didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-budowac-mosty

/ milo rau

Jak budować mosty

Z Sébastienem Foucault rozmawia Krystyna Bednarek

Jak poznaliście się z Milo Rauem?

To było chyba w 2011 roku, na początku pracy nad *Hate Radio*. Milo pracował wówczas nad re-enactmentem. Wcześniej zrobił spektakl *The Last Days of the Ceaușescus* (*Ostatnie dni małżeństwa Ceaușescu*), w którym proces dyktatora odtworzył ze sławnymi rumuńskimi aktorami. To była dobra robota, ale nie był do niej przekonany. Zanim założył własny zespół IIPM [International Institute of Political Murder], w Niemczech poproszono go o napisanie sztuki o Rwandzie. Spróbował i nie mógł, bo temat był, jak myślę, zbyt trudny. Gdy zaczął eksplorować własne narzędzia, własną metodę reżyserowania, wrócił do tematu.

Zdecydował się opowiedzieć historię ludobójstwa poprzez radio RTLM, które szerzyło w Rwandzie mowę nienawiści. To była bardzo polityczna sztuka, dekonstruująca panujące w Europie przekonanie, że ludobójstwo było konfrontacją między dwoma grupami etnicznymi, Tutsi i Hutu. Było ono

umiejętnie i powoli planowane przez ekstremistów Hutu sprawujących wówczas władzę, którzy perwersyjnie wykorzystali radio. Milo postanowił więc zrobić re-enactment audycji tej radiostacji i samego studia. Żeby znaleźć aktorów, którzy mówiliby w rwanda i po francusku (tak jak to było wtedy), pojechał do Belgii (byłego kraju kolonialnego) żeby przeprowadzić casting, ponieważ w Rwandzie, po ludobójstwie, ludzie mówią po angielsku, znacznie rzadziej po francusku. W Brukseli, gdzie jest duża diaspora rwandyjska, nawiązał współpracę z dramaturgiem i reżyserem teatralnym Dorcym Rugambą. Dorcy miał pomagać mu jako dramaturg, ale również grać rolę najbardziej znanego prezentera RTLM, Kantano. Ten człowiek był dziennikarzem sportowym, popularnym przede wszystkim wśród fanów piłki nożnej, bardzo zabawnym.

Dużo osób, z którymi przeprowadzaliśmy wywiady, powiedziało nam, że słuchało radia, ukrywając się przed milicją. Do RTLM można było zadzwonić i powiedzieć na antenie, że ludzie ukrywają się w takim a takim domu… Jeśli słuchałeś radia i usłyszałeś opis swojego domu, miałeś szansę uciec przed milicją, która również słuchała radia i była w drodze, żeby cię zabić. Cóż, kilka osób powiedziało nam również, że nawet w ukryciu śmiali się z żartów Katano. Ukryci, przerażeni, ale śmiejący się z jego zniewalającego poczucia humoru.

Byli również inni emblematyczni prezenterzy tej stacji. Afazali Dewaele został obsadzony przez Milo w roli DJ-a, a Nancy Nkusi jako Valerie Bemeriki, która pracowała w terenie, przeprowadzała wywiady ze zwykłymi ludźmi czy osobami marginalizowanymi; bardzo charyzmatyczna kobieta z niepełnosprawnością. Milo szukał również belgijskiego białego aktora do zagrania roli Georges’a Ruggiu. Prawdę mówiąc, był on raczej średnim prezenterem, zatrudnionym pewnie po to, by budować kontekst intelektualny

(w tamtym czasie byli kolonizatorzy wciąż cieszyli się autorytetem wśród części społeczeństwa). Czemu Milo zdecydował się zatrzymać tę drugoplanową postać w obsadzie? Ponieważ był to namacalny ślad udziału białego, europejskiego świata w tej strasznej historii.

Rwanda została najpierw skolonizowana przez Niemców, potem Belgów. To bardzo ważne, ponieważ wtedy wprowadzono klasyfikacje etniczne. Wcześniej była podzielona na królestwa i grupy społeczne. Niemcy i Belgowie przyznali wyssane z palca cechy fizyczne i moralne różnym warstwom społecznym, wykorzystując do tego skomplikowane i niedokładne tradycyjne kategoryzacje. I tak mieszkańcy Rwandy zostali podzieleni na Tutsi, Hutu i Twa. Potem Belgowie wprowadzili „dowód osobisty" z wypisaną tak zwaną tożsamością etniczną. To było narzędzie do podziału ludzi.

Wracając do twojego pytania: Milo i jego zespół przeprowadzali casting w Brukseli, w tym do roli Georges'a Ruggiu. Przeczytałem ogłoszenie z opisem projektu i powiedziałem sobie „Wow! Co za perspektywa świetnej przygody!". Chociaż pracowałem wtedy z innym reżyserem i nie mogłem uczestniczyć w przygotowaniach, zdecydowałem się pójść na casting. Powiedziałem otwarcie: „Przepraszam, nie mogę brać udziału w projekcie, ale jest tak interesujący, że chciałem przyjść i pogadać". I rozmawialiśmy. Zagrałem dwie małe sceny. Po godzinie czy dwóch zostaliśmy przyjaciółmi. A potem nalegali, żebym wziął udział w projekcie, bo moje podejście pasowało do ich podejścia. Taki był początek.

Postać, którą grasz w *Hate Radio*, jest dość trudna, pełna nienawiści. Jak dajesz sobie radę z graniem takich postaci? Z tymi emocjami, traumą, przemocą, o której czytasz, kiedy robisz research?

Wiesz, to nigdy nie jest tak, że jesteś dobrym facetem albo złym facetem. Nigdy. Jesteś wciągnięty w sytuacje, które coś w tobie odkrywają. W przypadku Ruggiu było mało rejestracji wideo z jego udziałem, ale mogłem go posłuchać, bo mieliśmy dużo nagrań radiowych. Część została zebrana przez Międzynarodowy Trybunał karny dla Rwandy przy okazji procesu nazwanego (Hate) Media Case – sprawa mediów (nienawiści), druga część znalazła się w miejscu pamięci ludobójstwa w Kigali.

Proces, o którym mówisz, dotyczył zaangażowania Ruggiu w propagandę nienawiści?

Tak, i po tym, co usłyszałem, pomyślałem „Okej, to dość agresywny typ. Mówi w radiu w dość staromodny sposób, ale bardzo zaangażowany, agresywny i nerwowy". Moim pierwszym krokiem było imitowanie go. Ale to nie było przekonujące. Razem z Milo stwierdziliśmy, że nie muszę imitować jego akcentu, ale muszę znaleźć miejsce w sobie, w którym mogę do niego dołączyć. Jestem dość nerwowym człowiekiem, więc wiedziałem, co w sobie zmobilizować, żeby zagrać Ruggiu na scenie. To był pierwszy krok: chodziło o zaangażowanie wokalne i ruchowe.

Wykorzystałeś więc to, co było w tobie, własne emocje, charakter?

To był pierwszy krok. Potem zrobiłem research na jego temat. Spotkałem, na przykład, jego prawnika, z którym bardzo długo rozmawiałem. Nawet napisałem o nim artykuł. I to był mój osobisty sposób na zbudowanie „roli". Na przykład odkryłem, że Ruggiu nic nie wiedział o Rwandzie przed rokiem 1993 (ludobójstwo zaczęło się 6 kwietnia 1994 roku). Dlaczego? Dlaczego

zaangażował się w ludobójstwo kilka miesięcy później? Ponieważ w Liège, również moim mieście, miał sąsiadów pochodzących z Rwandy. Coś przeciekało w ich mieszkaniu, pomógł im to naprawić i się zaprzyjaźnili. Okazało się, że ci studenci byli dziećmi dygnitarzy z Rwandy, związanymi z partią ekstremistyczną, Hutu Power. Nie mógł o tym wiedzieć, bo nic nie wiedział o Rwandzie. Dopiero za ich sprawą poznał historię Rwandy. Poznał ją oczami ekstremistów. I pojechał do Rwandy. Podróżował z ludźmi związanymi z rządem, poznał bogatych ludzi, wille, baseny, piękne kobiety, dobre życie! Liège to raczej szare miasto, które rozwinęło się dzięki przemysłowi stalowemu. Nie nudne, ale życie małego, niecharyzmatycznego urzędnika państwowego, który miał kiepskie relacje z kolegami z pracy, było nudne. Po trzech podróżach do Rwandy Ruggiu postanowił się tam przenieść i wkrótce zaoferowano mu pracę w RTLM. Dla niego to było świetne życie! Część ludzi opuszcza swój kraj, żeby uciec przed biedą albo wojną; inni, żeby „odmienić swoje życie", „uciec przed nudą". To był pierwszy klucz do zrozumienia motywacji Ruggiu. Mogłem zrozumieć jego pragnienie większej intensywności, przeżywania przygód, realizacji marzeń. To pozwoliło mi się do niego zbliżyć. Tak to szło, próbowałem śledzić krok po kroku ścieżkę, która poprowadziła tego mężczyznę do wzięcia udziału w ludobójstwie – czymś niewyobrażalnym, ekstremalnym, ujawniającym coś monstrualnego, głęboko ukrytego w nas samych… Ruggiu prawdopodobnie nie był złym gościem na początku. Wpadasz w to krok po kroczku, bez namysłu.

Więc to nie było abstrakcyjne zło, tylko zwykły człowiek? Powiedzmy, dość normalny.

Co nie znaczy, że nie jest odpowiedzialny za swoje czyny. W pewnym momencie musisz podjąć decyzję: biorę udział czy nie? Zostaję czy

odchodzę? Jeśli zostajesz, to musisz wybrać stronę. Musisz zdecydować. Jeśli tego nie zrobisz, stajesz się Innym, wrogiem wszystkich. On wybrał stronę. Ponieważ lubił tych ludzi, bycie prezenterem i tak dalej. Podczas procesu powiedział: „To był najlepszy czas w moim życiu”.

Wróćmy teraz może do pracy z Milo. W jaki sposób pracujesz nad rolą? Czy dostajesz ją gotową, napisaną, wyobrażoną przez Milo Raua czy razem ją rozwijacie?

Milo nie jest typem człowieka, który pisze scenariusz z góry. Pamiętam anegdotę o pracy przy *Compassion*. Milo próbował zaangażować Ursinę [Lardi] w swój research. Powiedział jej, że muszą jechać do Turcji, bo Aylan Kurdi, mały uchodźca, został znaleziony martwy na tureckiej plaży. Potem mieli jechać do obozu dla uchodźców. Ursina odpowiedziała, że to nie jest jej sposób pracy, że potrzebuje tekstu. I podczas całej podróży panikowała: „Mogę to zrobić, zrobić sobie zdjęcie z uchodźcami, słuchać strasznych historii, ale moim terytorium są słowa, wyobrażenia, rozumiesz? Mogę jechać w tę podróż, ale ona będzie użyteczna dla ciebie, nie dla mnie! Jadę, żeby pomóc ci pisać scenariusz. A ja potrzebuję scenariusza”. To bardzo zmartwiło Milo, bo bez wspólnej podróży nie mógł napisać scenariusza. Potrzebował emocji Ursiny, jej pomysłów, koszmarów, opowieści… Milo nie ukrywa, że jest, jak powiedział jeden z jego ulubionych aktorów (i dobry przyjaciel), swego rodzaju wampirem. Jest również bardzo autentyczny, pragmatyczny. Dlatego jego spektakle są często tak intensywne. To tak naprawdę dialog między nim, aktorami, tematem i rzeczywistością… To tworzy historię. Dwa czy trzy tygodnie przed wyjazdem do Rwandy, gdzie mieliśmy zaplanowane przedpremierowe pokazy spektaklu, tekst *Hate Radio* – w ponad dziewięćdziesięciu procentach bazujący na transkrypcji

prawdziwej audycji RTLM – nie był jeszcze napisany. Wciąż rozmawialiśmy o ludobójstwie, o postaciach, które mieliśmy zagrać, o kluczowych fragmentach audycji, o sposobach tworzenia radia i tak dalej… Kolejny przykład: w spektaklu *La reprise, Histoire(s) du théâtre* Milo od początku wiedział, że chce zrobić re-enactment zabójstwa Ihsane Jarfiego na scenie. Ale bał się. Powiedzmy, że przerażała go ta scena. Mieliśmy transkrypcje procesu, dokumenty z rekonstrukcji morderstwa… Nie mógł tego czytać, nie mógł się na tym skoncentrować. I to była ostatnia scena, którą przygotowaliśmy. Ponieważ była najtrudniejsza, najmroczniejsza, najpotworniejsza. Powstała może tydzień przed premierą, może dziesięć dni. Przeczytaliśmy dokumenty, precyzyjny opis morderstwa, obejrzeliśmy makabryczne zdjęcia i zrobiliśmy to.

Gdy Milo zaprasza mnie do projektu, pracuję z nim i jego dramaturgami od początku. To nie jest tylko sześć tygodni. To może być rok. Czasem to tylko rozmowy dramaturgiczne, czasem robimy research razem, czasem oddzielnie. Spotykamy ludzi, przeprowadzamy wywiady. Czasem zmienia się obiekt zainteresowania Milo i temat spektaklu zmienia się radykalnie… To długa podróż, czasem koszmarna, czasem chaotyczna, ale to zawsze podróż, przygoda, rodzaj podróży egzystencjalnej. Połowa projektów, nad którymi pracowaliśmy, nie została zrealizowana, ale druga połowa tak i dobrze się spisaliśmy. To włóczenie się okazuje się czasem bardzo płodnym luksusem.

Ten sposób pracy dużo czerpie z ciebie: koszmary, pomysły, emocje, to, co masz w środku. Czy to nie wyczerpuje? Czy czujesz czasem, że odsłoniłeś za dużo?

To interesujące pytanie. Zwłaszcza dla aktora, bo dla reżysera, researchera,

dramaturga to co innego. To podróż. Jakkolwiek intensywna byłaby, po prostu przez nią przechodzisz. Ale jako performer musisz dokonywać przekroczeń ciągle na nowo. Wnosisz do sztuki swoją przeszłość, swoje emocje, ciągle kwestionujesz swój sposób gry. Na początku jako aktor bardzo się angażuję, chcę czuć, myśleć jak postać, którą gram. Mój przyjaciel Johan Leysen, który grał w *The Civil Wars*, *La Reprise*, *Orestesie w Mosulu*, ma zupełnie inne, bardziej flamandzkie podejście; to poprzez tekst dotyka natury rzeczy. Nasze spektakle to sprytne połączenie tych dwóch podejść. Ja jestem bardzo zaangażowanym aktorem, on pracuje z dużo większym dystansem. Czasem jego podejście jest bardziej efektywne niż moje, a czasem jest na odwrót.

Więc to zależy od performera, w jaki sposób współpracuje z Milo Rauem?

Tak, to zależy od performera, ale również od spektaklu. W *Hate Radio* byłem wierny mojemu pierwotnemu sposobowi gry. W *The Civil Wars* było inaczej. Robiliśmy duży research na temat młodych Belgów i Francuzów, którzy pojechali walczyć z ISIS w Syrii. Spektakl miał być nowym re-enactmentem, ale to się zmieniło w czasie tworzenia. Ostatecznie w prologu i epilogu mówię o pierwotnym researchu, ale reszta sztuki oparta jest na biografiach czterech performerów (jak to, co odkryliśmy podczas śledztwa, odbija się w naszym życiu). W tym wypadku mój sposób gry był zgoła inny, bo mowa była o moim własnym życiu. Poszedłem więc śladem Sarah de Bosschere i Johana Leysena, ponieważ po prostu nie było możliwe, żebym zaangażował się całkowicie w swoje traumy kolejny raz. W *La Reprise* wybrałem sposób gry bardzo zaangażowany na poziomie intelektualnym, duchowym i emocjonalnym. W pewnym momencie pojawiło się jednak kilka problemów:

po pierwsze, to spektakl bardziej fragmentaryczny niż *Hate Radio*, składający się z małych sekwencji, z bardzo precyzyjnymi frazami wstawionymi do delikatnego i złożonego dramaturgicznie tekstu, więc możliwość wymyślania siebie na nowo z pokazu na pokaz, bycia wolnym na scenie jest ograniczona. Była też inna przyczyna: po mniej więcej roku jeżdżenia ze spektaklem przechodziłem trudny depresyjny czas. Granie roli byłego chłopaka ofiary w tak zaangażowany sposób było nie do wytrzymania. Siedziałem tam, z kamerą metr ode mnie, projektującą moją twarz na ogromny ekran, mówiąc okrutne słowa, które korespondowały z moim własnym życiem, odkrywały moje własne cierpienie i strach, moją własną rozpacz. To było za dużo. Byłem na scenie, myśląc o moim własnym życiu. Musiałem znaleźć bardziej zdystansowany sposób gry. I tym sposobem był cytat. Nie jestem już osobą, której zeznanie wzięliśmy, ale zwyczajnie ją cytuję, myśląc o tym czasie, gdy przeprowadzaliśmy wywiad. Stałem się jakby własnym lalkarzem. Zostaję w cieniu, cytowana osoba jest w świetle. Najważniejsze są słowa, a nie moje emocje czy przeszłość. Efekt nie jest mniej emocjonalny, bo trauma unosi się w powietrzu… Ale te emocje już na mnie nie oddziałują. Jak widzisz, sposób gry u Milo zależy od wielu rzeczy, również od twojego życia w danym momencie. W tym wypadku zmiana sposobu gry była spowodowana problemem: dochodzisz do ściany i musisz znaleźć inny sposób, żeby się przebić. Mogłem też opuścić *La Reprise*. To byłaby innego rodzaju radykalna decyzja, ale cieszę się, że podjąłem inne kroki. Dużo się w tych projektach uczę jako artysta, ale również jako człowiek.

Mówiłeś, że ty i Milo szybko się zaprzyjaźniliście. Są aktorzy, którzy nie zbudowali tej przyjaźni z Milo? Jak wygląda praca w takich

sytuacjach? To, o czym mówiłeś, brzmiało tak, jakby członkowie zespołu byli ze sobą bardzo blisko.

W pracy konfrontuję się z Milo dość często. To samo robią jego najbliżsi współpracownicy. Przyjaźnimy się, szanujemy, ale kiedy razem pracujemy, zdarzają się wojny na noże. Nie wahamy się bronić naszych punktów widzenia z całą zajadliwością. Ale to zazwyczaj nie trwa długo i nasza przyjaźń pozwala na wznowienie dialogu dość szybko. Zazwyczaj konflikty pozwalają nam na ewolucję naszych punktów widzenia i znalezienie lepszego rozwiązania, które wszystkim pasuje. Czasem ktoś musi ustąpić. Nie nazwałbym tego pokojową relacją w pracy, ale przyjaźń pomaga. Łatwo jest zostać przyjacielem Milo i wielu jego aktorów uważa go za przyjaciela.

Pracujesz nie tylko z Milo Rauem, niemniej przez lata wracałeś do pracy z nim. Co jest wyjątkowego w podejściu Milo do teatru dokumentalnego? I czemu wracasz?

Bo za każdym razem to bardzo intensywna przygoda, która zmienia moje życie i moją relację ze światem. Milo zmienia jednak swój sposób produkcji, angażuje innego rodzaju aktorów, dotyka innych rejestrów (opera, kino i tak dalej), podąża za innym *modus operandi*. Jest mniej okazji do wspólnej pracy. Powiedziałem sobie, że chcę kontynuować ten rodzaj pracy i sam reżyserować piękne spektakle (śmiech). Artystycznie razem dorastaliśmy i poruszamy się na tym samym dokumentalnym gruncie, ale pracujemy inaczej. Przedstawienie, które przygotowuję (*Reporters de guerre*), jest dla mnie sposobem na zbadanie własnych impulsów i mojego sposobu radzenia sobie z tematami. Pracuję z ludźmi, którzy mają inne podejście i perspektywę niż ja i Milo – ten dialog, mam nadzieję, pozwoli mi zbudować mój własny

język sceniczny, własną estetykę.

Dlaczego wybrałeś teatr dokumentalny?

Właściwie nie wiem. Gdy byłem młody, doświadczyłem dramatu rodzinnego. Świat nagle stał się bardzo niepokojący i skomplikowany. Myślę, że teatr dokumentalny jest moim własnym sposobem na odkrycie i lepsze zrozumienie świata wokół mnie. Czasem żałuję… Może lepiej być aktorem grającym z powodu czegoś większego niż on sam… Dla Sztuki czy czegokolwiek… Ale nie jestem. Prawdopodobnie jestem sługą własnych traum.

Jak robisz research? Dla siebie, dla Milo albo do innych projektów? Powiedziałeś, że to dla ciebie sposób na lepsze rozumienie świata. Jakich narzędzi używasz?

Jestem dobry w prowadzeniu rozmów. Kocham rozmowy. Milo też, oczywiście, jest tego mistrzem. Lubię ludzi, lubię ich poznawać, lubię ich czasem prowokować podczas tych rozmów. Często mam dobrą intuicję w takich sytuacjach i tak, moim celem czasem jest prowokacja. Często to się w ogóle nie zdarza. Ale jeśli tak, można to poczuć.

Szukasz emocji, mówisz coś, żeby poruszyć drugą osobę?

Nie, szukam autentycznych wspomnień. Wiesz, całkiem łatwo dowiedzieć się, czy ci się udało przeprowadzić dobry wywiad. Na koniec osoba, z którą

rozmawiasz, ma poczucie, że coś o sobie odkryła. Jakby linię dramaturgiczną organizującą jej własny wewnętrzny chaos. Niczego nie wymyśliła. Nie powiedziała czegoś, o czym wcześniej nie pomyślała, ale powiedziała to w pewnym porządku i to prowokuje nowe znaczenia, o których wcześniej nie myślała. Na koniec, kiedy to się zdarza, ludzie zwykle ci dziękują. Ty też im dziękujesz, bo dostajesz od nich coś bardzo intymnego i ważnego dla twojej pracy. Tak, kocham prowadzić wywiady. Robiłem to już przed pracą z Milo. Ale z nim i Evą [Evą-Marią Bertschy, dramaturżką] się to zintensyfikowało. Czasem przeprowadzamy wywiady z ludźmi doświadczonymi traumą albo w bardzo trudnych miejscach, jak Izrael czy Palestyna. Nie chodzi tylko o osobę, z którą rozmawiasz, ale również o miejsce, w którym przeprowadzasz wywiad. Jednak jest tak wiele narzędzi teatru dokumentalnego do spróbowania. Bardzo ważny jest też zespół. Tego teatru nie da się robić samemu. Nie jestem gościem, który idzie sam z kamerą czy dyktafonem, pisze scenariusz i zastanawia się w ciemnym kącie, jak to wyreżyseruje. Potrzebuję współpracowników, przyjaciół i organizacji.

Wywiady wydają się również bardzo wymagające. Ludzie dzielą się z tobą swoją traumą. Słyszysz straszne historie i musisz znaleźć sposób, żeby iść dalej. Czy to, że robicie to razem, jakoś pomaga?

To zależy od sytuacji. Ostatnio zespołowo rozmawialiśmy w Bośni. Niektórzy członkowie zespołu martwili się, że podczas wywiadu będzie za dużo osób słuchających. Było nas ośmioro, więc nie było zbyt intymnie. Czasem to może być problem, ale w innych przypadkach pomaga skupić się osobie, z która przeprowadzamy wywiad. Czasem wyostrzona uwaga grupy pomaga rozmówcy przeprowadzać introspekcję. Nie pozwala mu zapaść się w siebie. W Bośni skorzystałem z tego narzędzia. Jednak czasem jest o wiele lepiej

przeprowadzać wywiady samemu. To wprowadza intymność i w niektórych przypadkach pozwala dzielić się wspólnymi traumami. Trauma jest dla mnie jak język. Albo jak język, którym porozumiewają się osoby doświadczone traumą – w różnych wariantach i gwarach oczywiście, ale to wspólny język. Nie wykorzystuję własnej traumy jako pretekstu, czasem używam jej, żeby nawiązać z ludźmi więź. Pytanie, które zwykle pojawia się w takiej pracy, brzmi: jak budować mosty? Czy da się je zbudować z każdym, oprzeć je o cokolwiek? Nie jestem pewny. Ale to właśnie próbuję robić.

Kiedy robisz teatr dokumentalny, czujesz się bardziej aktorem, reżyserem (zależnie od wykonywanej w projekcie pracy) czy aktywistą?

Nie jestem aktywistą. Jednak, niezależnie czy jako aktor, czy reżyser, próbuję sprowokować doświadczenia, które są artystycznie, egzystencjalnie i czasem nawet politycznie ważne – dla świadków, których cytujemy, moich współpracowników i również mnie samego, i jak tylko się da, dla publiczności. W *Reporters de guerre* wszyscy performerzy na scenie są bezpośrednimi bądź pośrednimi świadkami wojny w Bośni. Ten projekt całkowicie ich angażuje, na osobistym, filozoficznym i politycznym poziomie.

I moim obowiązkiem jako reżysera jest tworzyć z nimi symboliczny język, który pozwoli im nie tylko zakomunikować publiczności to, co przeżyli, ale również znaleźć sens w dzieleniu się tym doświadczeniem. Więc poza sztuką chodzi o prowokowanie egzystencjalnego szoku, który czasem ma, tak myślę, znaczenie polityczne.

Za chwilę minie piąty rok mojej pracy w Bośni. Oczywiście ja i moi

współpracownicy mamy opinie polityczne o Bośni. Zderzając się ze spektaklem, ludzie będą myśleć, że to akt polityczny. Ale to nie mój cel. I nie próbuję kontrolować tego, co może być w tym polityczne. Nie chcę interweniować na tym poziomie i próbować wpływać na ludzi.

Wracając do Milo, nie wiem czy jest aktywistą, ale jest co najmniej intelektualistą, coraz bardziej popularnym. Mówi o wielu tematach. Szanuję to, ale ja tak nie potrafię. Nawet jeśli jestem wrażliwy na wiele rzeczy i spraw, nie mogę się we wszystko angażować. Może to przez moje wiejskie, rolnicze pochodzenie. Jestem powolny, mogę uprawiać tylko moje pole, które powoli i cierpliwie poznałem.

Jak radzisz sobie z pracą z różnymi kulturami oraz nieprofesjonalistami w teatrze Milo? Masz jakąś metodę na wspólną pracę, udzielasz korepetycji nieprofesjonalistom?

Nie, nie ma metody. Najważniejsze jest sprawić, żeby ludzie czuli się komfortowo. Nie można ich zmuszać do działań poza ich możliwościami, do robienia czegoś, co by ich przerażało. Aktora, dobrego aktora, można poprosić o coś bardziej skomplikowanego. Oni potrzebują czegoś wyjątkowego, żeby się zaangażować, być obecni. Dzieciom i nieprofesjonalistom lepiej zaoferować proste sytuacje sceniczne, które pozwolą im być bliżej siebie. Wtedy jakość ich obecności staje się czasem wyższa niż profesjonalnego aktora.

Przed *La Reprise* Suzy Cocco brała amatorskie lekcje gry w Liège. Nauczyła się naprawdę kiepskich nawyków aktorskich, bardzo staromodnych, recytowała swój tekst w karykaturalny sposób. Granie w teatrze oznaczało

dla niej recytację tekstu, śpiew, grę i ruch zupełnie inny niż w rzeczywistości. Wystarczyło znaleźć bardzo proste sytuacje aktorskie i dobrych partnerów, żeby mogła być sobą, grać tak prosto, jak to możliwe. I to było naprawdę niesamowite! Podczas przedstawień miała niepokojącą wiarygodność. Poprzez nią czuliśmy rozpacz matki ofiary, której historię opowiadaliśmy. Włoscy dziennikarze, a nawet dziennikarze w Awinionie, mówili o niej prawie jak o divie. Czuliśmy, że udało nam się coś razem osiągnąć: Suzy zaakceptowała sceniczne „prawie nic", nie była biedną amatorką zagubioną na scenie… W scenie, w której gra matkę, przyćmiła swoich partnerów: Johana Leysena, który jest wielką osobistością we flamandzkim teatrze, a nawet Sabriego, utalentowanego egipsko-holenderskiego aktora. Grała bardziej transparentnie i intensywnie niż oni, świetni profesjonaliści.

Pytanie od publiczności: Czy postrzegasz Georges'a Ruggiu jako ofiarę? Próbowałeś go tak pokazać w *Hate Radio*? Czy patrzysz na niego tak samo jak na Hutu?

Ja, osobiście? Nie, nie jest ofiarą. Gdyby powiedzieć, że on jest ofiarą, każdy mógłby być, nawet najgorsi kaci w historii. Odpowiedzialność by się zatarła całkowicie. Nikt nigdy nie byłby winny. Stawanie się winnym to proces, który nie jest całkowicie świadomy. Jednak w jakimś momencie podejmujesz decyzję: robisz to albo nie. On to zrobił. I jest odpowiedzialny. Jednak kiedy grasz postać, pytanie o etykę nie jest istotne. Jeśli się nad nim za bardzo zastanawiasz, zagrasz kliszowo, będziesz po prostu karykaturą złego gościa. W najlepszej recenzji, jaką przeczytałem o *Hate Radio*, autor napisał, że kiedy oglądasz spektakl, czujesz energię, ciała i głosy wibrujące w harmonii – siłę efektu grupy. Czujesz, jak byli zaangażowani, zaprzyjaźnieni – do tego

stopnia, że razem zabijali. Moim jedynym celem jest właśnie to pokazać. Jak przyjemnie jest być częścią grupy. Wyjście z niej oznacza izolację, nudę, zwyczajność. Grupa daje poczucie siły, życia, intensywności. Czasem konsekwencje są potworne. Na szczęście nie zawsze.

Pytanie od publiczności: Czy kłócicie się czasem z Milo podczas prób? I jeśli tak, to o co?

Nawet jeśli zwykle biorę udział w robieniu researchu i opracowaniu linii dramaturgicznej, nadchodzi taki moment, kiedy przestaje myśleć jak dramaturg i całkowicie angażuję się jako aktor. Odsłaniam się, dzielę bardzo prywatnymi wspomnieniami, staję nagi. To tak, jakby zaoferować część swojego życia. Zdarza się, że na koniec procesu to intymne zwierzenie, które tyle cię kosztowało, jest usuwane, wyrzucane do śmieci. W dramaturgii nazywane jest to „zabiciem najdroższego" (to kill your darling), wyrzuceniem czegoś, co samo w sobie jest bardzo cenne, ale nie współgra z wydźwiękiem sztuki. Możesz wiedzieć, że to się zdarza regularnie, ale to bardzo przemocowe. Masz poczucie, że jesteś tylko kukiełką reżysera. Czasem na tym polu rodzi się konflikt z Milo i potrzeba chwili, żeby przeszło. Uspokojenie przychodzi wraz ze zrozumieniem. Wybory Milo często są racjonalne, czasem jest brutalny, ale zawsze w sposób inteligentny.

Czasem zdarzają się mniej osobiste konflikty, na przykład kłótnie o estetykę. Akceptujesz coś, z czym się nie zgadzasz. Milo publicznie twierdzi, że wszyscy są odpowiedzialni i każdy może odmówić zrobienia czegoś na scenie, ale to nie jest takie łatwe. Nie jest łatwe być jednoczenie zaangażowanym i zdystansowanym. W czasie prób pracuje się krótko, ale bardzo intensywnie, mnie się zdarza nawet po dwadzieścia godzin dziennie.

Trudno zatrzymać proces i powiedzieć: „Stop! Nie chcę tego robić!” albo: „Nie rozumiem, czemu miałbym to robić, wytłumacz mi”. Wtedy blokujesz proces. Blokujesz innych. Blokujesz siebie. Dlatego czasem odmawiasz, ale na ogół się zgadzasz i nie ma już drogi powrotnej. A przecież zrozumienie zachowania na scenie zajmuje trochę czasu. Czasem zrozumienie nigdy nie następuje i zostajesz z poczuciem, że popełniłeś błąd. Nie zrozum mnie źle, Milo nie jest manipulantem. Jednak nie jest prawdą, że „zawsze możesz odmówić”. Przychodzi taki moment, że bardzo trudno jest odmówić.

Krystyna Bednarek: No i w końcu to Milo zamyka proces. Tak jak wcześniej powiedział, próby nie mogą trwać wiecznie. To on podejmuje ostateczną decyzję, prawda?

Zdecydowanie. Raz ja i moi koledzy skonfrontowaliśmy się z nim. Na początku tekst *Civil Wars* był podpisany: „Milo Rau”. „Ale czekaj, to nasze życie, nasze świadectwa, pod którymi się podpisujesz!” (śmiech). Ostatecznie podzieliliśmy się prawami autorskimi. Jednak nigdy bym nie powiedział, że to ja albo pozostali aktorzy napisali tekst. Nie o to chodzi. To Milo i dramaturżka, Eva, zrobili cięcia, kolaże, poprawki, oni stworzyli linię dramaturgiczną, nadali całości znaczenia, które są o wiele większe niż znaczenia naszych pojedynczych wypowiedzi. Dobrze mieć świadków. To świadectwo trzeba jednak włączyć w całość, nadać mu sens w całości, żeby samo i w większej całości prowokowało umysł, serce, duszę publiczności.

Pytanie od publiczności: Czy twoja obecna perspektywa reżyserska wpływa na twoją grę? Pomaga ci? Przeszkadza?

Nie mam dużo doświadczenia w tej dziedzinie. Przez ostanie dziesięć lat pracowałem w IIPM jako aktor, researcher, dramaturg. Zdecydowałem się zostać reżyserem, kiedy Milo Rau zdecydował się zostać dyrektorem dużej instytucji teatralnej, jaką jest NTGent. Może gdy zdobędę więcej doświadczenia jako reżyser, będę mógł odpowiedzieć na to pytanie. Jako aktor zawsze próbowałem zrozumieć całość, nie tylko moją grę. Starałem się postawić na miejscu publiczności. Nie sądzę, żeby to się miało jakoś zmienić.

Pytanie od publiczności: W najbliższych latach widzisz się bardziej jako aktor czy reżyser, a może chciałbyś łączyć te role?

W tej chwili czuję, jakbym urodził się na nowo. Pracuję nad tyloma projektami. Wszystkie są dokumentalne. Kilka filmów, sztuk. W tej chwili wyobrażam je sobie z perspektywy reżysera. Może w niektórych znajdę się na scenie. Raczej w małej roli, może jako narrator. Z Milo często grałem rolę narratora i mógłbym wykorzystać to narzędzie, jest bardzo interesujące. Narrator często dubluje w świetle reżysera, który jest ukryty w mroku. Na wszelki wypadek (śmiech). Może wykorzystam to narzędzie jako reżyser.

Krystyna Bednarek: Twoje plany brzmią bardzo interesująco, mam nadzieję, że za kilka lat spotkamy się, żeby porozmawiać o ich realizacji.

Nawet wcześniej, czemu nie! Pierwszy spektakl z cyklu o Bośni będzie miał premierę na Kunstenfestivaldesarts w maju 2022, czujcie się zaproszeni.

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

Wzór cytowania:

Jak budować mosty, z Sébastienem Foucault rozmawia Krystyna Bednarek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-budowac-mosty.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jak-budowac-mosty*