didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiata-bedac-poprawnym

/ milo rau

Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym

Z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz

Zanim na dobre wszedłeś do świata teatru, pracowałeś podobno jako dziennikarz w regionach objętych konfliktem zbrojnym. Dlaczego dziennikarstwo przestało ci wystarczać?

Nigdy nie przestałem być dziennikarzem, ale też nigdy tak do końca nim nie byłem. W wieku dziewiętnastu lat pojechałem do meksykańskiego regionu Chiapas, by przeprowadzić wywiady z zapatystami. Dla „Die Neue Zürcher Zeitung" – kiedyś centrowego, obecnie konserwatywnego dziennika szwajcarskiego – pisałem o książkach i kinie, czasami o teatrze. Gdy miałem dwadzieścia pięć lat, moja własna praca stała się widzialna i postanowiłem się jej poświęcić.

Wokół twojego dziennikarstwa krąży wiele mitów, na przykład, że

relacjonowałeś wojnę w Jugosławii…

Miałbym wtedy dwanaście lat…

… dlatego chcę ustalić, ile w tych opowieściach jest prawdy. Rzeczywiście pracowałeś jako korespondent z regionów objętych konfliktami?

Do zapatystów pojechałem jako aktywista. Od dziesięciu lat jeżdżę do Konga, często jestem w Iraku i w Syrii w związku z moimi projektami. Gdy byłem dzieckiem czy nastolatkiem, myślałem, że zostanę korespondentem wojennym, filozofem albo pisarzem. Jako reżyser łączę wszystkie trzy zawody i trzy różne podejścia. Tworząc np. *Empire* czy *Orestesa w Mosulu* wielokrotnie jeździłem tam, gdzie toczy się wojna. Zdarza mi się pisać stamtąd relacje. Czasami czuję potrzebę wyrażenia w formie tekstu – w gazecie, książce – tego, czego nie mogę wyrazić w filmie czy spektaklu. Dziennikarstwo daje możliwość szybkiej, bezpośredniej wypowiedzi na konkretny temat. W teatrze działa się wolniej i nie można przewidzieć, jaki będzie efekt końcowy. Myślę, że wszystko ma swoje miejsce. Czasem czuję, że powinienem zrobić film, czasami że spektakl, czasami że lepiej napisać manifest albo zrobić polityczną akcję. Uważam też, że nie powinno się oddzielać krytyki od reżyserii. Do tej pory piszę recenzje, tylko że głównie ze swoich przedstawień, bo to doskonały sposób na zrozumienie tego, co robię. Pisanie krytyczne pozwala mi się rozwijać – pytać, czym jest fikcja, aktorstwo, bycie świadkiem, czym jest piękno i prawda. Godard powiedział: „Możesz skrytykować film, który uważasz za zły, ale tylko za pomocą innego, może lepszego filmu”. To prawda, ale można też krytykować film, zastanawiając się nad tym, jak go zrobiłeś.

W swoich filmach też pozwalasz się krytykować. W *The New Gospel* jest scena, w której Gianni Fabris mówi ci, że nie możesz ingerować w to, kto zabiera głos na demonstracji, ustawiać społeczną wolę wedle reżyserskiej intencji. Jak ty się pozycjonujesz? Jesteś bardziej aktywistą czy artystą?

Często współpracuję z aktywistami, ale jestem artystą. Oczywiście w pewnym sensie staję się aktywistą, pomagając aktywistom w ich walce, ale moim narzędziem jest sztuka. Mogę jej użyć, by pomóc ludziom zdobyć dokumenty, wpłynąć na system, w którym muszą funkcjonować. Wsparcie sprzedaży sosu pomidorowego produkowanego w zrównoważonych, etycznych warunkach pozwoliło wielu ludziom uciec od niewolniczej pracy. Interesuje mnie jednak zderzenie różnych aktywizmów. W *The New Gospel* mamy Gianniego Fabrisa, lidera związku zawodowego włoskich pracowników farm, i Yvana. Jednocześnie pracowaliśmy z feministycznymi aktywistkami, które chciały, żeby Gianni w końcu przestał mówić, bo był dla nich typem starego patriarchalnego komunisty. Mieliśmy więc do czynienia z ruchem czarnych pracowników farm, białych pracowników farm, feministek itd. Dla mnie ten film był interesującym studium solidarności. To nie siła Imperium Rzymskiego doprowadziła do zabicia Jezusa, ale problemy w samej jego grupie. Judasz go zdradził, a Piotr się go zaparł. Ta historia to właściwie opis walki aktywistów. Pozwala zastanowić się nad możliwością lub niemożliwością solidarności i buntu. Dla Gianniego z kolei ten film to narzędzie, za pomocą którego może zwiększyć sprzedaż pomidorów. Czym ten film zatem jest? Polem działań aktywistów, intelektualnej refleksji, reklamy sosu pomidorowego? I o to chodzi. O hakowanie ekonomii, władzy, przyjętych wyobrażeń i przekonań, ale też książek i mitów, takich jak Biblia

czy *Oresteja*.

Tymczasem aktywizm wiąże się z zajęciem określonej pozycji.

Tak, a w sztuce powinniśmy szukać skrajności, sprzeczności, konfliktu. Trzeba być nieodpowiedzialnym tak bardzo, jak to możliwe. Żyjemy w czasach, w których ludzie chcą być poprawni, ale nie można zmieniać świata będąc poprawnym. Trzeba iść w sam środek sprzeczności. To próbuję pokazać czasami w filmach. Dialektykę dobra i zła w samym akcie tworzenia globalnej sztuki. Jednocześnie zależy mi na długofalowym działaniu projektu. Np. w przypadku *Orestesa w Mosulu* weszliśmy w porozumienie z UNESCO, dzięki czemu można było odbudować mosulski Uniwersytet Artystyczny.

UNESCO zaproponowało ci ten projekt?

Ja zaproponowałem. Skoro możecie wesprzeć moje tournée, to wesprzyjcie też odbudowę mosulskiej edukacji. Od 2018 roku ściśle współpracujemy w ramach projektu *Revive the Spirit of Mosul*. Moja obecność na Bliskim Wschodzie, a więc budowanie relacji, zaczęła się jednak w 2016 roku od *Empire*. *Orestes w Mosulu* powstał już we współpracy NTGent z UNESCO i mosulskim Uniwersytetem Artystycznym. Faza pierwsza projektu w ramach *Revive the Spirit of Mosul* polegała na budowie szkoły filmowej, co wcale nie było proste, bo w Mosulu jest tylko sześć budynków, które nie są prywatne. Faza druga – na rozwijaniu edukacji filmowej i produkcji filmów. Po wakacjach otwieramy szkołę i wchodzimy w fazę drugą. Chodzi o to, by zostawić coś po sobie, zbudować coś, co będzie bazą dla kolejnych projektów.

A więc o skuteczność działania, sprawczość?

Tak działa *The New Gospel*, *Orestes w Mosulu* i *The Congo Tribunal*. To przykłady dzieł, które się od nas uniezależniły. W listopadzie odbędzie się nowy Congo Tribunal, organizowany już bez nas. W Materze można zobaczyć nie tylko, jak rozwija się farma, ale też „house of dignity". W europejskiej polityce migracyjnej jest pewien paradoks – jeśli nie masz stałego miejsca zamieszkania, domu, nie można ci zapłacić. Bez papierów nie dostaje się mieszkania, więc ci ludzie na zawsze pozostają nielegalni. Chcieliśmy przełamać ten impas, tworząc domy i opłacając je z pieniędzy projektu. Na początku dzięki naszemu projektowi może dwudziestu imigrantów zdobyło papiery i zaprzestało niewolniczej pracy. Potem może dwustu, pięciuset – to już jest niezależny proces.

Ta możliwość realizowania długofalowych projektów przyciągnęła mnie zresztą do NTGent. Pewnie czytałaś nasz manifest. Punkt ósmy mówi o tym, by raz w roku tworzyć projekt w regionie bez infrastruktury kulturalnej. To znaczy, że projekt staje się sposobem na jej stworzenie. Nazywamy to globalnym realizmem – tworzeniem relacji. Wyobraź sobie, że każdy teatr w Europie robi jeden taki projekt. Oczywiście media zawsze skoncentrują się na czarnym Jezusie – że to skandal, albo na tym, że to szaleństwo lecieć do Mosulu. Nie widzą i nie rozumieją metodologii globalnego realizmu. Może nie muszą. Ważne, że rynek widzi i że ludzie widzą. Nie jestem wielkim fanem kapitalizmu, ale można go wykorzystać, zhakować. Kapitalizm jest całkowicie pusty, amoralny. Jeśli konsumenci chcą zrównoważonej sztuki albo wytwarzanych w etycznych warunkach pomidorów Gianniego, kapitalizm odpowie: sprzedam wam to, co chcecie. Hipermoralność, którą obecnie jest cynizm, mrozi aktywistów w niedziałaniu. Oni często boją się

solidarności, bo solidarność może nie działać, być źle zrozumiana. Boją się popełnić błąd.

Przywołałeś *Oresteję*. Do jakich konfliktów doszło w Mosulu?

Dotyczyły przede wszystkim kwestii miłości, przyjaźni, roli sztuki w społeczeństwie, polityk tożsamościowych. Według mnie w tym konkretnym projekcie zabrakło nam czasu, a rozmawialiśmy na bardzo trudne tematy. Zabrakło, mimo że projekt przygotowywaliśmy od 2016 roku. Idea inscenizacji *Orestei* w Mosulu pojawiła się już przy *Empire*, ale dopiero w 2018 roku Mosul został odbity ISIS. To była jednak strefa wojny, nie można było zostać w Mosulu na pięć miesięcy. W każdym razie wtedy nie było to możliwe ze względów bezpieczeństwa. Na produkcję filmu, warsztaty, na wszystko mieliśmy tylko kilka tygodni. Atmosfera była nerwowa, a nerwowość generuje konflikty, które trudno przekształcić w interesujące konflikty. Oczywiście można produkować spektakle w krótkim czasie, każdy teatr, festiwal to robi – byle więcej i więcej z coraz mniejszą grupą ludzi – ale to nie są ciekawe konflikty. Ciekawym konfliktem jest zestawienie dążeń uchodźców z dążeniami klasycznej walki robotniczej. Wtedy zdajesz sobie sprawę, że kapitalizm rozgrywa jednych przeciw drugim. W przezwyciężaniu konfliktu między Giannim Fabrisem, Yvanem Sagnet i moją feministyczną rzeczniczką prasową rodzi się solidarność, która jest narzędziem przeciw kapitalizmowi. Nie da się tego zrobić ani w trzy dni, ani w trzy tygodnie.

Czy pokazałeś *Orestesa w Mosulu* w Mosulu?

Jeszcze nie. Film powstał pod koniec września 2020 roku, czyli w środku

covidu. Nie mogliśmy tam polecieć. Wcześniej, chyba w maju 2019, po problemach ze zdobyciem wizy udało nam się ściągnąć na pokazy dwóch aktorów, nie do Gandawy, ale do Bochum. Potem pojawił się covid i wszystko zamroził na rok.

Homoseksualna scena na dachu budynku jest bardzo ryzykowna w Mosulu.

Nie ma jej w filmie.

Domyślamy się jednak, o co chodzi. Czy aktorom i aktorkom zależało na pokazie w Mosulu?

Zrobiliśmy w uniwersyteckim klubie kultury zamknięty pokaz dla pięćdziesięciu osób połączony z dyskusją. Pokazaliśmy wtedy sfilmowane w Mosulu fragmenty. Scena homoseksualna nie była wcale najtrudniejsza. Oczywiście długo o niej dyskutowaliśmy, ale wydaje mi się, że sposób, w jaki ją ostatecznie ujęliśmy, nie był problematyczny. Media opisały ją jako homoseksualną, ale w moim odczuciu inne kwestie były ważniejsze. Na przykład w Mosulu kobieta nie może wyjść na scenę. W projekcie brały udział dwie irakijskie aktorki, które chciały wystąpić, więc je w tym wspieraliśmy. Wywołało to długą dyskusję. Oni nie mówią, że kobieta nie może wyjść na scenę, bo żyje w patriarchalnym społeczeństwie, które chce, by siedziała w domu pozbawiona jakichkolwiek praw. Też żyją w 2021 roku. Trzecią sprawą była sprawa przemocy, która, wydawało mi się, będzie najtrudniejsza. A tak się nie stało.

Jak Irakijczycy tłumaczyli zakaz obecności kobiet na scenie?

Kwestią bezpieczeństwa. Chodzi o to, że kobieta musi znajdować się w bezpiecznym otoczeniu, pod opieką. Długo o tym rozmawialiśmy. Te rozmowy to sposób na powolne otwieranie społeczeństwa. Dlatego proces jest tak ważny. Nie wiem, jak zmienić muzułmańskie społeczeństwo, zresztą nie wierzę, że mógłbym to zrobić. Mogę je tylko zaakceptować. Inaczej jest w przypadku kapitalizmu. Jako konsument mogę wpływać na kapitalistyczne społeczeństwa. Uważam obecnie, że sztuka i zaangażowanie nie mogą działać niezależnie od kapitału, bo wtedy są bezsilne. Stają się rewolucyjne w wyniku połączenia kultury i systemu ekonomicznego.

A sprawa przemocy w Mosulu? Czego się spodziewałeś i co cię zaskoczyło?

Na Zachodzie niechętnie pokazujemy przemoc. Boimy się, że kogoś skrzywdzimy, że obraz zrani czyjąś wrażliwość. Zastanawiałem się, co patrzenie na egzekucje zrobiło tym ludziom i jak tę przemoc przedstawić w spektaklu. Tymczasem okazało się, że irakijscy aktorzy byli bardziej bezpośredni niż my. Chcieli pokazać to, co widzieli, bardziej niż ja sam chciałem. Pokazywali nam, jak przykłada się pistolet, gdzie dokładnie trzeba celować. Wszystkie te sprawy rodzą oczywiście pytania natury etycznej: jakie, jako artysta, masz zająć stanowisko? Czy jeśli w Mosulu kobieta nie może wyjść na scenę, masz się na to zgodzić? Pewnych obrazów nie można przedstawić otwarcie w środku miasta, bo ludzie ich nie zrozumieją. Ważna jest dyskusja, zbudowanie zaufania, wiedzy. To pozwala zbudować dla tych

obrazów kontekst. Dzięki niemu rozumiesz, kto gra jaką rolę.

Dla mnie największym zagrożeniem są media. Piszą absurdalne rzeczy. Gdy przygotowywałem projekt z francuskim pisarzem Edouardem Louisem, skrajnie prawicowa belgijska prasa napisała, że będzie to sztuka o homoseksualnym pisarzu, o gwałcie, a nawet że on sam został zgwałcony przez swojego ojca. Poprosiłem rzecznika prasowego o sprostowanie, bo nic z tego nie było prawdą. Co by się stało, gdyby w Iraku ktoś napisał, że robię homoseksualną sztukę?

Informacja rozprzestrzenia się dzisiaj niezależnie od nas. Gdy wejdzie w medialną przestrzeń, trudno ją zatrzymać.

W tym konkretnym przypadku powiedziałem, że wytoczymy sprawę, więc wycofali tekst z internetu. Inaczej, tak jak mówisz, zaczynają te informacje powielać wszędzie. Wszystkie skandale, jakie mnie dotyczyły, wiązały się z dekontekstualizacją i absurdalnymi przekręceniami. W samej sztuce jednak trzeba mierzyć się ze sprzecznościami. Na Malcie pokazujecie *La Reprise*. Sébastien [Foucault] i ja rozmawialiśmy z chłopakiem Ihsane'a Jarfiego, z jego ojcem i matką, z całą rodziną o tym, jak chcemy pokazać tę historię. I oni to zaakceptowali, choć część z nich wyszła z teatru podczas ostatniej sceny. Jeśli jednak by nie wyrazili zgody? Jak wtedy postąpić? Zależymy się od tak wielu opinii. Etyczność w sztuce to bardzo trudna sprawa, bo pozornie najbardziej nieetyczny ruch może ostatecznie okazać się najbardziej etyczny.

Etyka w teatrze wiąże się z dwoma rodzajami odpowiedzialności: za losy ludzi, z którymi pracujesz (jak udział w projekcie wpłynie na ich

życie) – o tej odpowiedzialności już trochę powiedziałeś – i z odpowiedzialnością za współpracowników w czasie prób (jakie warunki im stwarzasz, jak się do nich odnosisz, jak ich traktujesz). Czy zmieniasz swoją metodę pracy w zależności od tego, z kim i gdzie pracujesz? Jak pracowałeś z dziećmi przy *Five Easy Pieces*?

Na początku nie wiedziałem, że będę pracować z dziećmi. Nigdy wcześniej z nimi nie pracowałem, więc bardzo się bałem. Pamiętam, jak spanikowany szedłem na casting. Pierwszy raz w życiu czytałem książki, żeby wiedzieć, jak go przeprowadzić. Zależało mi, żeby być dobrze przygotowanym. Jednak spektakl powstał na zamówienie CAMPO, które jest przyzwyczajone do takich projektów. Od razu dostałem zespół, w tym psychologów, trenerów itd. Istotne jest, że gdy przesłuchujesz dzieci, przesłuchujesz rodziców. To z nimi potem dyskutujesz. Dla jednych jakiś gest będzie do zaakceptowania, dla innych nie. Gdy jechaliśmy do Mosulu, powiedziałem wszystkim współpracownikom, że każdy w każdej chwili może się wycofać. Powiedziałem to przed wyjazdem do Iraku i w Iraku. Myślę, że w dziedzinie sztuki każdy musi brać odpowiedzialność za siebie. Naprawdę powinniśmy pożegnać koncepcję reżysera, który zdejmuje odpowiedzialność ze wszystkich. Tylko w pracy z dziećmi jest inaczej. One wzięłyby na siebie za dużą odpowiedzialność, pomyślały, że są w stanie psychicznie przetworzyć znacznie więcej, niż mogą naprawdę. To dlatego byłem zdenerwowany i oddawałem dużo odpowiedzialności trenerom, psychologom, którzy znają się na tym rodzaju pracy. Zresztą mnie samemu też przydała się psychologiczna opieka. Byłem nastolatkiem w czasach sprawy Dutroux. To moje pokolenie było nią straumatyzowane, a nie dzisiejsze dzieci. Gdy oglądasz *Five Easy Pieces*, widzisz dzieci przyglądające się ludziom straumatyzowanym, ale one same mówią: „gramy to, nie jesteśmy straumatyzowani, dla nas to stara, czarno-biała historia”.

Masz dzieci?

Dwie córki.

Dla dzieci w wieku dziesięciu lat teatr to zabawa. Dzieci jednak dorastają, stają się świadome tego, w czym brały udział. Pozostaje więc pytanie, jak to doświadczenie wpłynie na nie później.

Spektakl jest z 2016 roku, więc już jesteśmy na etapie „później". Tamte dzieci mają dziś po dwadzieścia lat, są na studiach. Dla wielu z nich spektakl był rodzajem przygody z, powiedzmy, pierwszej części ich życia. Okazuje się, że wówczas zajmowało ich, kto śpi z kim w pokoju na tournée, na jakie grupy będą podzieleni, kto z kim się przyjaźni. To był prawdziwy dramat, a nie sam spektakl.

Nie żałują? Nie mają poczucia, że wzięli udział w czymś dwuznacznym etycznie? Pytania o dzieci często padają, gdy omawiam ze studentami twój spektakl czy spektakl *Genesi* Romea Castellucciego, w którym w części *Auschwitz* wystąpiła szóstka jego dzieci. Ich obecność zawsze niepokoi.

Dzieci potrafią być bardzo profesjonalne w wytwarzaniu co wieczór emocji. W każdym razie my nad tym pracowaliśmy pół roku. Gdyby grali *Ryszarda III*, nie byliby straumatyzowani tym, co Ryszard robi. Tak to ustawiliśmy. Jak w meczu piłkarskim. Grasz z całych sił, produkujesz się, ale potem mecz się kończy. W pracy z dziećmi ważne jest wyraźne wskazanie granicy między

fikcją i rzeczywistością. Trzeba za każdym razem zaznaczyć: „teraz zaczyna się próba”, „teraz zaczyna się spektakl”. Improwizować można, ale to nie działa. Raz spróbowaliśmy. Powiedziałem: teraz trener zachowa się tak, jakby był na was zły. Oni na to: okej, rozumiemy, coach będzie na nas zły. Ale gdy zaczęliśmy improwizację, ktoś zaczął płakać. „Przecież powiedzieliśmy, że on będzie zły”. A dziecko na to: „tak, ale on naprawdę był zły”. No więc zapisaliśmy scenę w scenariuszu i potem ją już odgrywaliśmy. Wszystko stało się baśnią ze złym trenerem. I działało.

Czy miałeś kiedyś wątpliwości co do przygotowywanego projektu, znalazłeś się w sytuacji, w której okazało się, że projekt nie działa, że musiałeś się wycofać?

Mogę opowiedzieć o *La Reprise*, bo podchodziliśmy do tego projektu wielokrotnie. Pojechaliśmy do Izraela, żeby zrobić spektakl z żołnierzami na temat śmierci. I okazało się, że to nie działa. Były też inne podejścia i za każdym razem nie udawało się tego uchwycić. I w końcu, przez przypadek, pewien adwokat podpowiedział nam historię. Nie stwierdziliśmy: robimy spektakl o homofobii, więc poszukajmy homofobicznej historii. Teraz mówi się, że jest to spektakl o homofobii. Po części tak, ale jest też o śmierci bliskiej osoby i o tym, jak sobie z tą śmiercią radzimy. Jeśli powiedziałbym, jak zaczynały się wszystkie projekty i czym kończyły, większość trzeba by uznać za porażkę. Projekt czasami upada, bo zaangażowani ludzie nie mogą sobie poradzić z tym rodzajem metody-porażki. Czasami mówię „Wiem, że to w końcu przyjdzie, ale już nie mogę”.

Przywołałeś *La Reprise*. Jest on interesującym przypadkiem w kontekście tematu przemocy, o którym była mowa. W większości znanych mi spektakli Milo Raua przemoc odtworzona jest albo fragmentarycznie, albo jest tylko o niej mowa. W tym wypadku scena jest odtworzona w całości i bardzo realistycznie. Dlaczego w *La Reprise* zależało ci na pełnym przedstawieniu przemocy na scenie?

Kwestia reprezentacji przemocy zawsze była dla mnie interesująca, bo nie można przemocy pokazać w teatrze naturalistycznie. To chyba Godard powiedział, że w filmie pocałunek nie jest możliwy, bo w filmie nie da się całować. W filmie pocałunek nie będzie realny, bo pocałunek bazuje na relacji, która jest rzeczywista. To napięcie między rzeczywistością a reprezentacją zawsze mnie intrygowało. Oczywiście sama konstrukcja *La Reprise* wyjaśnia potrzebę przedstawienia tej sceny – to bliscy Ihsane'a Jarfiego chcą uchwycić ten moment. Jego rodzice wyszli w scenie tortur, ale jego chłopak obejrzał scenę do końca. Powiedział, że przez kilka lat wyobrażał sobie niemal codzienne, jak wyglądała śmierć Ihsane'a, że ta scena była dla niego ważna, a najważniejsze były w niej dla niego dźwięki. Na przykład otwierania drzwi samochodu. Takiego komentarza zupełnie się nie spodziewałem. On po prostu nigdy tych dźwięków w głowie nie słyszał. Według niektórych ta sekwencja jest zamykająca, bo mówi: „tak właśnie było". Według mnie to bardziej otwarcie na coś mrocznego, ale też na coś, co może być komunikatywne i uzdrawiające.

Proszę państwa, czas na wasze pytania. Czy ktoś chciałby zabrać głos?

Pytanie od publiczności: Mam kilka pytań. Pierwsze dotyczy kwestii radykalności. Jak ważna jest dla ciebie nie tylko jako motor sztuki, lecz również zmiany?

Z jednej strony uważam, że radykalizm jest wszystkim oraz że to problemy są radykalne, a nie rozwiązania. Radykalne w tym sensie, że są bardzo głęboko zakorzenione, więc zmiana też musi być radykalna. Nie można zmienić prawa karnego dotyczącego uchodźców trochę tu i trochę tam, by procedura była trochę bardziej ludzka. Cały system jest zły. Z drugiej strony *The New Gospel* pokazał, że można lepiej wykorzystać istniejący system. O tym już mówiłem. Przykładem może być też Netflix czy Amazon. Nie musisz z nich korzystać. Możesz stworzyć własną platformę, tak jak my to zrobiliśmy ze stu pięćdziesięciu kinami. To na niej można obejrzeć moje filmy. Nie trzeba być radykalnym w kwestii Netflixa. Myślę, że radykalizm jest nieco niebezpiecznym dogmatem, zwłaszcza w naszym środowisku. Słyszę na przykład: „wcale nie zmieniłeś Mosulu" albo „nie wyzwoliłeś niewolników pracujących na polach w południowych Włoszech". Nie można być zawsze radykalnym. Takie podejście często blokuje działanie.

Drugie pytanie dotyczy czasu, którego potrzeba, by poznać ludzi, o których chce się opowiadać. Wspomniałeś, że tego czasu często w teatrze brakuje. Czy to punkt, który należałoby dodać do Manifestu?

Można zwielokrotnić czas przez zaangażowanie odpowiedniej liczby ludzi. Wtedy są ludzie, którzy troszczą się o innych ludzi, budując relacje równolegle itp. Pracujesz nie z jednym, ale z pięcioma dramaturgami. Przechodzisz z jednej fazy badawczej w drugą, i kolejną, i kolejną. Proces jest ważniejszy niż produkt – to zdanie z Manifestu. Każda chwila prób jest

tak samo ważna i wartościowa jak moment spektaklu.

Z drugiej strony musimy wprowadzić na rynek produkt, który trwa półtorej godziny albo dwie, by móc go pokazywać w różnych miejscach. Z wielu powodów: m.in. dlatego, że każdy, kto bierze udział w projekcie, musi z czegoś żyć; płaci się tylko wtedy, gdy grasz. Te sprzeczności wynikają ze sposobu, w jaki dystrybuujemy sztukę. Są osoby, które chcą to zmienić, zmaksymalizować proces i zniszczyć ideę premiery, trasy i koncertu. Projekt, który pokazujesz, byłby za każdym razem otwartą próbą. Taka idea żywego teatru jest oczywiście radykalna.

Osobiście jednak jako widz, ale też jako artysta, lubię ideę rezultatu. Chcę móc poczuć „to jest to". Cieszę się też, że Purcell napisał swoją operę, że nadał jej formę i mogę jej teraz słuchać. No więc jestem trochę podzielony w kwestii niekończącego się procesu. Nigdy się tak naprawdę nad tym nie zastanawiałem. Myślę, że artyści potrzebują tego momentu, w którym mogą zrobić krok do tyłu i spojrzeć na swoją pracę. Premiera jest również rodzajem nacisku. Motywuje nas, by projekt domknąć, a domykanie wcale nie jest proste. Można by próbować w nieskończoność. Myślę, że głównym powodem, dla którego poszedłem do teatru, a nie zostałem np. pisarzem czy dziennikarzem – żeby wrócić do pierwszego pytania – była właśnie premiera. Ta obiektywna siła, która każe ci skończyć w tym i tym dniu o ósmej wieczorem. To bardzo pomocne.

Pytanie od publiczności: Mam bardzo praktyczne pytanie. Co skusiło cię, by zostać dyrektorem dużego teatru?

Zdecydowałem się, bo chodziło o Flandrię, o Gandawę, w której zdarzało mi

się wcześniej pracować. W centrum sztuki CAMPO zrealizowałem *Five Easy Pieces*. Potem okazało się, że szukają zespołu artystycznego w NTGent i aplikowałem. Tak się zaczęło. Minęło półtora sezonu i pojawił się covid. Dyrektorem jestem od czterech lat, ale to właściwie mój pierwszy sezon. Oczywiście pracowaliśmy w czasie pandemii: robiliśmy filmy, spektakle, prowadziliśmy szkołę oporu, publikowaliśmy książki. Mam jednak wrażenie, że jeszcze tak naprawdę nie zacząłem. Może za dwa lata będę mógł powiedzieć, co to znaczy być dyrektorem teatru.

Pytanie od publiczności: Chciałabym wrócić do *Five Easy Pieces*. Wiemy już, jak pracowałeś i jak ostrożny byłeś, ale dlaczego w ogóle zdecydowałaś się na pracę z dziećmi? I drugie pytanie – jak wybierasz wątki czy problemy, nad którymi pracujesz? Jaki jest twój pierwszy krok? Wybierasz problem czy pewną ramę?

Zrobienie spektaklu z dziećmi zaproponowała mi dyrekcja CAMPO. Zresztą nie tylko mnie. Od kilku lat prowadzą tam cykl spektakli dla dzieci. Zaczęli chyba od Tima Etchellsa. Potem był też m.in. Gob Squad i Philippe Quesne, który jest moim przyjacielem. Pomyślałem, że skoro on może to zrobić, to ja też. Kiedy panikowałem, powiedział mi: „Milo, to piękna praca, a najdziwniejsze w niej jest to, że po próbach nie idzie się na piwo, tylko wraca do hotelu”. Panikowałem też przy filmie o Jezusie i kiedy zaproponowano mi zrobienie opery. Ta panika to punkt startowy. Drugim etapem jest dzielenie odpowiedzialności. Ponieważ panikuję, to szukam ludzi, którzy podzielą się ze mną swoją historią. Dzieci opowiadały mi o sobie. Na przykład któreś miało obsesję na punkcie pracy policji. Mnie to nie interesuje, ale chłopca fascynowała broń, mundury, więc w to poszedłem i znalazłem w tym fun. *The New Gospel* tu w Poznaniu byłoby zupełnie innym filmem niż w Materze. W

moich spektaklach zawsze jest scena castingu, w *La Reprise*, *Five Easy Pieces*, w *The New Gospel*, tak jakby były one pretekstem do spotkania z ludźmi. I to naprawdę główna inspiracja. Nie jestem typem osoby, która usiądzie przy biurku i zacznie pisać: „i wtedy rankiem dwójka z nich wyszła z domu i spotkała dziecko…". Nie pracuję w ten sposób.

Czasami propozycja przychodzi z zewnątrz. Na przykład w sprawie Matery zadzwonili do mnie: „Milo, Matera będzie stolicą kultury. Chcemy, byś coś u nas zrobił". Powiedziałem: „Yeah, Matera, znam ją z filmu o Jezusie". No i zaproponowałem film o Jezusie. Oni na to: „OK. Wolelibyśmy nie robić filmu o Jezusie, ale może być" – tak się zaczynają negocjacje.

Pytanie od publiczności: Czy mógłbyś uczyć w szkole, prowadzić zajęcia na akademii teatralnej?

Nie sądzę, bo nie jestem cierpliwą osobą. Jestem cierpliwy w projektach, ale mam naprawdę problem z cierpliwością. Z drugiej strony uczyłem wiele razy, ale zawsze w ramach projektu.

Pytanie od publiczności: Chciałabym zapytać o Manifest. Cztery lata temu zostałeś dyrektorem NTGent i stworzyłeś dziesięć zasad, z których dziewięć nazywasz regułami technicznymi. Czy ta formuła się wyczerpała? Czy jesteś zadowolony z narzuconych ram? Czy uważasz, że można lub należy je zmienić?

Przede wszystkim nie sądzę, aby manifest można było zmieniać. Można codziennie pisać nowy, ale nigdy nie zmieniłbym starego. Teraz pracujemy

nad nowym i nazywa się on The Green Manifesto. Myślę, że nigdy nie spełniliśmy naraz wszystkich dziewięciu punktów pierwszego manifestu. Byłoby to bez sensu, np. w przypadku solowej pracy robi się to absurdalne. To bardziej kierunek zmian. Powiedzieliśmy sobie, że chcemy zmienić tę instytucję, uczynić ją bardziej otwartą i spójną na poziomie etycznym.

Uważam, że kiedy mówimy o radykalizmie, niezwykle ważna jest wyrazistość. Chodzi o opracowanie zasad, na które można się powołać, którymi można mierzyć to, co robisz. Teraz realizujemy projekt o nazwie Grief & Beauty. Przygotowaliśmy tak zwaną zieloną księgą, rodzaj podręcznika pomocnego w tworzeniu zrównoważonych produkcji. Następnie podpisaliśmy zieloną umowę: każdy, kto bierze udział w projekcie, musi podążać za tymi punktami. To skomplikowane, ale pozwala spojrzeć na projekt z zewnątrz. W teatrze jesteśmy dobrzy w propagandzie, ale rzadko – w tym ja sam – przekładamy piękne słowa na życiową praktykę.

Pytanie od publiczności: Chciałabym zapytać, jak potoczyły się losy projektu z Edouardem Louisem?

Odwołaliśmy go. Mówiłem trochę o porażkach. Z Edouardem mieliśmy kilka podejść i żadne nas nie przekonało. W pierwszym on nie był przekonany, w drugim ja, a w trzecim – obaj. Teraz przygotowujemy wspólnie książkę, którą w zasadzie od początku planowaliśmy. To ciągły ruch. Na przykład film, który zaczęliśmy kręcić w poniedziałek we Francji, był planowany jako spektakl pod innym tytułem, z pięcioma międzynarodowymi partnerami. A robimy film o nazistach pod tytułem *Masakra*.

Pytanie od publiczności: Sceny castingowe w twoich projektach wyglądają jak autentyczne rozmowy castingowe. W *The New Gospel* jest ich wiele, ale jedna jest silniejsza od pozostałych: scena z krzesłem. Czy to autentyczna scena z castingu?

Scena castingowa nigdy nie jest autentyczna, bo aktorzy chcą pokazać to, co myślą, że przesłuchujący chce zobaczyć. Gdybym zapytał tego aktora: „czy jesteś szalonym rasistą?", powiedziałby oczywiście, że nie. Bo nie jest, ma poglądy lewicujące. Jednak jest w tej scenie rodzaj autentyczności. Zadawałem sobie pytanie, skąd aktor wie, co ma zrobić, jak torturować Jezusa, czarnego Jezusa. Nie dałem mu scenariusza, nie powiedziałem, że chcę mieć szalonego rasistę ani nic takiego. Powiedziałem tylko, że to czarny Jezus, a ty jesteś żołnierzem, który po miesiącach go odnajduje i teraz go torturuje. Skąd pochodzi scenariusz? Ta autentyczność, która nie jest moją autentycznością, nie jest jego autentycznością, ale jest autentycznością struktury, w której żyjemy. To interesujące. O dziwo, wszyscy wiemy, co dokładnie trzeba zrobić.

A scena z krzesłem?

Wyszła trochę przez przypadek. Na początku po prostu zapytałem kogoś na castingu: „kogo chcesz zagrać?". A on powiedział: „Żołnierza". Wziął plastikowe krzesło i zaczął je torturować. Pomyślałem, że użyję tego krzesła w większej liczbie castingów. W filmie casting na rzymskiego żołnierza wygrywa katolik, który chce zmierzyć się z rolą oprawcy Jezusa. To nabiera dodatkowego znaczenia. Mam nadzieję, że widać, że ten gość jest jednak tym, który zdejmuje Jezusa z krzyża. To on przytula Yvana Sagnet. Nawet ze wstępu do sceny można zrozumieć, że mówię mu: „jesteś taki i taki, weź bicz

i idź za nim”. Widać, że to nie jest jego szalony pomysł.

Wywiad jest zredagowanym zapisem otwartego spotkania, które odbyło się w ramach Malta Festival Poznań 27 czerwca 2021 roku.

Wzór cytowania:

Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym, z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiata-bedac-poprawnym.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiata-bedac-poprawnym*