zwłaszcza wśród młodszego pokolenia, zaznacza się ponowny zwrot w stronę konserwatyzmu, nacjonalizmu, radykalizmu, ekstremizmu, należy próbować opowiedzieć tę historię z wszelkimi jej niuansami. Przeszłość jest zawsze upraszczana, by

móc posłużyć jako hasło na sztandary.

Trzecia część tryptyku dotyczy ataków terrorystycznych w Brukseli, które przyniosły także zaskakujące dla większości Belgów odkrycie, że wśród zagranicznych bojowników Państwa Islamskiego największa grupa wywodziła się z Brukseli. Belgów to zaszokowało, bo wydawało nam się, że mieszkamy w małym, spokojnym kraju, gdzie wszystko jest w najlepszym porządku. Teraz dopiero zaczyna się dociekanie, jak mogło do tego dojść, że pewną warstwę społeczeństwa zepchnęliśmy na margines, czyniąc z nich obywateli gorszej kategorii. Kwestia odpowiedzialności to coś, co musimy wszyscy przepracować, nie tylko w Belgii, ale w całej Europie. To jest też ogromnie ważna funkcja teatru, który powinien skłaniać nas do myślenia w kategoriach własnej odpowiedzialności. Bardzo dziś jest istotne, żebyśmy przestali twierdzić, że cała wina leży po stronie polityków.

Artyści pracujący w Belgii włożyli w ostatnich latach ogromny wysiłek w to, aby świadomość na temat odpowiedzialności Belgów za zbrodnie w Kongu wzrosła. Czy wydaje ci się, że te starania przyniosły oczekiwane efekty?

Ten temat jest rzeczywiście coraz częściej podejmowany przez media i wykształciła się już świadomość tego, co się tam wydarzyło. Natomiast wciąż jeszcze ci, którzy powinni w tej sprawie wykazać się większym zdecydowaniem – mam na myśli króla i rodzinę królewską – robią zbyt mało, by po prostu przeprosić. Zbrodnia w Kongu była przecież chorym wymysłem Leopolda II, króla Belgów. Myślę też, że politycy zbyt powierzchownie traktują temat belgijskiej odpowiedzialności za tę zbrodnię. Natomiast w społeczeństwie sporo się w tej kwestii zmienia. Jedna z naszych scen

narodowych, brukselski KVS, ostatnio bardzo intensywnie zajmuje się nie tylko tematem kolonizacji, ale też tym, jak za sprawą kolonizacji Bruksela stała się wielokulturową metropolią. Widać zresztą wyraźnie, że w teatrze rośnie świadomość równowagi emancypacyjnej, równych wynagrodzeń, równych szans dla kobiet i mężczyzn, także ludzi innego pochodzenia czy koloru skóry. Jednak uważam, że to ciągle za mało. I to mnie frustruje, że jako artysta mam tak ograniczony wpływ na rzeczywistość i realne zmiany.

A co poczułeś, kiedy Belgowie na fali protestów Black Lives Matters obalili pomnik Leopolda II?

Miałem poczucie, że dzieje się to jak najbardziej słusznie. Ale najważniejsze pomniki Leopolda II wciąż stoją. Na przykład pomnik w Ostendzie, przedstawiający króla na koniu. Co prawda ręka króla została odrąbana, by zilustrować zaprowadzoną przez niego praktykę odrąbywania rąk mieszkańcom Konga. Przez dwadzieścia lat mieszkałem i pracowałem w Niemczech. I byłem tam bardzo pozytywnie zaskoczony tym, jak żywe są wciąż w Niemczech rozrachunki z II wojną światową. Wojna jest w Niemczech tematem, który co dwa-trzy dni pojawia się w radiu, telewizji, proces konfrontowania się z odpowiedzialnością trwa i jest bardzo żywy. Tego niestety nie można powiedzieć o Belgii w kontekście Konga. Owszem, czasami ktoś publicznie stwierdza, że sprawy w Kongu przybrały zły obrót, ale nie słyszałem, aby jakiś polityk powiedział, że musimy za to przeprosić. Do tej pory „przepraszam” nie padło. I to jest haniebne.

Dlaczego tak często sięgasz po teksty klasyczne?

Fascynują mnie teksty klasyczne, ponieważ jesteśmy istotami mimetycznymi,

co dla mnie oznacza tyle, że uczymy się poprzez imitację. Uświadomiłem sobie to po raz pierwszy, gdy rozmawiając z moimi małymi wówczas dziećmi powtarzałem zdania, wypowiadane kiedyś przez moich rodziców. Pomyślałem wtedy: „O Boże, teraz i ja już to mówię! Przecież chciałem tego za wszelką cenę uniknąć, a tu nagle to ze mnie wyszło!". Uczymy się przez imitację od tysięcy lat. Przeszłość mnie fascynuje. Kilka lat temu w Niemczech wystawiłem trylogię opartą na powieściach Emila Zoli. Przy okazji odkryłem nie tylko to, że industrializacja XIX wieku położyła podwaliny pod dzisiejszą formę kapitalizmu i społeczeństwa konsumpcyjnego, ale także i to, że dla ludzi z pokolenia naszych pradziadków jedynymi dostępnymi rozrywkami były alkohol i przemoc. To było dla mnie szokujące odkrycie, uświadomienie sobie tego, jak przez stulecia przenika to nasze społeczeństwo i jak trudno jest to zmienić, jak głęboko jest to w nas zakorzenione, tkwi w naszych genach. To jeden z powodów, dla których lubię wystawiać stare teksty, jak choćby *Trzy siostry*. Dramat Czechowa opowiada o tęsknocie za jakąś krainą szczęśliwości, rajskim życiem, które wcale nie istnieje, zaś ta tęsknota staje się niszcząca, wręcz autodestrukcyjna. Tak, sądzę że przez refleksję nad przeszłością jesteśmy w stanie zrozumieć coś z naszego teraźniejszego życia i być może coś w nim zmienić. Lubię mówić „być może", bo nie bardzo wierzę w naszą zdolność do zmiany z dnia na dzień. Raczej skłonny jestem wierzyć w katastrofy. Człowiek potrzebuje katastrofy, by w ogóle cokolwiek pojąć.

W Polsce toczy się w tej chwili debata na temat przemocy w teatrze. Czy na użytek własnej praktyki artystycznej wypracowałeś sobie jakiś kodeks, który jest dla ciebie istotny w procesie tworzenia przedstawienia?

To, co robimy w teatrze, musi być nacechowane pasją. Najpierw błądzimy po

omacku, bo przecież teatr byłby bardzo nudny, gdybyśmy od początku wiedzieli, dokąd zmierzamy. Rozpoczynamy próby, wyruszamy w podróż, lecz jest to podróż bez kompasu. I w tej podróży pojawiają się emocje. Jeśli jednak zauważam w trakcie prób, że aktorka czy aktor dochodzi do jakiejś granicy, której nie ma odwagi pokonać, granicy wstydu czy jakiejkolwiek innej, wówczas mam różne możliwości działania. Mogę przerwać próbę i zacząć rozmawiać. Pytam: w czym rzecz? Czy to kwestia tekstu, który ci nie odpowiada? Jeśli tak, zmień go. A może chodzi o wstyd? Jeśli tak, to spróbujmy się zastanowić, skąd ten wstyd się bierze. A może chodzi o to, że nie znasz tekstu – w takim razie improwizuj! Bez względu na to, jak się taka rozmowa potoczy, mam jednak podstawową zasadę: nigdy w tym, co robimy, nie chodzi o konkretnego człowieka, aktora, lecz o wspólną przygodę, wspólne ryzyko, wspólną odpowiedzialność. Nigdy nie powiedziałbym aktorce czy aktorowi, że jest beztalenciem, że jest zbyt głupia czy głupi, by coś zagrać, nie upokarzałbym nikogo, by coś osiągnąć. W coachingu chodzi o pozytywne podejście i to jest jak sądzę ważne w tym kodeksie zachowań, o który pytasz. Przecież jeśli aktor „nie działa", ja też nie mogę działać. To też jest ten element mimetyczny. Gdy aktor nie oddycha, ja też nie mogę oddychać. Gdy pracowałem w Münchner Kammerspiele, odkryłem coś zaskakującego. Wielu tamtejszych aktorów miało psy i przychodziło z nimi na próby. Podczas prób nigdy nie siedzę przy stoliku, bo to mnie rozprasza, więc siedziałem obok stołu, a psy leżały pod nim. Kiedy podczas próby wiało nudą, psy zasypiały. Gdy tylko jednak na scenie zaczynało się dziać coś autentycznego, wszystkie psy siedziały ze sterczącymi uszami i przyglądały się aktorom. Niektóre nawet powarkiwały. Od tego czasu zawsze porównuję się do tych psów… Jestem taki jak one! Od czterdziestu lat siedzę na próbach i czasami ogarnia mnie znużenie. Nie należy tego traktować jako czegoś obraźliwego. Gdyby aktor poczuł się tym urażony, będę pierwszym, który

przeprosi. Dla mnie jako reżysera jest sprawą niezwykle ważną, by ludzie, którzy się spotykają na te cztery czy sześć godzin próby, ufali sobie nawzajem.

Czy poranne, poprzedzające próbę zajęcia z jogi służą budowaniu takiego zaufania?

Tak. Zdecydowanie tak. Najpiękniejsza definicja zawodu aktorskiego to ta autorstwa sir Johna Gielguda: aktorstwo to sztuka wystawiania się na śmieszność. Ta koncepcja niezmiernie mi się podoba! Oczywiście, by wystawić się na śmieszność, trzeba mieć zaufanie, elementarne zaufanie. Bardzo często dane mi było obserwować, że na egzaminach wstępnych do szkół aktorskich – sam przez wiele lat prowadziłem taką szkołę w Niemczech – szczególnie w ostatnich latach pojawiają się młode osoby cierpiące na anoreksję, z bliznami po samookaleczeniach. To przerażające odkrycie, kiedy stwierdzamy, że ludzie są coraz bardziej naznaczeni wstydem, a nawet nienawiścią do samych siebie. Istotą ćwiczeń jogi jest odkrycie własnego oddechu, dzięki czemu przestajesz skupiać się na zadaniach, które są poza tobą – jak masz wyglądać, jakie wyniki masz osiągać itd. W czysto technicznym sensie oznacza to, że to nie twój układ współczulny, lecz przywspółczulny powinien zacząć funkcjonować od momentu, gdy połączysz się ze swoim cielesnym doświadczeniem. Może to być ciepła kąpiel, może to być twój oddech, czasem wystarczy pocieranie palca o palec. Tak czy inaczej powiązanie z własnym cielesnym doświadczeniem tworzy zaufanie do intuicji i instynktu. Akurat tego bardzo brakuje w naszej kulturze. Jesteśmy kształceni wyłącznie w kierunku wiedzy i jej imitacji, czyli powtarzania w ślad za wiedzą innych. Jednak tak naprawdę tym, czym żyjemy, jest nasza intuicja, nasza ciekawość, coś znacznie bardziej impulsywnego, niż sama

tylko wiedza. Nie twierdzę, że wiedza jest niepotrzebna, ale rozwijanie intuicji, np. w szkołach artystycznych, nie istnieje! O to właśnie chodzi w tych zajęciach z jogi. Nie chodzi tylko o powrót do własnego ciała, oddechu, ale także o to, byś zaufał impulsom. Przecież koniec końców aktorstwo, co często powtarzam, jest czymś bardzo prostym: reagowaniem. By móc reagować, muszę zachować otwartość, muszę widzieć, kto siedzi naprzeciwko mnie, muszę słyszeć, co się do mnie mówi, muszę czuć, do czego zmusza mnie moje ciało. Jednym z chwytów, które stosuję podczas prób, jest polecenie: „Zapomnij o tekście! Masz go znać, ale gdy wchodzisz na scenę, właściwie nie chcę już tego tekstu słyszeć. Chcę widzieć, jak na podstawie twojego bezpośredniego doświadczenia pozwalasz tekstowi tworzyć się albo i nie”. Uwielbiam przyglądać się aktorom, kiedy nic nie mówią.

A czy w procesie pracy nad przedstawieniem pojawiają się u ciebie nadal momenty, w których odczuwasz strach?

Tak. Takie momenty się bez wątpienia pojawiają, a ten lęk ma charakter mocno egzystencjalny. To lęk przed tym, że mogę do kogoś nie dotrzeć, że nie będę potrafił się porozumieć. I nie chodzi mi wyłącznie o język, kiedy np. w Rosji czy teraz w Polsce pracuję nad przedstawieniem w języku, którego nie znam. Tym, co napawa mnie również ogromnym lękiem, jest niebezpieczeństwo podziału – tu są aktorzy, a tam reżyser, i teraz reżyser powie, co i jak. To zabójcze dla całego procesu, bo jeśli brakuje dialogu, brakuje także kreatywności i zostaje tylko policjant, który kieruje ruchem. W pracy nad *3siostrami* dodatkową trudność stanowiło to, że tkwiliśmy w pandemii, wolno nam było spotykać się tylko na próbach, potem wszyscy rozchodzili się do domów, więc powstała między nami przestrzeń wypełniona

wyłącznie pracą. W pewnym momencie musiałem nacisnąć dzwonek alarmowy i powiedzieć: „Ludzie, jeśli nie spotkamy się naprawdę, jeśli nie będzie prawdziwej wymiany między nami, nic z tego nie będzie, musimy spróbować przejąć wspólnie odpowiedzialność za to, co robimy, a to oznacza, że musimy się z tym naprawdę skonfrontować. Widzę, że daje wam to satysfakcję, ale muszę wiedzieć, gdzie tkwią problemy". W takich sytuacjach zawsze widać, jaką rolę odgrywa lęk wobec hierarchii. W skrajnej wersji odczuwałem to w Rosji, gdzie reżyser jest kimś na kształt półboga, od którego oczekuje się odpowiedzi na wszelkie pytania. To oczywiście efekt tego, że takich bogów mają tam w swojej tradycji teatralnej, jak choćby Meyerhold, Stanisławski i tak dalej. Rosja to istne mauzoleum mitycznych postaci, herosów teatru. Aktorzy nie byli przyzwyczajeni do tego, że przyjeżdża jakiś reżyser z Belgii i mówi: „Ta scena… nie wiem, naprawdę nie wiem, jak mamy ją zrobić. Wykreślmy ją albo zróbmy tak, jak uważacie". To zresztą są zazwyczaj najciekawsze momenty podczas prób, kiedy jako grupa nie wiemy, co dalej, co my tu w ogóle robimy. Rozmowy, które wówczas się toczą, są bardzo często decydujące.

Jakim doświadczeniem jest dla ciebie praca nad przedstawieniem w języku, którego nie znasz?

Gdy nie rozumiem języka, teatr staje się dla mnie bardziej abstrakcyjny. Słyszę po prostu piękne dźwięki, słyszę coś na kształt muzyki i staram się jakoś z tej muzyki wydobyć język obrazów. Kiedy pracuję w moim języku ojczystym lub niemieckim, ten język obrazów jest mocno zakorzeniony w logice języka, w psychologii języka, energii języka, rytmie języka. Z kolei praca w języku, którego nie rozumiesz, daje ci pewien atut, ponieważ obraz odrywa się od języka i przez to powstaje jakaś forma, która nabiera dystansu.

Z tego dystansu zawsze bierze się fascynacja, bo powstaje pewne napięcie pomiędzy tym, co przedstawione, a tym, co mówione. Ta przestrzeń napięć czyni nas znacznie uważniejszymi. Napięcie, irytacja jest dla sztuki czymś bardzo ważnym. Dlatego uwielbiam Tarkowskiego, Davida Lyncha, bo oni nieustannie irytują.

Jaką funkcję w najnowszym teatrze pełnić może wspomniana przez ciebie irytacja? Albo prowokacja?

To ciekawa kwestia, bo wydaje mi się, że w epoce mediów społecznościowych prowokować już nie wolno. Media społecznościowe doprowadziły do tego, że świat stał się skrępowany polityczną poprawnością. To zresztą bardzo trudna debata. Na przykład w angielskim nie wolno używać w stosunku do osób ciemnoskórych pewnego słowa na literę „N". Rozumiem to w odniesieniu do wszystkiego, co wydarzyło się w przeszłości. Nie bez powodu wystawiłem przecież tę trylogię, o której już mówiliśmy, i będę pierwszym, który zgodzi się z zarzutami wobec całego zła, które w przeszłości wydarzyło się pod hasłem rasizmu. Szekspir napisał sztukę *Otello*, która w oryginale nosi podtytuł *The Moore of Venice*. *The Moore* w XVII-wiecznej angielszczyźnie było odpowiednikiem owego słowa na literę „N", to była absolutna prowokacja. Szekspir raz po raz prowokował swoją publiczność, nawiązując do jej prostackich, rasistowskich, nacjonalistycznych wyobrażeń. A teraz wróćmy do czasów dzisiejszych, kiedy słyszymy: „Nie, tego nie wolno wam dzisiaj w teatrze robić". Wydaje mi się, że to błędne rozumienie teatru jako sztuki. Przecież teatr powstał w łonie Kościoła. Początki teatru w zachodniej Europie to misteria pasyjne, które wyrzucano z kościołów jako zbyt prowokacyjne, bo posługiwały się językiem ludu. Teraz, w 2021 roku, ma to być niedozwolone. To według mnie błąd, duży błąd. Nie

dlatego, bym uważał, że trzeba koniecznie ranić ludzi, ale… W pierwszej części trylogii o Belgii, której tematem jest Kongo, występuje czworo ciemnoskórych aktorów. Jest tam scena, w której flamandzki ksiądz w kongijskim „jądrze ciemności” popada w obłęd i ubliża ciemnoskórej aktorce, prowokując wręcz publiczność i zachęcając ją, by mu wtórowała. Oczywiście zrobiliśmy to z premedytacją, by przekonać się, czy ludzie odważą się na coś takiego. Zdarzyło się przedstawienie, podczas którego jeden z widzów uznał to za zabawne i wraz z aktorem grającym księdza wyzywał tę czarnoskórą aktorkę. Reszta publiczności siedziała w głuchej ciszy, a my wszyscy dostaliśmy gęsiej skórki. Czy powinniśmy byli tak zaprojektować ten spektakl, tę scenę, aby takiej sytuacji uniknąć? Nie sądzę. To jeden z instrumentów, które pomagają pokazać ludziom, że chociaż publicznie deklarujemy otwartość i akceptację, to w gruncie rzeczy rasizm tkwi w każdym z nas.

W przedstawieniu pojawia się cytat z Josepha Conrada, który dobrze to podsumowuje: „Obcy zawsze pozostanie inny”. Według mnie oznacza to tyle, że aby chronić samych siebie, ulegamy pokusie określania innego człowieka jako obcego. Mamy zatem poczucie, że musimy oceniać, potępiać, komentować. By poczuć się lepiej, muszę sformułować mój osąd na temat innych, i nie chodzi tu wyłącznie o ludzi o odmiennym kolorze skóry, lecz o każdego człowieka, którego spotykam. To siedzi bardzo głęboko w nas wszystkich. Czyli znów wracamy do strachu, który czyni nas rasistami, seksistami, agresorami, gotowymi przywalić temu innemu. Szok, jaki zapanował tego wieczora na widowni, wywołał znacznie silniejszy efekt niż jakiś artykuł w gazecie.

Teatr politycznej niepoprawności?

Wydaje mi się, że zbyt często w teatrze ludzie przybierają pozę arcykapłanów moralności. Gdy tylko jednak zejdą ze sceny, przestają być arcykapłanami moralności, wykorzystują innych za marne pieniądze, obchodzą się z innymi bez cienia szacunku. Mądrym posunięciem ze strony teatru byłoby pokazanie tego kiedyś publicznie, zamiast ciągłego udawania, że w teatrze żywa jest tylko ta wielka utopia. Jest wręcz odwrotnie. W gruncie rzeczy wszyscy jesteśmy zaprogramowanymi na przeżycie egomanami. Nie jesteśmy istotami politycznymi, dopóki idzie o powodzenie i dobre samopoczucie nas samych i wąskiego kręgu naszych bliskich. Nieżyjący już belgijski autor Louis Paul Boon powiedział kiedyś, że rola sztuki polega nie na tym by ludzi czegoś nauczyć, lecz kopnąć w dupę. Zgadzam się z tym. W teatrze na pewno też tak powinno być, bo przecież zapraszamy ludzi i mówimy: „OK, możecie tu teraz zajrzeć do nas do środka. Możecie zrobić to, czego nie odważycie się zrobić na ulicy – spojrzeć komuś prosto w oczy". Na scenie można to zrobić. I co, mamy nagle przestać pokazywać, jak potworne rzeczy dzieją się u niektórych ludzi w domach, jakie straszne rzeczy dzieją się w społeczeństwie, jakie okropieństwa dzieją się w naszych duszach i myślach? Uważam, że polityczna niepoprawność jest częścią sztuki, lecz musi być pojmowana jako wkład w dyskurs społeczny.

Czego boją się Olga, Irina i Masza, bohaterki twojego najnowszego przedstawienia, które przygotowałeś w TR Warszawa i w Starym Teatrze w Krakowie?

Przede wszystkim musimy pamiętać, że to jest Czechow, a Czechow nie byłby sobą, gdyby nie umieścił tej historii w szerokiej, uniwersalnej perspektywie. To są trzy kobiety, które w moim przedstawieniu postrzegam właściwie jako jedną. Trzy kobiety w różnych fazach życia. Te trzy kobiety,

jak każdy zresztą człowiek, stale marzyły o lepszym życiu, o innym życiu. Życiu, które jeszcze nadejdzie. To coś, co nas bezustannie napędza. Co wzbudza w nas niepokój, bo w gruncie rzeczy pracujemy na to, co przyjdzie potem. Dom, wakacje, cokolwiek. Warunki życia, które koniecznie chcemy sobie stworzyć. Nie nauczyliśmy się żyć teraz i po prostu postrzegać to, co jest, jako dar – nawet, jeśli jest to problemem, nawet jeśli jest przykre, sprawia ból. Nie nauczyliśmy się dostrzegać w tym szansy. Nauczyliśmy się jedynie widzieć w tym życiu zwiastun piekła, które nadejdzie po nim. Na piekło tak czy inaczej wszyscy jesteśmy skazani. Te trzy kobiety zawsze marzyły o wspaniałym przyjęciu, które się wydarzy, o żołnierzach, którzy się pojawią, o kochankach, dzieciach, rodzinie, przez cały czas żyły w pogoni za swoimi marzeniami. Tę sztukę obsadziłem aktorkami sporo starszymi, niż było to zamysłem autora. Kwestia wieku ma tutaj istotne znaczenie, bo mówimy o takim momencie w życiu, w którym rozumiemy już, że ta kraina szczęśliwości, o której nieustannie marzymy, to idealne życie, które zresztą dzisiaj cały czas usiłuje się nam sprzedać, nie istnieje. Te trzy kobiety dochodzą do punktu, w którym uświadamiają sobie, że przegapiły własne życie, i to z kretesem. Czyni je to tak depresyjnymi, agresywnymi, histerycznymi, wściekłymi na siebie, na całe otoczenie, że jest to dla mnie ostrzeżenie, poważne ostrzeżenie Czechowa, który mówi: „Zapomnij o życiu dla jutra! Zacznij żyć dzisiaj”. Czego zresztą nie potrafimy, bo jesteśmy stale ukierunkowani na jutro, na przygotowanie się na kolejny dzień. Nasz umysł jest tak zaprogramowany, że stale coś antycypujemy, przewidujemy, co nadejdzie. To według mnie podstawowy egzystencjalny błąd w sposobie zaprogramowania naszej natury, skądinąd także sterowany strachem, bo przecież chcemy zabezpieczyć się na jutro. To, że dziś jest do dupy – no dobra, trudno, ale przecież musimy zadbać przynajmniej o to, żeby jutro było lepiej!

Tłumaczenie z języka niemieckiego: Rafał Wędrychowski

Rozmowa powstała w ramach projektu „Wolne niedziele” realizowanego przez Stowarzyszenie Teatr Nowy w Krakowie i Goethe Institut Krakau przy wsparciu Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Wzór cytowania:

Wierzę w katastrofy, z Lukiem Percevalem rozmawiam Tomasz Kireńczuk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wierze-w-katastrofy [dostęp: 7 VII 2021].

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wierze-w-katastrofy*