

„Whatever works” – Iván Pérez z grupy INNE w rozmowie z Tomaszem Wiśniewskim o współtworzeniu z Grzegorzem Bralem Wyspy Teatru Pieśń Kozła

Transkrypcja i tłumaczenie: Kaja Wiszniewska-Mazgieł

Tomasz Wiśniewski: Dostałeś tę koszulkę od swoich aktorów. Z jakiej okazji?

Iván Pérez: Jest taka tradycja, że wręcza się prezent choreografowi po pierwszym występie. Z jakiegoś powodu uczniowie i aktorzy zaczęli dawać mi T-shirty z cytatami albo frazami, których używam podczas prób.

Tomasz Wiśniewski: Na tej koszulce jest napis „Whatever works”, co można odczytać na wiele sposobów.

Iván Pérez: Dla mnie to „Bądź wierny sobie” albo „Żyj w zgodzie ze sobą”. Niezależnie od tego, jaką decyzję podejmiesz, musi być ona spójna i zgodna z twoją osobą. W pracy proponuję pewną ramę i zachęcam aktorów, by kreatywnie reagowali na moje wskazówki. Artyści powinni być pewni siebie i czuć się bezpiecznie w tym, co robią, by odkryć swoje wnętrze. To dla mnie ogromnie ważne, aby wiedzieli, że nie chcę zmieniać ich w kogoś, kim nie są. Nie chcę, żeby ślepo podążali za moimi wskazówkami albo za mną jako liderem zespołu. Wolę współpracować, aniżeli przyjmować rolę reżysera.

Tomasz Wiśniewski: Jak to wygląda w sytuacji, w której współpracujesz z dziesięcioma artystami i żaden nie wywodzi się z tej samej szkoły czy nawet tradycji? Pozwalanie im na pracę w sposób, w jaki oni tego chcą, a jednocześnie tworzenie spójnego, mocnego i intymnego języka, musi stanowić ogromne wyzwanie.

Iván Pérez: Kiedy mówię o współpracy i o zgodzie artystów z ich własnym ja, nie chodzi mi o całkowity brak reżyserii. Artyści potrzebują silnego reżysera, którego wizji mogą się złapać, oraz tyle przestrzeni, aby wciąż czuli się osobiście związani z projektem. Przez dwa miesiące prób starałem się stworzyć związek oparty na zaufaniu. Czekałem, aż artyści przyjdą do mnie ze swoimi pomysłami.

Tomasz Wiśniewski: Czy możesz porównać próby Teatru Pieśni Kozła z pracą, którą zazwyczaj wykonujesz z tancerzami?

Iván Pérez: Był to wyjątkowy proces, ponieważ śpiewający aktorzy potrzebowali dużo czasu, żeby stworzyć pieśni, a potem się ich nauczyć. Minęło kilka tygodni, zanim dostałem utwory, nad którymi mogłem pracować z tancerzami. W tym czasie byliśmy podzieleni na grupy. Tancerze pracowali przy nagraniach, które otrzymali od śpiewających, ci zaś tworzyli nowe pieśni. Oczywiście spotykaliśmy się, żeby omawiać nasze pomysły. Testowaliśmy małe fragmenty choreografii do istniejących pieśni, sprawdzaliśmy, czy do siebie pasują.

Tomasz Wiśniewski: Więc najpierw był dźwięk, a potem ruch?

Iván Pérez: Rzeczywiście. Musimy pamiętać, że najpierw powstała muzyka, a potem tekst. To znaczy, że artyści najpierw uczyli się melodii, a potem dodawali do niej

słowa. Sporo czasu zajęło nam upewnienie się, czy stworzona przez nas choreografia była tak dopracowana jak pieśni. W międzyczasie wymyślaliśmy materiał, który nie łączył się z żadnym konkretnym utworem, ale współgrał z tematem przewodnim całego występu. A to z kolei przyspieszało proces tworzenia nowych kompozycji, ponieważ przedstawialiśmy materiał, który nie był przypisany do żadnej konkretnej pieśni. Innymi słowy, niektóre układy taneczne powstały ze względu na konkretne pieśni, a inne powstawały niezależnie i miały swój indywidualny język oraz przesłanie. Do nich musieliśmy znaleźć odpowiednie pieśni. Jak widzisz, był to bardzo elastyczny proces. Nie podporządkowaliśmy się jednej, spójnej metodzie. Połączyliśmy różne, tak by móc tworzyć materiał, ruch i śpiew, i poruszać się po nim.

Tomasz Wiśniewski: Widzę, że sam proces kompozycji jest dla ciebie bardzo ważny. Jak połączyłeś te fragmenty w jedną sekwencję?

Iván Pérez: Stało się to w późniejszej fazie produkcji. Gdy zaczęliśmy łączyć elementy w całość, wiedzieliśmy, że nie mamy zbyt dużo czasu. Przejścia stały się dla nas czymś więcej niż tylko momentami między pieśniami, rozdziałami czy fragmentami. Potraktowaliśmy je jako osobne elementy choreografii. Niektóre przejścia są jak pieśni – jest w nich dźwięk, słowa, manipulujemy rekwizytami.

Tomasz Wiśniewski: Nie używacie ich zbyt wiele, ale kiedy już się pojawiają, są to mocne i zapadające w pamięć obrazy. Moment, w którym lustra łapią Orła McCarthy w swoistą pułapkę, tworząc klatkę czy jaskinię, jest wizualnie bardzo wyrazisty. Skąd przyszedł wam do głowy ten pomysł?

Iván Pérez: Na pierwszej próbie mieliśmy jedno lustro. Zastanawialiśmy się nad jego potencjałem, stworzyliśmy scenę, w której tancerze przesuwają lustro i stają twarzą w twarz z Orłem. W ten sposób doszliśmy do kilku interesujących obrazów. Następnego dnia pracowaliśmy na trzech lustrach i spodobał nam się ten efekt. Stopniowo przyzwyczailiśmy się do luster, a potem zrezygnowaliśmy z tego pomysłu. Po jakimś czasie chciałem, by Orla wykonała ten układ solo, więc dodałem pięciu tancerzy z pięcioma lustrami. Otoczyli ją półkolem, a potem ta sekwencja znalazła się w ostatecznej wersji.

Tomasz Wiśniewski: Więc nie mieliście tego obrazu w głowie od początku?

Iván Pérez: Zdecydowanie nie. W pewnym sensie pojawił się on przypadkiem, kiedy pracowaliśmy nad tym elementem podczas prób, i poszliśmy dalej tropem, na który wpadliśmy. W momencie pojawienia się obrazu zdaliśmy sobie sprawę z siły jego oddziaływania. Wiedzieliśmy, że stanie się jednym z naszych głównych symboli.

Tomasz Wiśniewski: W programie widać zdjęcia z prób, a na nich obrazy, których nie widzimy w przedstawieniu. Czy to oznacza, że opracowaliście niektóre obrazy, a potem po prostu z nich zrezygnowaliście?

Iván Pérez: Obraz zawiązanych wokół głowy bandaży, które widzimy w programie, ilustruje, jak rekwizyty wpływają na proces kreatywny i przyczyniają się do powstania pomysłów, nawet gdy nie widać ich w ostatecznej wersji. Niemniej jednak efekt osiągnięty dzięki bandażom pozostaje widoczny w przedstawieniu. Nie możemy utrzymywać

na scenie każdej inspiracji, gdyż przystonilibyśmy ostateczny efekt. Widz niepotrzebnie koncentrowałby się na samym rekwizycie. Decyzję podjęliśmy w ostatniej chwili. Pod koniec prób powiedziałem Grzegorzowi Bralowi: „Głęboko wierzę, że ten obraz nie jest nam już potrzebny”.

Koncept bandaży pochodził ze zdjęcia, które Grzegorz trzymał w swojej „teczce inspiracji”. Pierwotnie chciałem popracować nad tym konceptem. Od razu zajęliśmy się bandażami. Zainspirowały one pewną fizyczność, swojego rodzaju ucisk, język, który pomógł nam zbudować tę scenę. Zakochaliśmy się w tym obrazie i ze względu na naszą obsesję nie chcieliśmy odpuścić. Takie są niebezpieczeństwa nadmiernego eksponowania procesu twórczego w ostatecznej wersji dzieła. Staje się to nie tylko przytłaczające, lecz także wyolbrzymione, ponieważ ten właśnie element pozwolił nam wypracować język i stworzyć dalszą sekwencję ruchów. Ale kiedy sam bodziec pojawia się na scenie, zaczynamy się powtarzać. Według mnie, tak czytelne wyjaśnienie źródła efektu jest na scenie zbędne. Kiedy wyeliminowaliśmy rekwizyt, który pobudził do życia ten efekt, pozwoliliśmy, by publiczność zastanowiła się nad pochodzeniem danego obrazu. Jakie niesie ze sobą emocje? Dlaczego wygląda tak, a nie inaczej? Widownia może podróżować i wypełniać niewypełnione przez nas luki. Moim zdaniem właśnie to sprawia, że publiczność się angażuje – ten element tajemnicy, nad którym ich wyobraźnia musi popracować. Ten moment jest pełen znaczenia, które nie jest jednak przez nas wyjaśnione. Interpretację pozostawiamy widzowi. Echo bandaży pozostaje, ponieważ używamy ich przy promocji przedstawienia. W programie pojawia się pięć zdjęć i mają one dużą moc. Zdradzają niektóre sekrety procesu twórczego.

Współcześnie mówi się o prawie perwersyjnej, a nawet chorobliwej, fascynacji obrazem. Żyjemy w czasach, w których wszyscy jesteśmy nastawieni na wizualność. Jednak kiedy siedzisz na widowni i oglądasz spektakl, nie takiego obrazu oczekujesz. Spodziewasz się śpiewu, tańca, odbicia w lustrze, a nie samego lustra.

Tomasz Wiśniewski: A więc wróćmy do luster. Można w nich zobaczyć odbicie publiczności. Efekt ten uzyskaliście bez użycia wyszukanych technologii. To rodzaj teatru, w którym skupiacie się na tym, co tu i teraz.

Iván Pérez: Co ciekawe, to nie sam obiekt niesie ze sobą znaczenie. To, co odbija się w lustrze, staje się dziełem, magią, metaforą, cieniem. Tak prosta rzecz zapewnia uniwersalne możliwości. W kontekście występu lustra mają transformatywną moc. Mogą zmienić zwyczajowe znaczenie w zależności od tego, jak są używane. Widziałeś klatkę, jaskinię. Mogą też być rzeką. Mogą być ogniem. Tworzą cienie i sytuacje rodem z koszmaru. W przeciwieństwie do bandaży lustra mogą łatwo zmienić znaczenie.

Tomasz Wiśniewski: Zmienia się też znaczenie krzesel. To paradoks, ponieważ krzesło to kolejny bardzo prosty rekwizyt.

Iván Pérez: Kiedy artyści stoją na krzesłach. Kiedy siedzą...

Tomasz Wiśniewski: ...a także kiedy krzesła wiszą.

Iván Pérez: Gdy wiszą, mają jeszcze inne znaczenie. Dlatego uznałem, że muszą wystąpić w ostatecznej wersji. Tak powinien działać każdy proces twórczy. Jest czas

intensywnego tworzenia, dowolności, czas wolny od ocen. Musi też jednak nadejść chwila, w której zastanowimy się nad wszystkim, zaczniemy odrzucać pomysły, zakwestionujemy i podważymy wcześniejsze pomysły, zdecydujemy, co powinno zostać, a co odejść. Na tym etapie niepotrzebne elementy należy wyeliminować.

Tomasz Wiśniewski: Mówisz o teatrze, występach i ruchu, ale czuję, że opisujesz każdy proces twórczy.

Iván Pérez: Rzeczywiście. Nie mówię wyłącznie o tańcu czy ruchu ani o teatrze. Mówię o sztuce i kreatywności. Może to dotyczyć także organizacji przyjęcia czy tworzenia projektu. Gdy zaczynasz projekt, pracujesz nad każdym pomysłem. Tworzysz nowe koncepty, wypisujesz je i ich nie oceniasz. Na początku wszystko jest możliwe, ale musisz zakwestionować swoje pomysły i wybrać te najlepsze i najbardziej efektywne.

Tomasz Wiśniewski: Porozmawiajmy o twojej współpracy z Grzegorzem Bralem. Jak podjęliście decyzję o wyeliminowaniu bandaży z przedstawienia? Dyskutowaliście zażarcie czy postanowiliście, że ty jesteś od tańca, a on od warstwy teatralnej, i nie wchodzić sobie nawzajem w drogę?

Iván Pérez: Gdy negocjowaliśmy, nasze zdania były podzielone, ponieważ jesteśmy ekspertami w różnych dziedzinach. Niemniej jednak Grzegorz zawsze zauważał, jak tancerze reagowali na przestrzeń czy też jak odkrywali swoją osobistą energię. Bardzo dużo z nimi rozmawiał. Chciał ich inspirować. Tak samo ja współpracowałem z aktorami. Podchodziłem do nich z innej strony, dzięki czemu wychodziłem z mojej strefy bezpieczeństwa.

Warto sobie uświadomić, że przedstawienie to osobna sprawa. To swojego rodzaju podwójny świat. Choć on był reżyserem, a ja choreografem, musimy pamiętać, że w pracy choreografa również zawiera się reżyseria. Mam ogromny wkład w dzieło, które reżyseruje Grzegorz. Estetyka, rytm, struktura – te pomysły były zarówno jego, jak i moje.

Oczywiście jednak we współpracy trzeba być ostrożnym. Bandaże pojawiły się, a potem zniknęły. Grzegorz chciał je przywrócić. Ja się sprzeciwiłem, ponieważ mocno wierzyłem, że nie były potrzebne. Grzegorz ostatecznie się ze mną zgodził. Byliśmy na tyle intuicyjni, że umieliśmy wyczuć siebie nawzajem. Stosunek władzy był dynamiczny. W takim przypadku byliśmy zmuszeni jasno wyrażać nasze opinie. Musieliśmy więc wyraźnie zaznaczyć, co stoi za naszymi decyzjami artystycznymi. Jeśli chciałem coś zabrać lub dodać, musiałem dokładnie wiedzieć dlaczego. Musiałem to wyjaśnić Grzegorzowi, a on mnie. Dzięki temu patrzyliśmy krytycznie na nasze własne decyzje – wiedzieliśmy, że jest druga osoba, z którą musimy dojść do porozumienia.

To musiało być ciekawe doświadczenie dla Grzegorza, ponieważ to jego pierwsza współpraca tego typu. Ja wcześniej współpracowałem z innymi artystami. Dzięki temu zyskałem doświadczenie i byłem w stanie pokierować nas, gdy nie mogliśmy dojść do porozumienia. Chociaż Grzegorz zawsze był chętny do współpracy. Mogliśmy wracać do sedna i zastanawiać się, czego tak naprawdę szukamy. Naszym głównym celem było stworzenie czegoś, co rezonuje z publicznością, co publiczność bardziej czuje, niż rozumie.

Tomasz Wiśniewski: Czy we współpracy z Grzegorzem coś cię zaskoczyło?

Iván Pérez: Były w niej momenty ogromnie inspirujące, które bardzo mnie poruszyły. Grzegorz chciał prowadzić dialog o rozumieniu świata w zupełnie innych wymiarach, na przykład z perspektywy energii, wibracji, rozprężania naszych ciał, oraz rozmawiać o sposobie, w jaki nasza energia potrafi wyjść poza wymiar cielesny i nieść ze sobą przekaz. Nie bał się mówić o sprawach, które są niewidzialne. Nie dlatego, że ich nie widzimy, ale dlatego, że ich nie ma. Uważam, że jest to dowód jego odwagi, ponieważ żyjemy w realnym świecie, którego każdy może dotknąć. Coś, co widzimy i co jest namacalne, może też być tematem rozmowy. Ale kiedy zaczynamy mówić o rzeczach, których nie widać, ludzie zazwyczaj robią się sceptyczni.

Jest coś mistycznego w jego sposobie postrzegania życia, coś, co widać w jego pracy. Jego sposób odnoszenia się do zespołu wydaje się fascynujący. Wiele z tych konceptów jest mi znanych, ale mam tendencję do intelektualizowania. Grzegorz zainspirował mnie, by nie bać się zaangażować w tego rodzaju dyskusję. Myślę, że to bardzo cenne z punktu widzenia artysty. Możemy sporo dowiedzieć się z podświadomej, intuicyjnej, zmysłowej wiedzy, którą zdobywamy poprzez ciało.

Ale oczywiście niektóre elementy kwestionowałem – Grzegorz i ja reprezentujemy dwa różne pokolenia. Jestem od niego dużo młodszy. On ma o wiele więcej doświadczenia w sensie zawodowym. W 2016 roku obchodził dwudziestolecie Teatru Pieśni i Kozła, a ja dopiero założyłem mój zespół. Spieraliśmy się o niektóre metody. Te rozbieżności były interesujące dla nas obu. Współpraca z artystą takiego pokroju pomogła mi uświadomić sobie, do jakiego pokolenia należę, oraz zdefiniować własne poglądy. Mimo to nadal byłem otwarty na to, by uczyć się i korzystać z jego doświadczenia.

Tomasz Wiśniewski: Nie chcesz podać konkretnych przykładów?

Iván Pérez: Nie, ponieważ nie ma takiej potrzeby. Grzegorz jest bardzo rygorystyczny, ale nie pierwszy raz miałem do czynienia z rygiorem w środowisku pracy. Jest również pełen pasji i ta pasja czasami wymyka mu się spod kontroli. To naturalne – artysta-reżyser czuje się tak mocno związany ze swoim dziełem, że czasami musi nastąpić wybuch. Może to właśnie jest coś, co kwestionuję moi rówieśnicy.

Myślę, że Grzegorz również uczył się ode mnie. Sam przyznał, że przez te dwa miesiące zmieniło się jego podejście do pracy z ludźmi. Nowe propozycje wyszły ode mnie. Był to proces interesujący, złożony i pełen konfrontacji, ale zakończył się sukcesem, ponieważ nie byliśmy jedynie nauczycielami, ale również uczniami.

Tomasz Wiśniewski: W Wyspie zdecydowaliście się schować obraz przestrzeni teatru za ekranami. Jak wyglądała praca z dziewiętnastoma artystami w takich warunkach? Zarówno tancerze, jak i aktorzy są cały czas w ruchu, tańczą bądź śpiewają. Fizyczność ich ruchów jest bardzo widoczna w trakcie całego przedstawienia. Jak tego dokonaliście?

Iván Pérez: Było to trudne, ponieważ poziom uwagi, jaką aktorzy-śpiewacy muszą poświęcać swojej pracy wokalne, jest bardzo wysoki i wymagający, podobnie jak samo skupienie się na fizyczności, którą proponuję moim tancerzom. Oba te języki wywierają

na siebie nacisk i tworzą jeden wyraźny, uznany język. Gdy ścierają się te dwa aspekty, istnieje niebezpieczeństwo, że stworzymy dwie zupełnie różne sytuacje, które dzieją się na scenie, ale ze sobą nie współgrają. Takie momenty, w których powstaje drobne zamieszanie, gdy elementy ruchu wchodzą w interakcję ze strukturami i formacjami śpiewaków, gdy jeden lub dwa ruchy są skoordynowane z ruchem tancerzy – kiedy powstaje jedność, harmonia – były ogromnie ważne. Zostały one wybrane bardzo starannie, ponieważ musieliśmy uszanować ich złożoność w dwóch niezależnych wymiarach. Wszystko musiało być na swoim miejscu. Unikaliśmy losowości. Wybraliśmy wszystko dokładnie i ustawiliśmy wszystko tak, aby każdy mógł pracować w proponowanej przez nas ramie. W ten sposób zyskaliśmy wolność występowania i wolność do życia.

Oprócz tego w każdej pieśni śpiewacy musieli ze sobą współgrać na różne sposoby. Musieli słuchać siebie nawzajem i łączyć różne głosy, na przykład sopranu czy burdony. Często byłem zmuszony do przestawiania ich z miejsca na miejsce, by zmienić strukturę zespołu i stworzyć ruch w języku, który pasowałby do sedna całego występu. Dla niektórych jest to swojego rodzaju kalejdoskop. Inni mają poczucie, że patrzą na scenę przez kalejdoskop, który rusza się i zmienia. Wykorzystując te przejścia, chciałem wyrzeźwić wrażenie, że tancerze i śpiewacy manipulują przestrzenią poprzez zmiany geometryczne. Koncept symetrii czy też geometrii wniósł do spektaklu elementy przypadkowości lub „organiczności”. W pewnym sensie aktorzy byli postawieni, zbudowani w przestrzeni. To podkreśla ich człowieczeństwo. Te losowe momenty zostały szczególnie zaplanowane. Wychodzimy od twardych kształtów, linii, geometrii, która reprezentuje pewien porządek. Gdy łamiemy ten porządek, dowiadujemy się, jakie może być znaczenie tego wszystkiego.

Tomasz Wiśniewski: Masz na myśli moment, w którym rytm się zmienia, bo jeden z aktorów przestaje dowodzić, i kolejny aktor przejmuje kontrolę nad chórem? Czy chodzi ci o sytuacje, w których konstelacje tancerzy i aktorów na scenie się zmieniają?

Iván Pérez: Rozumiem, o co pytasz, ale mnie chodzi o sposób, w jaki tworzą się te formacje, kiedy ustawiamy je na scenie. Sposób, w jaki śpiewacy i tancerze nawiązują do geometrii jako do organizacji przestrzeni.

Tomasz Wiśniewski: A więc na przykład sytuacje, w których na scenie tworzą się dwie lub trzy linie? Jest taki moment, kiedy z lewej strony stoi śpiewająca kobieta, z prawej – mężczyzna, a w tle ludzie, którzy podkreślają głębię tej sceny. Ewentualnie kiedy cienie podkreślają czarną linię, tak?

Iván Pérez: Ten motyw występuje na przykład w momencie, gdy na scenie mamy trzy rzędy luster i trzy korytarze, którymi tancerze przechodzą w górę i w dół, a w korytarzach widać również śpiewaków. Mamy bardzo mocne poczucie linii korytarza. Jest taka chwila, w której aktorzy świadomie „łamią” tę linię. Robią to, by stworzyć nowy rodzaj kwadratu, który może stać się domem, ale też ustami rozpoczynającymi nową scenę, w której tancerze będą zgłębiać transformatywnego potwora.

Mówię tu o świadomości tworzenia oraz łamania tych linii na scenie. Jest też moment, w którym aktorzy ustawiają się w półkole, niektórzy siedzą, inni stoją, mamy sześciu tancerzy i trzy duety.

Tomasz Wiśniewski: Są to duety damsko-damski, damsko-męski i męsko-męski.

Iván Pérez: Właśnie. Mamy tu potrójny duet. Kiedy wszyscy stoją lub siedzą w losowych miejscach w przestrzeni, która ich otacza, nie ma między nimi ostrych linii. Ruch tancerzy jest organiczny, płynny, falisty. Takie poczucie przestrzeni przemawia do widzów, ponieważ porusza ich poczucie człowieczeństwa. Gdy na scenie widać ostre linie, mózg od razu odbiera ten obraz jako porządek, strukturę, klatkę. W ten sposób aktywujemy siłę śpiewaków w przestrzeni. To, jak oni organizują swój ruch na scenie, jest językiem samym w sobie.

Tomasz Wiśniewski: Widzę, że twoim celem jest zatarcie granicy między tańcem, występem i śpiewem. Nie przechodzisz od jednej konwencji do drugiej.

Iván Pérez: Poczujesz, że to było zintegrowane?

Tomasz Wiśniewski: Tak. Zupełnie nie przeszkadzało mi...

Iván Pérez: ...że na scenie widziałeś dwie różne konwencje? To pokazuje, że nasza zmuszona praca nad integralnością nie poszła na marne. Gdy gra aktorów łączy się z tym, co robią tancerze, aktorzy są zmuszeni do prawdziwej ekspresji, która jest równoważona przez estetykę, świadomość przestrzeni, świadomość dźwięku, ruchu i wyrazu. Dlatego widzisz cały obraz, a ten z kolei jest częścią jednego sedna. Wszystko zostało stworzone tak, żebyś czuł istotę przedstawienia i pamiętał je jako zintegrowane dzieło.

Staraliśmy się unikać dużych zmian podczas przedstawienia. Takich, w których widz nagle orientuje się: „Jest zupełnie inaczej, niż było”. Zmieniamy po trochu, po trochu i po trochu, a przy trzeciej zmianie jesteśmy bardzo daleko od pierwotnej aranżacji, ale zmiana była powolna, więc widz ledwo zauważa kierunek zmian.

Tomasz Wiśniewski: Czyli nie: duża zmiana – mała zmiana – duża zmiana...

Iván Pérez: To postępuje powoli. Utwór tworzy swój własny język, który staje się coraz bardziej złożony i prowadzi do skomplikowanych rezultatów lub głębszych znaczeń w obrębie języka, który już znamy. Ponieważ na początku to my zrozumieliśmy język przedstawienia i powoli przekazaliśmy go widzom, tak aby oni mogli go zrozumieć. Przez całe przedstawienie widownia uczy się języka spektaklu.

Tomasz Wiśniewski: Muszę przyznać, że to nie jest łatwe. Na pewno wiesz, że Wyspa to wymagające przedstawienie.

Iván Pérez: Oczywiście, ale przypomina ono nasz dialog. Wciągamy cię w rozmowę, ponieważ podaję ci tyle informacji, byś mógł się namyślić. Ale też niektóre ukrywam po to, byś chciał więcej. Byś mógł podróżować naokoło wiadomości, które ci przekazuję, i sam wykonać pracę. Dlatego jesteś zaangażowany, zainteresowany, chcesz dowiedzieć się więcej. Gdybym dał ci więcej informacji, byłbyś rozkojarzony, ponieważ otrzymałbyś ode mnie coś tak definitywnego, że wydałoby ci się to sztuczne. Ponieważ w życiu nigdy nie ujawniamy wszystkiego. Nawet w związkach mamy do czynienia z ukrytą komunikacją. Nasze przedstawienie w dużej mierze bazuje właśnie na ukrytej komunikacji. Pokazujemy coś, co czujesz – niekoniecznie to rozumiesz, ale na pewno czujesz. Coś, co musisz stworzyć z tego, co ci pokazujemy, i do czego chcesz wrócić, co chcesz zrozumieć. Wtedy powstaje fascynujący związek. Gdy widzowie nie do końca wiedzą,

dlaczego są tak zaintrygowani. To cały czas może pojawić się w konwersacji. I o to chodzi: naszym największym sukcesem jest stworzenie czegoś, co pozwala prowadzić takie rozmowy jak ta, w którą ludzie są zaangażowani.

Tomasz Wiśniewski: Nie mówiliśmy zbyt wiele o Szekspirze ani o tytule. Właściwie chyba w ogóle nie poruszyliśmy tych kwestii...

Iván Pérez: Ponieważ tytuł był punktem wyjścia do stworzenia czegoś, co niesie ze sobą coś więcej niż tylko Szekspira. Szekspir pomógł nam zacząć. Jest go dużo w naszej sztuce, chociaż z drugiej strony stanowi element jak każdy inny, na przykład Donald Trump czy mój nowy związek. Pozwoliliśmy sobie, by w *Wyspie* pojawiły się komponenty naszego życia. Pozwoliliśmy sobie na to, ponieważ było na to miejsce. Myślę, że *Wyspa* otworzyła na nowo temat szekspirowskiej wyspy...

Tomasz Wiśniewski: Otworzyła również to, co między nami – wyspę sceny, która pozwala się komunikować.

Iván Pérez: I przenosić się poza rzeczywistość. W naszym przedstawieniu jest element zawieszenia, metafora powietrza, zmiany, wymiaru, ponieważ mamy lustra i elewację z krzesel. W powietrzu coś wisi. Koniec końców przedstawienie sprawia, że człowiek wstrzymuje oddech. Czuje te żywoity. Wyspa jest miejscem, w którym człowiek może odkryć rzeczy niepowiązane ze światem materialnym, ale pochodzące ze sfery duchowej. Jest głębsza, bardziej przenikliwa, bardziej osobista, bardziej poetycka, pełna współczucia i emocji. To metafora przestrzeni, do której możemy się dostać.

Wrocław, 2 grudnia 2016 roku



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant