didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dyscyplina-manifestu

/ milo rau

Dyscyplina manifestu

Ze Stevenem Heene’em rozmawia Piotr Gruszczyński

Rozmawialiśmy już dzisiaj z Milo Rauem i Sébastienem Foucaultem, więc wiemy sporo o twojej pracy. Jest jeszcze jeden temat, który chcielibyśmy poruszyć, a mianowicie Manifest NTGent[1]. Kto go napisał?

Głównie sam Milo.

Nie była to wspólna praca?

W pewnym stopniu tak. Nie zapominajmy o Stefanie Bläske, który również kandydował na stanowisko dyrektora artystycznego NTGent w 2016 roku. Właściwie to wszyscy kandydowaliśmy, cała nasza trójka. Milo i Stefan pracowali razem już od kilku lat. Stefan był również mocno zaangażowany w koncepcję i pisanie manifestu, ale wydaje mi się, że ostatecznym autorem był Milo.

Jaki był konkretny cel Manifestu? Dziś niezbyt często pisze się manifesty.

To prawda i dlatego sądzę, że jest piękny. Robi wrażenie, bo manifesty nie zdarzają się już zbyt często. Myślę, że wiele osób kojarzy to z latami sześćdziesiątymi i siedemdziesiątymi XX wieku.

Napisanie Manifestu było więc awangardowe?

Tak. I jest to częściowo reakcja na sytuację w NTGent. Pracuję tam już ponad dziesięć lat. W pewnym momencie znaleźliśmy się w totalnym kryzysie. Była to druga kadencja Johana Simonsa i to właśnie było kontekstem poszukiwania nowej dyrekcji artystycznej. Milo i Stefan, jak już mówiłem, znali trochę Flandrię i jej mentalność. Można powiedzieć, że nie mamy zbyt silnych tradycji teatralnych. Jest kilku artystów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, takich jak choćby Jan Fabre. Prawdziwych pionierów. Ale to daje swobodę, bo nie mamy takich tradycji, jak np. Niemcy czy Francja. Bardziej pozwalamy sobie na eksperymenty. Ale przy tej wolności jako teatr miejski robiliśmy różne rzeczy, bo wydawało się nam, że powinniśmy je robić. Mieliśmy zespół, mieliśmy repertuar, robiliśmy dużo adaptacji filmów i książek itd. To był NTGent, ale miał w nim zadziałać system niemiecki. Gdy ubiegaliśmy się o kierownictwo artystyczne NTGent, pamiętam, jak Milo powiedział: „Tak, to dość mały teatr miejski w Gandawie. A robicie właściwie wszystko, jak duży teatr, produkujecie, wystawiacie, ale też jeździcie w trasy i macie własne pracownie techniczne”. W tym czasie istniała już rada artystyczna. W końcu powstała idea Manifestu. Chcieliśmy

postawić sobie wyzwanie, rozpocząć naprawdę inny rozdział w historii tego teatru. A co jest piękniejszego niż stawianie na własne ograniczenia? Z jednej strony jest to zabawne, a z drugiej inspirujące. I dla mnie, i dla nas było ważne, aby te zasady były realne, nie tylko symboliczne; zasady, które można stosować na próbach, w produkcji, w różnej skali itd. Jeśli zapytasz o reakcje, to muszę powiedzieć, że propozycja nie została przyjęta zgodnie przez wszystkich reżyserów związanych z NTGent. Było sporo zamieszania. Zawrzało także w szkołach teatralnych, ponieważ jedna z zasad manifestu mówi, że na scenie mogą lub powinni znaleźć się amatorzy. Słyszeliśmy: „Co wy robicie? To jest pochwała amatorstwa”.

Jak działa Manifest w codziennej pracy teatru? Czy często do niego wracacie? Czy informujecie każdego artystę przychodzącego do waszego teatru, że musi przestrzegać Manifestu? Czy wisi na drzwiach wejściowych?

Wisi na ścianie we foyer teatru. Mamy dużą salę i dwie małe. Wisi w każdej, więc codziennie nam o sobie przypomina. Nie oznacza to jednak, że jeśli spektakl nie spełnia wszystkich kryteriów, to go nie robimy. Mimo to manifest jest czymś w rodzaju kamienia węgielnego polityki artystycznej teatru i sądzę, że tkwi w naszych głowach bardziej, niż sobie to uświadamiamy. Nie tylko dlatego, że wisi na ścianie, ale dlatego, że naprawdę staramy się, aby był czymś naturalnym, jakby nawykiem w naszej pracy.

Myślę też, że chroni przed pewnymi złymi praktykami. Chciałbym

poznać twoje zdanie na temat punktu, który mówi, że tekst – klasyczny tekst – może stanowić tylko dwadzieścia procent całego tekstu. Co to znaczy dla ciebie jako dramaturga? W Polsce jesteśmy dość mocno przywiązani do klasycznego teatru. Tylko nieliczne teatry pracują z tekstem w tak swobodny sposób, pozwalając sobie na zmiany, na mieszanie tekstów, skomplikowane adaptacje korzystające z fragmentów z gazet czy życia codziennego.

Myślę, że ta zasada jest jedną z najbardziej wyrazistych reakcji na system niemiecki, w którym istnieją takie tradycje. Z drugiej strony, kiedy to przedstawialiśmy i wyjaśnialiśmy, czuliśmy się w prawie, bo jak wiemy z historii, również Szekspir brał istniejące sztuki i tworzył własne wersje. Nie chodzi o to, że nie czytamy już klasyki, ale kiedy produkujemy, podejmujemy wyzwanie, aby coś dodać, choć muszę powiedzieć, że te dwadzieścia procent jest trochę arbitralne. Rzecz jasna, jeśli trzymasz się tekstów w stu procentach, też możesz zrobić piękny spektakl i nie twierdzimy, że każdy powinien pracować tak jak my. Ale to jest propozycja NTGent i praca nad nią była interesująca. Wciąż o tym dyskutujemy. Można powiedzieć, że jest to wyzwanie dla każdej ze stron, więc jest to symboliczny gest, ale też coś realnego. Jak już wspomniałem, w poprzednich latach z Johanem Simonsem, ale także z innymi reżyserami, robiliśmy więcej teatru repertuarowego, wykorzystując całe teksty. Ale nawet wtedy robiliśmy je po swojemu. Inaczej po co w ogóle coś robić?

Luk Perceval pracował niedawno w Polsce. Miał premierę *3Sióstr*[2]. To jest tekst Czechowa, trochę okrojony, ale jednak Czechowa. Mam więc pytanie, czy gdyby przyszedł do ciebie z tą propozycją, odmówiłbyś?

Na pewno byśmy to przedyskutowali. Mogę tu wymienić innego Czechowa. To był *Płatonow*, którego Perceval zrobił w Gandawie, chyba w 2013 albo 2014 roku. Nie byłem tam zaangażowany jako dramaturg, więc śmiało mogę powiedzieć – jestem wielkim fanem tego przedstawienia. To był powrót Percevala po latach spędzonych w Niemczech. Tekst Czechowa stanowił rdzeń, chociaż fabułę też można w przedstawieniu odnaleźć. Oczywiście to jest interpretacja i można się o nią spierać. Luk pracował w ten sposób jeszcze przed Manifestem Milo. On należy do starszego pokolenia niż Milo, ale tym bardziej powinien sobie ciągle stawiać – wciąż używam tego słowa – wyzwania. Właściwie wszystkie te zasady w pewien sposób motywują do tego, aby świadomie lub nieświadomie nie popaść w rutynę. To coś, co sprawia, że zachowujesz czujność i działasz na najwyższych obrotach.

W Manifeście piszecie, że chcecie zmieniać świat i urzeczywistniać jego reprezentację. Czy to możliwe?

Nie chodzi tylko o pokazywanie świata, bo to byłaby bezpieczna definicja teatru jako swego rodzaju ilustracji, więc tego nie chcemy. Chcemy zmian. Można powiedzieć, że są to bardzo aktywistyczne motywy, w które angażujemy się coraz bardziej. W ramach nowego planu, który przygotowuję, chcemy tworzyć więcej projektów politycznych skupionych wokół projektów artystycznych i pobudzać dyskusję na bardzo różne tematy. Teatr ma więc być platformą do rozmowy o ważkich tematach poza sztuką. Oczywiście nie jest to czarno-białe, ale chcemy spojrzeć na świat właśnie poprzez sztukę lub teatr i zastanawiamy się nad napisaniem nowego manifestu lub czegoś w rodzaju podręcznika, ponieważ uważamy, że w obecnym Manifeście wciąż brakuje pewnych rzeczy, na przykład ekologii. Wiemy, że wszyscy już się tym zajmują, ale my też chcemy. Zależy nam także na ujawnianiu mechanizmów

działania teatru. Milo często używa koncepcji reenactmentu. Widzisz, że to jest nieprawdziwe, grane, na przykład w *Five Easy Pieces* mamy małą dziewczynkę na materacu, ale to nie jest tak, że ona jest naprawdę w piwnicy lub może zostać skrzywdzona. Jednak siła sugestii pozostaje bardzo realna, a przy tym pokazujesz mechanizmy teatru. W tym sensie sprawiasz, że to staje się realne, widzisz przejrzystość teatru. Więc już ta pierwsza zasada zawiera dwie bardzo różne idee: aktywizmu i artystycznej przejrzystości. Dlatego mogłyby to być dwa różne działania.

W Polsce często debatujemy nad tym, czy teatr może inicjować zmianę społeczną lub ją pokazywać. Jak uważasz?

Mam nadzieję, że tak, ale oczywiście nie da się tego zmierzyć. Sądzę, że wiersz czy piosenka może zmienić pojedynczą osobę, niekoniecznie cały świat. Ale może mieć na kogoś wpływ, ponieważ z definicji zaczyna się to od jednostki, nawet w dzisiejszych czasach cyfryzacji, ale jednak, jak to się mówiło w sztuce dawniej, z definicji jest to oddziaływanie zbiorowe. To jest tu i teraz. To jest rytuał. Chodzi o empatię. Więc tak, mamy tę władzę i powinniśmy jej używać. Powinniśmy być wobec siebie krytyczni. Naprawdę jednak kocham dynamikę grupy, historie, które się opowiada i, jak wiemy również po covidzie, naprawdę potrzebujemy historii, a one podnoszą nas na duchu albo przygnębiają. Jesteśmy istotami bardzo emocjonalnymi. Czy może zmienić świat? Nie da się na to pytanie odpowiedzieć, bo jest ono jeszcze bardziej monumentalne niż sam Manifest. Ale oczywiście teatr może mieć wpływ.

Powiedziałeś, że pracujesz w NTGent od około dziesięciu lat. Czy po tym, jak pojawił się Milo i opublikowaliście Manifest, w waszej publiczności zaszły jakieś zmiany? Czy ten teatr jest teraz inny?

Tak, z kilku powodów. Niektóre z zasad stosowaliśmy jeszcze przed Milo, na przykład NTGent był wielojęzyczny. Bardzo praktyczną, niekoniecznie zasadą, ale częścią nowej polityki od 2018 roku jest to, że mamy angielskie napisy. W Gandawie jest wielu studentów i jest to dość popularne miasto wśród turystów, więc jeśli znasz angielski, możesz zobaczyć nasze spektakle. Dzięki temu sztuka staje się bardziej dostępna. W moim odczuciu, choć nie ma tego w Manifeście, duża zmiana nastąpiła też dzięki wyborom, których dokonujemy w sensie artystycznym lub w dramaturgii danego sezonu. Zaczęliśmy ten nowy rozdział od rekonstrukcji *Baranka mistycznego*; to jest propozycja w stylu: „teatr miejski zrobi jakąś wersję na żywo tego bardzo znanego obrazu". To uruchamia wyobraźnię, jest skierowane do wielu osób, nie do wąskiego grona. To bardzo prosty pomysł i oczywiście trzeba go rozwinąć, ale wybory, których dokonujemy, są zwykle dość proste. Myślę, że to bardzo ważna zmiana, także w przekazie, gdyż robisz coś, co może być dla wszystkich. Musimy się cały czas otwierać, aby przyciągnąć młodsze pokolenie i innych.

W Manifeście mówicie, że proces musi być dostępny dla publiczności. W jaki sposób to robicie?

Robiliśmy to już wcześniej. Mamy dział kontaktu z publicznością, bardzo mały, ale ważny, i ciągle staramy się pracować nad przejrzystością teatru, zapraszając osoby z różnych grup społecznych. Próby (nie wszystkie) są otwarte. To inspirujące również dla aktorów. Tęskniliśmy za tym przez

ostatnie szesnaście miesięcy, za tą chemią z ludźmi na sali. Z drugiej strony musimy być realistami. Do teatru bilety kupuje raczej klasa średnia, ale to nie powinno powstrzymywać nas przed próbami dotarcia do różnych grup i dużą różnorodnością potencjalnej publiczności.

Pytam o to, ponieważ w naszym kraju próby są zawsze zamknięte, a aktorzy są bardzo przeciwni zapraszaniu kogoś z zewnątrz, więc ostatecznie otwiera się próbę generalną jako ostatnią lub przedostatnią.

U nas też czasem próby są zamknięte. To decyzja reżysera. Otwarcie może być bardzo dyskretne. Gdy pracujemy z Lukiem, otwieramy próby, kiedy przechodzimy z sali prób na dużą salę, bo jest większy dystans i ludzie z pierwszego lub drugiego balkonu mogą – jak mucha na ścianie – być świadkami, a potem mogą porozmawiać z osobami zajmującymi się kontaktem z publicznością. Czasem jest to bardzo dyskretne, a czasem bardzo otwarte. Podoba nam się to. Przyzwyczajasz się, wchodzi ci to w nawyk i potem jest już dobrze.

Czyli nie powinno się przekonywać aktorów do otwartych prób?

Nie, właściwie nie. Prowadzimy wiele dyskusji, ale nie o tym.

No dobrze, a co z punktem, który wydaje się bardzo trudny? Mam na myśli to, że jedną produkcję na sezon musicie zrealizować w miejscu konfliktu wojennego?

Przykładem jest *Orestes w Mosulu*. W ostatnim sezonie nie mogliśmy zrobić takiego projektu, a poza tym dla mnie istnieje duża różnica między strefą konfliktu a strefą wojny, więc może to zbyt ambitne. Bardzo w stylu Milo Raua. Gdy robi spektakl o Rwandzie czy Kongu, to naprawdę chce tam pojechać. To jest częścią jego DNA. Mam nadzieję, że będziemy mieli więcej takich produkcji jak *Orestes w Mosulu*. Nie chodzi o to, aby tam być przez jakiś czas, a potem wyjechać. Jestem dumny z tego, że po *Orestesie w Mosulu* i dzięki sieci kontaktów, którą tam stworzyliśmy, możemy dostać fundusze od UNESCO i zainwestować w coś w rodzaju szkoły artystycznej w Mosulu. Tam nie było nic. Ma się jednak jakby poczucie konfliktu, ponieważ kiedy jesteś tam, aby produkować sztukę i się angażujesz, a potem wyjeżdżasz, to co właściwie robisz? Ludzie zostają tam w swojej nędzy. Oczywiście nie jesteśmy partią polityczną ani Organizacją Narodów Zjednoczonych, ale powinniśmy patrzeć trochę dalej niż tylko z punktu widzenia sztuki. Myślę, że kiedy napiszemy nowy Manifest, będzie on dotyczył również tego, co robić po zrealizowaniu spektaklu, ponieważ w przeciwnym razie jest to trochę jak wchodzenie i wychodzenie z kontekstu, co świadczy o uprzywilejowaniu, ponieważ my możemy poruszać się swobodnie, a inni ludzie tkwią w miejscu. To nie jest w porządku, więc również uczymy się i próbujemy dostosować do potrzeb ludzi tam na miejscu. Należy stale o tym myśleć. To praca w toku.

To bardzo ważne, co powiedziałeś. Uważam, że kontynuacja waszej pracy to coś wspaniałego. Pracujesz teraz nad dalszymi planami teatru. Czy musisz w nich wspomnieć o produkcjach, które będą realizowane w strefie konfliktu lub w strefie wojny?

Jeśli tak, to robimy to dla siebie. Rząd nie pyta nas o to, ponieważ Manifest

jest tylko dla NTGent. Możemy wybrać okres pięciu lat lub dziesięciu i – jak opisywałem to współpracownikom i współpracowniczkom – każdy plan jest jak zdjęcie lub obrazek, który musi być atrakcyjny i rozpoznawalny. Musi też zawierać jakieś nowe elementy i należy w to włożyć wiele pracy. Ale jest to również przydatne dla nas samych. Ten nowy okres zaczyna się 23 stycznia i będzie trwać pięć lub dziesięć lat. Na pewno przez pierwsze dwa, trzy lata plan musi być dość precyzyjny, jeśli chodzi o wybory i nazwiska. Aby wszystko zadziałało, każdy plan musi obejmować wybory odnośnie do tego, co zostaje, kim są artyści i jak działamy. Zastanawiasz się i zostawiasz puste miejsca na czy to polityczne problemy, czy nowego partnera. To jest jak balansowanie między określaniem siebie a byciem otwartym na inne inicjatywy. Mówię teraz w kontekście Flandrii: przez ostatnie dziesięciolecia uczono nas tworzenia planów pokazujących, że jesteśmy wyjątkowi, że się wyróżniamy w tym, co robimy. W sensie kapitalistycznym, konkurencyjnym – musisz być najlepszy! To działa jak struktura pionowa i jest napędzane przez ego – ego artystyczne. Ale to się bardzo zmieniło i wiemy, że budżet na sztukę i kulturę niestety nie wzrośnie, ale też chodzi o mentalność w obszarze sztuki. I temu teraz też przygląda się minister kultury. Chodzi o współtworzenie i pomaganie sobie nawzajem. Myślę, że te bardziej poziome struktury są naprawdę ważne. Ale jest to też jak balansowanie, ponieważ z jednej strony chcesz robić ekscytujące rzeczy, a z drugiej dać wielu ludziom możliwość pracy w NTGent. Dlatego jest to złożona sprawa, ale myślę, że damy radę.

Jak pracujesz nad planem?

Mogę podać przykład. W pierwszym roku kalendarzowym tego nowego okresu subwencji chcemy zorganizować duży festiwal. Nie dla samego

festiwalu. Chodzi o to, aby przyjrzeć się tragediom greckim. Zachowały się trzydzieści dwie, niektóre tylko we fragmentach. Zakładamy, że każdego dnia wystawimy inny tytuł Sofoklesa, Eurypidesa i innych oraz ich interpretacje. Nie możemy, nie mamy siły ani chęci, aby zrealizować pełne spektakle, ale nawet jeśli byłby to wiersz lub wykład, chcemy nadać nowe znaczenie każdemu tytułowi. Będziemy to robić razem z IIPM – berlińskim zespołem Milo, a także z partnerem z Grecji. To projekt międzynarodowy, ale angażujemy weń też szkołę artystyczną w Gandawie. Nie wszyscy dobrze znają te stare sztuki. Często mówimy, że demokracja, społeczeństwo zachodnie to nasz fundament. Kulturowo i politycznie. Dlatego interesuje nas spojrzenie na to teraz: ile z tego jest prawdą, a ile mitem? Jaki mamy do tego stosunek i na ile jest to świadome? Niektórzy nawet twierdzą, że to już stamtąd wywodzi się wyższość białych.

Festiwal jest również ważny ze względu na covid. Chcemy wyjść na zewnątrz i wystawić tragedię może nawet rano, a nie o ósmej wieczorem, kiedy wszyscy są zmęczeni po całym dniu pracy. Chcemy trochę wstrząsnąć przyzwyczajeniami i przemyśleć format teatru. I to też jest nasz mały eksperyment. Chodzi o wielkie tematy, ale także o nasze umiejętności, narzędzia i definicje jako zespołu teatralnego. Będą wykłady. Pojawią się nowe spektakle, z którymi pojedziemy potem w trasę, a *Antigone in the Amazon* będzie wkładem Milo. To Antygona grana dla rdzennych mieszkańców Brazylii. Mam nadzieję, że Luk Perceval też weźmie w tym udział, a młodzież będzie uczestniczyć w działaniach publicznych. Będzie to jeden wielki projekt, i rozrywkowy, i – miejmy nadzieję – ważny społecznie.

Czy mieszkańcy Gandawy zauważyli, że teatr się zmienił?

Teatr NTGent – tak. I jest to trochę symboliczne, ale jednocześnie prawdziwe – ogłosiliśmy się miejskim teatrem przyszłości. Flamandowie nigdy by tak o sobie nie powiedzieli. To w stylu Milo, żeby tak to ująć, być tak zuchwałym, to naprawdę nieflamandzkie, ponieważ lubimy myśleć o sobie jako o nieudacznikach. Publiczność podąża za nami i jest coraz młodsza. To jest piękne i daje dużo nadziei. Na szczęście czujemy, że po covidzie potrzeba bycia w teatrze i kupowania biletów wciąż istnieje, więc to dobry znak.

Miejski teatr przyszłości. Co to dla ciebie oznacza? Jaka będzie przyszłość teatru?

We Flandrii mamy tylko trzy teatry miejskie. Bardzo lubię to zestawienie miasta i teatru. Dostajemy pieniądze od samorządu flamandzkiego i miasta, i do nas należy wykorzystanie ich w jak najpiękniejszy, najbardziej atrakcyjny, ambitny, głęboki sposób. Przyszłość teatru to nie tylko teatry miejskie. Staramy się działać, jak czasami mówimy, w wymiarze od lokalnego po międzynarodowy, od społecznego po artystyczny. Dążymy do stworzenia pięknego, dostępnego programu. Wciąż uczymy się siebie. Mieliśmy teraz wielką debatę na temat europejskich twórców teatralnych, którzy stwierdzili: „Stanę się ekologiczny i nie będę więcej jeździł w trasy”, co wywołało reakcję twórców z innego kontynentu, którzy powiedzieli: „Pieprz się, bo ty masz ten przywilej, żeby tak robić. Jeśli zostaniesz u siebie, to u nas nie będzie już wymiany. To się wydaje pięknym pomysłem, ale powinniśmy patrzeć trochę dalej”. Ta dyskusja jest bardzo interesująca, ponieważ toczy się nie tylko w obrębie profesjonalnego pola sztuki, ale dotyczy też tego, do kogo docieramy i jaki jest tego efekt. Myślę, że to długi proces.

Jest tutaj z nami publiczność, chociaż jej nie widać. Czy macie jakieś pytania do Stevena?

Witam. Mam pytanie o to, ile osób, nie aktorów ani personelu technicznego, ale ile osób odpowiedzialnych za np. proces społeczny, za szukanie partnerów, zaangażowanych jest w NTGent albo w poszczególne produkcje? Rozumiem, że macie dwa obszary działania: jeden artystyczny, a drugi społeczny i wiem, że zabiera to naprawdę dużo czasu, bo trzeba spotykać się z ludźmi, trzeba nawiązywać współpracę z tzw. aktorami społecznymi, instytucjami publicznymi.

Mieliśmy stu dwudziestu pracowników, ale to było dawno temu, a teraz mamy około osiemdziesięciu zatrudnionych na stałe i wielu freelancerów. W zespole dramaturgicznym jest nas pięcioro. Często mamy kilku stażystów i tylko dwie osoby do spraw kontaktu z publicznością. Teraz, w ramach nowego planu, chcemy zwiększyć tę liczbę. Nie jest jednak tak, że jedni dramaturdzy zajmują się tylko kreacjami artystycznymi, a inni społecznymi. Na szczęście na poziomie samorządu miasta Gandawa jest dość liberalna. Jest wiele inicjatyw, które nie są naszym dziełem, ale które wspieraliśmy. Tak było w czasach lockdownu. W grudniu przeprowadziliśmy coś w rodzaju crowdfundingu dla ubogich, robiąc radio na żywo w jednym z naszych mniejszych teatrów, w Arce. Były też małe działania robione po to, aby pomóc ludziom w złej sytuacje ekonomicznej. Nazywało się to Armstead rig, co oznacza najbiedniejszy tydzień, to była akcja dobroczynna i crowdfundingowa. Ale to nie był nasz pomysł. Udało nam się go zrealizować dzięki naszemu wkładowi, np. udostępnieniu teatru za darmo i włączeniu się w przekaz. Na szczęście w Gandawie widać wiele takich dobrych praktyk, czasami jesteśmy pierwsi i prowadzimy projekt, ale często pojawiają się inne inicjatywy i wtedy zwyczajnie pomagamy. Oczywiście każdy teatr jest też

trochę jak marka, ale jak już mówiłem, trzeba zmienić mentalność. Nie konkurować, a współpracować. Siła społeczna jest często szersza niż NTGent, więc dołączamy do działań innych teatrów.

Ostatnie pytanie. Jesteś dramaturgiem, a to zawód dość nowy w Polsce i wciąż budzący kontrowersje. Czy możesz zdefiniować dramaturgię: co ona oznacza dla ciebie?

Jestem samoukiem. Na początku byłem dziennikarzem, potem dziennikarzem, który został krytykiem, a następnie wkroczyłem w obszar sztuki, by po ośmiu czy dziewięciu latach zostać programatorem: najpierw w centrum sztuki, a potem na festiwalu i powoli dotarłem do sedna fachu, jakim jest robienie teatru. To bardzo specyficzna praca, ale bardzo użyteczna. Na początku jest się partnerem w zbrodni dla reżysera, ale można też dla obsady. Ale tak naprawdę chodzi o wytyczenie polityki teatru i wybór twórców. Więc jest to trochę jak programowanie według własnego wzoru. Zajmuję się też programowaniem obsady razem z kolegami i koleżankami, bo to ważne, kogo zapraszasz do własnych produkcji. Naprawdę mi się to podoba, bo to, tak jak wszystkie narzędzia, o których mówimy w Manifeście, znów użyję tego słowa, jest wyzwaniem. Tak naprawdę chodzi o to, żeby robić to, co się potrafi najlepiej, a nie przejmować inicjatywę, ponieważ jako dramaturg możesz zostać zdominowany przez reżysera. Z jednej strony jest to wygodne, a z drugiej daje ci swobodę bycia bardzo krytycznym, ponieważ to może działać tylko wtedy, gdy istnieje fundament zaufania artystycznego i międzyludzkiego. Możesz kierować procesem, który ma wiele poziomów. Czasami piszę teksty albo z Lukiem Percevalem zastanawiam się nad koncepcjami. Jak to widzimy? Jaką mamy wizję? Jak wyobrażamy sobie spektakl? Musisz się włączyć w komunikację z kolegami i koleżankami. Jeśli

teatr polega na pisaniu historii, to jesteś jednym z pierwszych autorów, a będąc byłym dziennikarzem i kochając historie, świetnie jest brać udział w tym procesie. Jestem pewien, że dramaturg nie jest luksusem. Dramaturg jest jak przedłużenie mózgu. Również Milo lubi być otoczony przez ludzi zadających pytania i to właśnie w tym procesie przechodzisz na inny poziom lub go pogłębiasz.

Czy spierasz się z Milo Rauem?

Tak, oczywiście.

Często?

To zależy. Właściwie dobrze się rozumiemy, kiedy się zgadzamy co do, powiedzmy, ram. Wtedy następuje dawanie i branie i jest dużo zaufania, również w programowaniu. To jest w dużej mierze oparte na zaufaniu i trzeba się dobrze rozumieć. Nie należy jednak unikać konfliktów. Być może pomaga mi to, że nie jestem dramaturgiem w pracach Milo. A NTGent nie powinno być tylko teatrem opartym na stylu Milo Raua. Luk bardzo różni się od Milo. Ważne jest, aby nie stać się strukturą zbyt pionową, nie tworzyć własnego Olimpu.

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

Wzór cytowania:

Dyscyplina manifestu, ze Stevenem Heene'em rozmawia Piotr Gruszczyński, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dyscyplina-manifestu.

Autor/ka

Przypisy

1. Tłumaczenie Manifestu NTGent publikowaliśmy w 159 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej": https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent – przyp. red.
2. Spektakl *3Siostry* recenzowała na naszych łamach Maryla Zielińska: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wedlug-solonego – przyp. red.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dyscyplina-manifestu*