

60

POCHWAŁA NIEDOSKONAŁEJ TECHNOLOGII

Robert Lepage



R. Lepage • Elsinore • 1995

Fot. R.M. Tremblay

ROBERT LEPAPE – ur. 1957 w Quebecu. Aktor, autor i reżyser. Wielokrotnie nagradzany prestiżowymi nagrodami teatralnymi, uhonorowany orderem Ministra Kultury i Sztuki Francji oraz doktoratem honorowym Uniwersytetu Laval w Quebecu. W latach 1989-93 dyrektor artystyczny Théâtre Français du Centre National des Arts w Ottawie. Ważniejsze jego realizacje teatralne to: *La Trilogie des dragons* (1985), *Vinci* (1986), *Les Plaques tectoniques* (1988), *Les Aiguilles et l'Opium* (1991), *Sen nocy letniej* (1992), *Les Sept branches de la rivière Ota* (1994), *Elsinore* (1996), *La Géométrie des miracles* (1998). Jest również autorem filmów *Con-fessionnal* oraz *No*.

Elsinore (spektakl oparty na motywach *Hamleta*) prezentuje się jako „work in progress”, nie zaś jako wynik bardzo ambitnego projektu, który od chwili swego powstania w Montrealu w 1996 roku uległ znacznemu uproszczeniu i który być może jeszcze bardziej zostanie uproszczony. Z aktorskiego punktu widzenia moje zainteresowanie *Hamletem* ma raczej tradycyjny charakter, chociaż nie chodziło mi o zaproponowanie jeszcze jednej interpretacji [tego utworu]. W moim przypadku wyzwanie usytuowane było raczej na poziomie narracji, chciałem „opowiedzieć” *Hamleta*, a nie zagrać go. Chciałem wejść w tę sztukę innymi drzwiami, żeby zobaczyć, jak nowe technologie – podobnie jak najstarsze i najprostsze – doprowadzą nas do nowego odczytania sztuki. Czasem zetknięcie techniki i tekstu daje dobre rezultaty, czasem nie. Myślę, że mam jeszcze wiele do zrobienia, aby odnaleźć swojego *Hamleta*.

NOWA INTYMNOŚĆ

Coraz bardziej interesuję się techniką, nawet jeśli zniechęca to widzów, uważam bowiem, że forma i treść są zawsze komplementarne. Zastosowanie nowych technologii uzmysławia nam, iż być może sztuka opowiada historie, których wcześniej sobie nie wyobrażaliśmy. Zatem po części stosuję je jak nowy instrument muzyczny, który kompozytorzy lub muzycy mają ochotę wypróbować, by przekonać się, czy przy jego pomocy można wyrazić nowy typ wrażliwości. Kiedy wynaleziono wiolonczelę, szpinet czy pianino, trzeba było podjąć wiele prób i popełnić mnóstwo błędów, zanim udało się odkryć ich prawdziwą

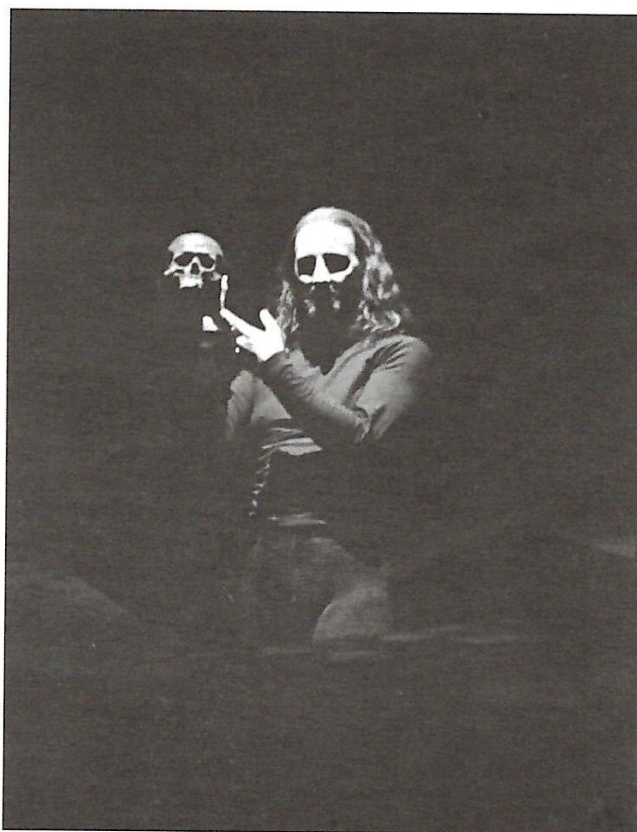
naturę. Fakt, że jestem sam na scenie i gram wszystkie postaci, spowodował, że skoncentrowałem się na pewnych tematach, takich jak: szaleństwo, schizofrenia, kazirodztwo (wszystkie postaci grane przez ciało jednego aktora wyrażają ów kazirodczy aspekt). Musiałem pominąć inne wątki, np. polityczny, który w tym stadium sztuki nie wydawał mi się zbyt znaczący. Poprzez postać Hamleta przede wszystkim, ale także za pośrednictwem innych bohaterów, próbowałem prze-

calne. Już dziesięć lat temu w moim spektaklu *Solo* używałem mechanicznych urządzeń do wyświetlania obrazów (tytułów poszczególnych scen). Przedstawienie grano w salach na dwieście do trzystu osób. Intymność była więc wytwarzana za sprawą obecności mówiącego aktora i jego – czasem wzmocnionego – głosu. Drugi solowy spektakl, *Les Aiguilles et l'Opium* (*Igły i opium*), z którym jeździłem przez trzy lata, był nieco bardziej ambitny od strony technicznej: wyświetla-

żyć obrazy zarówno diagonalnie, jak i wertykalnie. Projekcje rzutowano na płaszczyznę, ale kiedy były w ruchu, odnosiłmy wrażenie, że oglądamy trójwymiarowe obrazy.

UKAZAĆ NIEDOSKONAŁOŚĆ

Nigdy nie pociągał mnie teatr zdominowany przez plastykę, wręcz przeciwnie, dekorację traktuję jako postać, która wchodzi w interakcję z moim ciałem, z moją własną aktorską



R. Lepage • *Elsinore* • 1995

Fot. R.M. Tremblay

nieść na deski sceniczne to, co mnie osobiście dotykało: im bardziej skrywa mnie makijaż, przebranie, zniekształcenia i większa ilość obrazów, tym łatwiej jest mi mówić o sobie, ponieważ zastosowane środki techniczne czynią kontakt z publicznością bardzo intymnym.

Dziś, z powodów komercyjnych, sale teatralne są przeogromne. Toteż trzeba sprzedawać coraz więcej biletów i upychać w nich coraz więcej widzów, aby inwestycje stały się opła-

tem na ekranach chińskie cienie (zbliżenie mojej ręki i głowy lub pewnych małych przedmiotów), stosując wzmocnienie typu filmowego. To doświadczenie skłoniło mnie do rozszerzenia użycia ekranów jako sposobu zbliżenia się do widza. Odczuwałem wtedy potrzebę mówienia, szepcienia, opowiadania bardzo intymnych i bliskich mi historii. W *Elsinore* zwiększyłem ilość ekranów, ale chciałem, by były ruchome, elastyczne, by wykorzystać dekorację, która się rusza i która pozwala przybli-

energiją. Im bardziej teatr jest doskonały, tym bardziej upodabnia się do kina i tym mniej zasługuje na prezentowanie go na scenie. Nie wolno zapominać, że ludzi przyciąga do teatru jego, po części, roboczy charakter, chcą poczuć zapach kuchni, delektować się właśnie przygotowywanym daniem, w którym nie zatracił się jeszcze smak poszczególnych składników. Obecność wideo na scenie nie zacierza bezpośredniego kontaktu z publicznością, nawet jeśli na ekranach



R. Lepage: «Les 7 branches de la rivière Ota» 1994

Fot. Yves Dubé

oglądamy gigantyczne obrazy lub zbliżenia twarzy, teatralność – moim zdaniem – pozostaje nienaruszona.

W Japonii uczestniczyłem w wielu prezentacjach telewizji wysokiej rozdzielczości. Technika ta wprowadziła wkrótce ogromne zmiany, ponieważ wszystkie detale lub niedoskonałości – zwykle niedostrzegalne – ulegają tu spotęgowaniu; gdy w telewizji pokazuje się zbliżenie twarzy artysty operowego, jego makijaż, grymasy, gesty, przeznaczone do oglądania z daleka, stają się groteskowe i męczące w odbiorze. Osobiście nie jestem tym zaszokowany, sądzę, że to dobrze, skoro publiczność postrzega obraz nie jako ilustrację rzeczywistości, ale jako abstrakcję. W Japonii pracuje się właśnie nad sposobami uzyskania naturalnego efektu. Moim zdaniem, powinno być odwrotnie – trzeba, aby telewizja wysokiej rozdzielczości pokazywała niedoskonałości oraz rzeczy takimi, jakie są naprawdę. Wiem, że w *Elsinore* nie mam makijażu, że nie jestem przebrany i że nie gram w sposób odpowiedni dla kamery, ale lubię, gdy na zbliżeniach publiczność może zobaczyć klej przy moich włosach lub sztuczną brodę, pot. W naszych czasach w teatrze wszystko jest zbyt doskonałe, zbyt czyste.

Picasso mawiał, że sztuka kłamie po to, by lepiej przekazać prawdę. W moim przekonaniu jest to definicja samej teatralności: trzeba pokazywać rzeczy fałszywymi, żeby móc powiedzieć prawdę. Spektakl choć trochę powinien ujawnić swoją niedoskonałość – maszyny, które czasami hałasują,

przewracają się i psują. Trzeba pokazać realnie istniejące niebezpieczeństwo, ułomność rzeczy i techniki oraz to, że jeszcze nie na wszystko znaleziono odpowiedź.

ZALETY OGRANICZEŃ

Zastosowanie nowych technologii dotyczy również gry aktorów, którym zawsze chętnie proponowałem nowe wyzwania: granie tyłem do publiczności lub przy zachwianej równowadze. To wymaga od nich odmiennej świadomości własnego ciała i gry bez zbędnej chęci przypodobania się. Sztuką teatru jest dla mnie obserwowanie tego, jak aktor może skoncentrować się na swojej roli i jednocześnie kontrolować to, co dzieje się na widowni, na scenie, za kulisami. W operze śpiewak oddaje się śpiewaniu, emocji muzyki, spoglądając jednocześnie kątem oka na maestro, by podążać za metrum. W Sztokholmie, kiedy pokazywałem *Le Songe* (Grę snów) Strindberga, umieściłem aktorów w przestrzeni o dużym nachyleniu, w której nie mogli ustać, nie upadając. Zrozumieli, że muszą odkryć swoje gesty na nowo, przełożyć je tak, aby uzyskać złudzenie realności.

W *Les Aiguilles et l'Opium* w rynsztunku dwóch pasów uczepionych u bioder byłem zawieszony w powietrzu – grałem Jeana Cocteau, który leciał, który mówił – równowaga mego ciała była zachwiana: jak tylko poruszyłem ręką, cała reszta przechylała się do przodu, tracąc stabilność. Na początku wpadłem w panikę, ale w miarę jak moje ciało uczyło się, co robić, w jakim kierunku [przechylać się] oraz jak odzyskać równowagę, pojawiła się „organiczna” świadomość i myślałem już tylko o tekście. W *Elsinore* okazuje się to trudniejsze, dlatego że ciało nie zawsze jest więźniem maszyny. Czasem czuję się niezwykle swobodny cieleśnie, ale wiem, że potrzebuję zniewolenia, pewnej przeszkody, aby odnaleźć swoją wolność.

Wybrała Brunella Eruli
Przeł. Izabella Pluta-Kiziak

Tytuł oryginału: *Éloge de la technologie bancaire* – opublikowany w „Puck. La Marionnette et autres arts” 1996, nr 9. Tytuł numeru: *Images virtuelles*. Éditions Institut International de la Marionnette.

Robert Lepage

Fot. S. Grenier



