didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielkie-sceny-wielkie-emocje-wielkie-historie

/ ZAGRANICA

Wielkie sceny, wielkie emocje, wielkie historie

Z Benjaminem Ablem Meirhaeghem rozmawia Kasia Tórz

Benjamin Abel Meirhaeghe ma zaledwie dwadzieścia siedem lat, ale już zwrócił na siebie uwagę krytyków i publiczności oryginalnym językiem scenicznym i wyrazistością artystycznej wizji. *A Revue* (2020) i *Madrigals* (2021) – spektakle zrealizowane we współpracy z Opera Ballet Flanders – przyciągnęły do opery młodszych widzów, a Meirhaeghe, sam wyrazisty performer, mówi, że pociąga go teatr w wielkiej skali. Chce uwolnić muzykę klasyczną i operę od rygorów elitarności. Pyta o to, jakie uniwersalne, ponadczasowe emocje możemy odnaleźć w repertuarze sprzed kilkuset lat. Wzywa do refleksji nad społeczeństwem, które zamiast w indywidualizm, będzie wierzyć w miłość i możliwość międzyludzkiego kontaktu.

Meirhaeghe urodził się w 1995 roku w Eine, małym miasteczku niedaleko Gandawy. Studiował sztuki performatywne w de Toneelacademie Maastricht, w 2018 roku zrealizował dyplomowe przedstawienie *The Ballet* we współpracy z Vooruit (obecnie Viernulvier) w Gandawie. Kluczowym momentem było zaproszenie do opery. *A Revue* – „retro-futurystyczny

kabaret”, jak określa go twórca – powstał w ramach programu dla młodych twórców Vonk. Meirhaeghe łączy w nim elementy tańca, klasyczny śpiew i pokaz mody. Wszystkie elementy na równych prawach tworzą posthumanistyczny pejzaż, w którym performerzy przypominają bohaterów z mitologii przeszłości i próbują stworzyć afektywną wspólnotę.

W kolejnym spektaklu, *Madrigals*, Meirhaeghe sięgnął po *Madrigali guerrieri et amorosi* – cykl pieśni o wojnie i miłości skomponowanych pod koniec życia przez Claudia Monteverdiego. Reżyser wraz z grupą tancerzy, śpiewaków i artystów wizualnych tworzy utopijny rytuał, przekraczający historyczny kontekst dzieła Monteverdiego. Meirhaeghe, jako multidyscyplinarny twórca angażujący się w projekty sceniczne w różnych rolach, kwestionuje prymat wirtuozerii i profesjonalizmu. W *Madrigals* współpracował z tancerzami, którzy w czasie prób poddani zostali treningowi wokalnemu i w ten sposób „stali się” śpiewakami. Sam Merihaeghe, choć nie ma wykształcenia muzycznego i nie potrafi czytać nut, z powodzeniem pracuje w operze, chcąc przywrócić ją – jako gatunek sceniczny, ale także instytucję – szerokiej publiczności.

Meirhaeghe jest aktywny jako wokalista. W projekcie *Spectacles & Unrequired Love* zrealizowanym w 2021 wspólnie z Laurens Mariën łączy punkową energię z muzyką elektroniczną i własnym wokalnym performansem. W *Ode to a Love Lost*, którego premiera odbyła się na początku 2023 roku w Toneelhuis, jest performerem i tancerzem zaangażowanym w dialog z kilkoma choreografami młodego pokolenia.

Od sezonu 2022/2023 Meirhaeghe jest członkiem dyrekcji artystycznej (obok FC Bergman, Olympique Dramatique, Lisaboa Houbrechts, Gorges Ocloo) Toneelhuis w Antwerpii, jednego z najważniejszych teatrów Flandrii.

Skąd wziął się teatr w twoim życiu?

Jako dziecko byłem zafascynowany tkaninami, wystrojem wnętrz. Dzieci budują w domu namioty, obozowiska, żeby się w nich schować i bawić. Też to robiłem, ale instalowałem kurtyny, które podnosiły się i opadały jak w operze. Był to jeden z początków mojego myślenia teatralnego, chociaż nie widziałem wtedy prawdziwych kurtyn, tylko te małe w teatrze kukiełkowym. Drugi początek to śpiewanie. W szkole któregoś dnia imitowałem wycie syreny przeciwpożarowej. Użyłem do tego swojego głosu [kontratenor – K.T.]. Potem próbowałem śpiewać klasycznie, z nut, ale bez przygotowania. Ta decyzja była dla mnie kluczowa – dziś w swojej pracy kwestionuję pojęcie profesjonalnego treningu. Trzeci początek to historia miłosna. Spotkałem tancerza baletowego i zanurzyłem się w świat klasycznej muzyki, opery, baletu, wielkich scen, wielkich emocji, wielkich historii, co także znalazło odbicie w tej szczególnej dla mnie relacji. Te trzy zdarzenia doprowadziły mnie do punktu, w którym jestem dziś.

Jak stałeś się performerem?

Zacząłem studia na wydziale sztuk performatywnych w Maastricht, po tym, jak z wycieczką szkolną poszedłem na przedstawienie Ivo Dimcheva w Kaaitheater. Byłem zafascynowany tym, co zobaczyłem: występem *self-made* performera z Bułgarii, podróżującego po całym świecie. Do szkoły poszedłem z myślą o tym, żeby być na scenie, a nie reżyserować. Ale później ze zdziwieniem odkryłem, że czuję dyskomfort, ponieważ była to szkoła aktorska, a ja nie lubię grać. Zderzyłem się więc ze ścianą i postanowiłem

spróbować reżyserii. Teraz jestem aktywny w dwóch rolach: śpiewam i reżyseruję. W swoim najnowszym przedstawieniu *Ode to a Love Lost* biorę udział jako performer.

W jakich okolicznościach zaczęła się twoja przygoda z operą? Jak znalazłeś się w tym świecie?

Mój dyplom, duży projekt zatytułowany *The Ballet*, został pokazany w centrum sztuki 404 [do maja 2022 Vooruit – K.T.] w Gandawie. Potem zrealizowałem mniejszy spektakl dla Toneelhuis w Antwerpii, a następnie *Revue* w Opera Ballet Vlaanderen. Zawsze chciałem pracować w wielkim teatrze z czerwonymi fotelami i złotymi ozdobami. Zależało mi na refleksji nad starym teatrem i jego infrastrukturą. To rdzeń mojej pracy: być tam, w tej olbrzymiej instytucji, która czasem jest matecznikiem konserwatyzmu, jako młody artysta. W *Revue* pytałem, o czym mówimy dziś poprzez historie, które istnieją od dwustu lat. Bardzo ważne dla mnie było przekazanie widowni mojej opinii na ten temat.

Powiedziałeś kiedyś, że uważasz siebie za błazna, *een nar*, który zna dwa światy – świat ludu, najniższych warstw społecznych, i świat elit. Obie te rzeczywistości rozumie, w obu jest uznawany.

Zawsze uwielbiałem Quasimodo z *Dzwonnika z Notre-Dame*.

Czym dla ciebie jest błazen? Modelem czy prawdziwą postacią?

Figura ta nadal mi towarzyszy, ale trochę osłabła. Nie jest to postać, raczej metafora miłości i rekonstrukcji. Nie destrukcji, ponieważ nie lubię, kiedy coś się niszczy i potem ponownie scala. Według mnie błazen dokonuje rekonstrukcji. Jest i w rytuale, i w rynsztoku.

Czy uważasz, że świat opery rozluźnia swoje rygory i staje się bardziej otwarty na nowe formy? Czy może po prostu potrzebuje nieco ekstrawagancji i energii młodych twórców?

Trudno mi mówić o sobie, nie uważam, żebym robił coś całkowicie nowego. W operze tak wiele się przecież wydarzyło. Staram się pracować na obrzeżach, ale używając do tego dużego budżetu, środków, którymi dysponuje opera jako instytucja. Być *full on*. Kiedy chcesz zmienić system, często słyszysz: „tak, tak, ale nie możemy tego wyprodukować”. Próbuję więc wprowadzić do opery, na te wyżyny sztuki, moich undergroundowych przyjaciół, którzy tworzą „dziwne” rzeczy.

Jak znajdujesz ludzi, z którymi pracujesz? Czasem nie są profesjonalnymi śpiewakami, świadomie grasz z pojęciem wirtuozerii.

W Brukseli mieszka wielu performerów z różnych zakątków Europy. Mój przyjaciel Simon Van Schuylenbergh prowadzi projekt Ne Mosquito Pas. Różni twórcy wspólnie tworzą tam spektakle – na przykład solo, których tematem jest spadanie. Tam spotkałem wielu interesujących performerów, których zaprosiłem do swoich spektakli. Oczywiście projekt Simona jest dla mnie czymś dużo więcej niż biurem castingowym. To naprawdę underground. Razem z Louise van den Eede, moją dramaturżką, szukamy

performerów we wszelkich możliwych miejscach. Także teatry proponują obsadę, wtedy bardzo interesujące są przesłuchania. Naprawdę to lubię. To kluczowy moment przygotowań do projektu: ludzie, którzy w nim będą. Nie lubię, kiedy aktorzy grają role. Ważniejsze jest dla mnie to, kim są. Lubię o tym z nimi rozmawiać. Także z klasycznymi śpiewakami, którzy mają określone emploi, a potem dokonują w swoim życiu zwrotu. Lubię też energię spotkania na scenie i ścierania się różnych osobowości. Moim zdaniem to najbardziej niezwykła rzecz dla reżysera: spotkać ze sobą ludzi i zobaczyć, jak się do siebie dopasowują.

Czy lubisz pracować w tych samych konstelacjach ponownie?

Nigdy nie chciałem być w kolektywie i z moimi współpracownikami – dramaturżką i scenografem – zawsze rozmawiamy o tym, czy następny projekt będziemy robić razem. Czasem czuję, że potrzebuję zmian, z drugiej strony cenię i uważam za ważną lojalność wobec artystów. Staram się zebrać wszystkich razem, stworzyć grupę bez „bycia guru”. Nie chcę nim być.

Chociaż nie jako kolektyw, pracujesz kolektywnie – uznając różne wrażliwości i osobiste historie performerów.

Myślałem ostatnio o tym, czym jest praca w kolektywie, ponieważ obecnie sytuacja w Toneelhuis opiera się na współdziałaniu artystów, którzy prowadzą ten teatr. Żeby sprawa była jasna: w mojej pracy czuję, że jestem liderem autorytarnym. Ostatnie słowo należy do mnie. Najważniejsza sprawa to styl, w którym pracujesz i komunikujesz się z ludźmi. Kiedy wyrażam swoje zdanie i swoje zdanie wyraża scenografka, rozmowa ta musi być zarazem subtelna, prawdziwa, intymna i cięta. Czasem moi współpracownicy

poddają pomysł, który wydaje mi się o wiele lepszy niż mój. Oczywiście bywa też, że jestem ostry i mówię, że coś po prostu nie jest dobre. Niektórzy porównują mnie do Alaina Platela, ponieważ on także wie, czego chce, ale jest bardzo łagodny i miły. Lubię ten komplement.

Czy myślisz, że taki styl pracy to twój osobisty wybór, czy raczej jest charakterystyczny dla twojego pokolenia?

Myślę, że dziś każdy – od performera do scenografa – bardzo chce pokazać, kim jest. To duża zmiana w porównaniu do modelu, w którym „służyło się" reżyserowi jako anonimowa osoba. Zależy mi na tym, żeby uznawać pracę ludzi zaangażowanych w spektakl i czynić ją widzialną. I na tym, żeby każdy na scenie mógł być tym, kim chce. Z drugiej strony widać także dużą zmianę w kręgach związanych z kulturą *woke* [„kultura przebudzenia" – szerokie zjawisko kulturowe, oznaczające aktywną świadomość dotyczącą ukrytych i systemowych mechanizmów rasizmu i dyskryminacji – K.T.]. Niedawno odbyłem ciekawą rozmowę z jednym z moich kolegów aktorów. Jego zdaniem aktor musi przemieniać się na scenie w inną personę, przekraczać siebie. Tymczasem dziś wielu młodych aktorów odpowiada: nie. Nie mogę grać tej roli, ponieważ reprezentuje ona dziwkę, a ja nie chcę tego pokazywać. Mój kolega twierdzi: musisz grać kobietę jako dziwkę, bo taka jest historia, na którą się zdecydowaliśmy.

Myślę też, że następuje też zmiana w sposobie, w jaki podchodzi się do pracy nad rolą. Osobowości na scenie są o wiele ważniejsze niż kiedyś. Chodzi o to, kim jesteś, skąd pochodzisz, jaka jest twoja historia. Rozumiem, że nie jest to łatwe, ponieważ sztuka aktorska traci wtedy na znaczeniu.

Co sądzisz o głosach krytycznych mówiących, że taka zmiana może paraliżować pracę twórczą? Jak podejmować ryzyko w sztuce w tej zmieniającej się sytuacji? Jaka jest twoja strategia?

To naprawdę nie jest proste. Kultura *woke* jest istotna, ale też czasami mocno przesadzona. Czuję się uprzywilejowany, ponieważ przychodzą do mnie ludzie, którzy wierzą w to, co robię. Obdarzają mnie zaufaniem i wiedzą na przykład, że będą na scenie śpiewać nago Monteverdiego, starego kompozytora, który w żadnym razie nie był *woke*. Działam jawnie – mówię, co będziemy robić i dzielę się tym, czego jeszcze nie jestem pewien. Czasem pojawiają się konflikty. Na przykład podczas prób do *Madrigals* jeden z performerów poczuł się sponiewierany, ponieważ powiedziałem: „Ty tam, pod obrazem!". Mogło to brzmieć uprzedmiotawiająco. Dobrze się stało, że ta uwaga padła. To właśnie moje stanowisko wobec kultury *woke* – być otwartym i słuchać, ale także pracować dlatego, że ludzie ci ufają i chcą z tobą pracować z powodów artystycznych.

Słyszę też o wielu historiach, których nie rozumiem. O performerach i aktorach, którzy zdecydowali się na pracę przy projekcie, wiedzieli, jaka będzie to historia i temat, a w czasie prób podważali materiał, bazę. Zastanawiali się, czy jest „wystarczająco *woke*". Z tym mam już problem. Mam też znajomych, którzy odmawiają myślenia o różnorodności i inkluzywności, ponieważ uważają, że odhaczanie tych tematów jest bardziej rasistowskie niż po prostu praca z ludźmi, którzy są wokół ciebie. Myślę, że w tych sprawach jesteśmy na dobrej drodze, ale też, że mogłoby być lepiej. To dobrze, że uświadamiamy sobie, że jesteśmy *woke*, że nastąpiło przebudzenie. To lubię w tym ruchu najbardziej.

Mówisz, że jako społeczeństwo doświadczamy emocji, ale bardzo indywidualistycznie. Tymczasem potrzebujemy więzi. Czy to twoje credo?

Przede wszystkim wielkie emocje noszę także w sobie. Wierzę w to, że każdy z nas ma takie same emocje jak ludzie w czasach Monteverdiego, a nawet trzysta tysięcy lat temu. Uczucia się nie zmieniły. Za to sposób ich wyrażania jest zdecydowanie inny. Dziś pokazujemy sobie tylko szczęście, a społeczeństwo jest zainteresowane przede wszystkim pięknem i doskonałością. Wszystko musi zostać tutaj (w środku), a nie tam (na zewnątrz). Odnajduję to też w sobie, kiedy chcę wyrazić miłość do kogoś. To dla mnie bardzo trudne. W swojej pracy mogę to robić, pokazać uczucia na wielką skalę. Na przykład w *Revue* pytam o to, jak ludzie będą czuli się za dwieście lat. Jak będą radzić sobie z emocjami, kiedy staną się androidami.

Kluczowym wątkiem w mojej pracy jest pokazanie grupy, związku między ludźmi wszelkiego rodzaju. I forma, którą tworzę, staje się tego metaforą. Na przykład kulturysta w dialogu ze śpiewakiem operowym. To jest społeczeństwo. Każdy jego członek jest w nim obecny z własnymi pragnieniami i uczuciami. Chcę pokazać, że ludzie mogą tańczyć razem, trzymać się za ręce, stojąc w kręgu. Że jest to możliwe. Chcę także kwestionować wirtuozerię. To także jeden z kluczowych wątków w mojej pracy. Wirtuozeria nie jest niczym złym, ale brakuje mi w niej emocjonalnego, afektywnego aspektu. Dla mnie wirtuozeria oznacza także szczodrość, a często wcale szczodra nie jest albo jest niewystarczająco. Wierzę także w ból. To znaczy wiem, że nie można wierzyć w ból, ale musimy o nim rozmawiać, o bólu i żałobie, i sprawiać, że będą lżejsze. Nie żeby je relatywizować, ale pokazać różne rodzaje smutku.

Wzywasz też do „radykalnej intymności na scenie” i tworzysz w teatrze futurystyczne wizje ludzkości. Czy interesuje cię posthumanizm?

Muszę przyznać, że nie czytam wiele. Z całą pewnością zetknąłem się z pojęciem posthumanizmu, ale nieświadomie. Wiem, że tworzę utopie, pracuję wokół tego tematu, ale nie potrafię tego nazwać. Myślę, że to źródło największej frustracji performerów i wszystkich, z którymi pracuję, że nie mówię, co jest czym. Po trzech spektaklach performerzy przychodzą do mnie i mówią: „OK, teraz czuję, co robimy, wcześniej naprawdę nie wiedzieliśmy, o co ci chodzi”. Jedyne, co mogę powiedzieć, kiedy słyszę termin „posthumanizm”, to to, że wierzę w siłę troski i miłości. Wierzę, że jeśli nasze codzienne podejście do sztuki będzie motywowane tymi dwoma pojęciami, świat może się zmienić.

Twoje słownictwo jest według mnie zbieżne z kluczowymi myślami posthumanizmu i jego krytycznych teorii – wzywania do uznania nowych wrażliwości, afektywnej relacji wobec rzeczywistości oraz poszerzenia pojęcia podmiotowości na byty nieożywione. Czy duchowość jest dla ciebie ważna?

Jestem zodiakalnym Lwem, a duchowość jest jedną z właściwości Lwa, czyż nie? Lwy chcą być podłączone do tego kanału – ducha, troski, miłości, intensywnych przeżyć. Więc owszem, myślę, że jestem osobą, dla której wymiar duchowy jest ważny. Wierzę też w siłę rytuałów, w energię bycia razem, energię magii, wspólnych kodów. Ale wierzę też w siłę rozumu. Mogę

łatwo powiedzieć: daj spokój, ta magia to bzdura.

Ciekawi mnie to, co ukształtowało cię jako twórcę. Jaka jest twoja relacja z pokoleniem Fabre'a, Keersmaeker, Needcompany, Platela? Byli dla ciebie ważni?

Szanuję ich pracę. Otworzyła teatr i taniec na to, co nowe. Największą inspiracją i ważnym punktem odniesienia są dla mnie Jan Decorte i Sigrid Vinks. Choć jest między nami różnica dwóch pokoleń, czuję, że coś nas łączy. Z drugiej strony, jak już wspomniałem, nie robię nic nowego. Surfuję na fali dokonań starszego pokolenia. Przypomina to sztafetę: dostałem pałeczkę od nich, teraz moja kolej, a za chwilę przekażę ją komuś innemu. Kiedy wyobrażam sobie siebie powiedzmy za czterdzieści lat, mam nadzieję, że pozostanę otwarty na to, co mnie otacza, na pracę z młodymi performerami. I że nie będę przedstawicielem modelu: „Jestem mistrzem, teraz pokażę ci, czym jest dobra sztuka". Myślę, że Jan Decorte i Sigrid Vinks są jedynymi we Flandrii, którzy to robią. Anne Teresa De Keersmaeker rozwinęła piękny język, ścisły matematyczny kod, i nauczyła kolejne pokolenia go utrwalać. Rozumiem ten odruch, jest w nim rodzaj nieskazitelności i konieczności. Ale czasem powinieneś zdawać sobie sprawę z przestrzeni, jaką zajmujesz. To trudne pytanie. Przypomina to sytuację, kiedy nadchodzi ten nieuchronny moment, kiedy musisz zabić swoich rodziców.

Współprowadzisz Toneelhuis w Antwerpii, jeden z najważniejszych teatrów we Flandrii. Masz realny wpływ na przyszłość. Jak odnajdujesz się w tej roli?

Jesteśmy wciąż na etapie poszukiwań, ponieważ nie mianowaliśmy się na to stanowisko, wybór modelu zarządzania Toneelhuis został zaproponowany przez radę nadzorującą teatr, i każdy członek dyrekcji artystycznej jest inny. To bardzo ważne w myśleniu o przywództwie. Ale też coś bardzo pozytywnego, ponieważ okazuje się, że może istnieć dialog między ludźmi, którzy pracują już dwadzieścia albo dwadzieścia pięć lat w tym teatrze, i mną, całkiem nowym. Dopiero cztery lata temu skończyłem studia, w zasadzie nie mam zielonego pojęcia o niczym… Oczywiście, coś tam wiem… Ten dialog jest dla mnie bardzo ważny i jest też czymś nowym. Wszystkie te pokolenia, które są w zarządzie artystycznym, łączy teatr, Bourla, wielki budynek, gdzie możemy tworzyć. Teatr, który istnieje od lat i trwa w tej misji. Nigdy nie zboczymy z tej drogi. Skupiamy się na wielkim teatrze, wielkich historiach i wielkich emocjach. Do tego dochodzi zróżnicowanie języków artystycznych. Niektórzy pracują z tekstem, ja – z muzyką i obrazem. Styl FC Bergman przypomina film, Olympique Dramatique tworzy teatr repertuarowy… To naprawdę różnorodny zbiór. Jesteśmy w momencie, kiedy środowisko, które było wobec nas krytyczne, daje nam czas. Czas, żeby odkryć, jak prowadzić teatr w dziewięć osób. Sam jestem tego bardzo ciekaw.

15 sierpnia 2022

Wzór cytowania:

Wielkie sceny, wielkie emocje, wielkie historie, z Benjaminem Ablem Meirhaeghem rozmawia Kasia Tórz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielkie-sceny-wielkie-emocje-wielkie-historie.

Autor/ka

Kasia Tórz – absolwentka filozofii na Uniwersytecie Warszawskim i a.pass (advanced scenography and performing arts studies) w Brukseli. W latach 2008-2019 odpowiadała za międzynarodowy program Malta Festival w Poznaniu. W latach 2019-2021 współpracowała z Needcompany. Od 2022 jest dyrektorką programową ds. teatru i tańca w Holland Festival. W 2021 obroniła doktorat na temat teatru Gisèle Vienne, pod kierownictwem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Mieszka w Antwerpii.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wielkie-sceny-wielkie-emocje-wielkie-historie*