didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-sztuce-ograniczenia-moga-byc-wyzwalajace

/ Milo Rau: przewodnik

W sztuce ograniczenia mogą być wyzwalające

Z Milo Rauem rozmawia Hugues le Tanneur

***La Reprise*to pierwsza część cyklu na temat natury, historii i przyszłości teatru, którą zatytułował pan *Histoire(s) du théâtre* w nawiązaniu do Jeana-Luca Godarda i jego historii kina. O czym ona traktuje?**

Histoire(s) du cinéma Godarda to bardzo osobiste anegdoty, rodzaj opowieści w obrazach – to jego własna biografia jako widza, opowieść o gwiazdorskim systemie w Hollywood, o tym, jak działa montaż i tak dalej. Pośrednio dotyczy również historii, brutalnej historii XX wieku. Moja pierwsza część „Historii teatru" także skupia się na poglądach twórców na temat złożoności „teatru", opowiada o obsesjach aktorów, o moich obsesjach. Zawiera również kilka technicznych problemów: jak wejść na scenę, jak z niej zejść? Jak budować postać w oparciu o tekst? Jak ekstremalne ludzkie doświadczenia, takie jak wstyd, żal, skrajna przemoc, ale także zaangażowanie i bunt, mogą być przedstawione na scenie? Co oznacza „prawda" w teatrze? Jako dyrektor artystyczny NTGent będę opiekował się całym cyklem – planowana jest jedna

produkcja na sezon. W drugiej, kolejnej części kongijski choreograf Faustin Linyekula będzie kontynuować swoją refleksję nad teatrem i sceną, skupiając się na własnym kraju.

La Reprise opowiada o zamordowaniu Ihsane'a Jarfiego. W przeciwieństwie do sprawy Dutroux, o którym mówi poprzednie, odnoszące sukcesy przedstawienie _Five Easy Pieces_ , śmierć Jarfiego nie wywołała rozgłosu poza Belgią i pozostała tematem lokalnych wiadomości. Jak pan na nią trafił?

Jeden z aktorów, Sébastien Foucault, który mieszka w Liège, śledził całą sprawę w sądzie. Niemal obsesyjnie uczestniczył we wszystkich przesłuchaniach, a kiedy zaczęliśmy zastanawiać się, jakim „przypadkiem" zajmiemy się w *La Reprise*, zaproponował właśnie tę sprawę. Kolejny zbieg okoliczności: Jean-Louis Gilissen, prawnik z Liège, z którym współpracowaliśmy od dawna (m.in. był przewodniczącym w *The Congo Tribunal*), opowiedział nam o tej historii podczas spotkania przy kolacji. Był obrońcą jednego z zabójców Jarfiego i do dziś jest poruszony ówczesnym procesem. Dlatego też w pierwszym tygodniu prób wraz z moimi aktorami pojechaliśmy do Liège, żeby spotkać się z ludźmi związanymi ze sprawą – i poszukać pozostałych aktorów, w tym kogoś, kto zagra ofiarę.

Ale co ta sprawa ma wspólnego z „historią teatru"?

Świadomie wybraliśmy liczbę mnogą, podobnie jak Godard: „historie teatralne". Rozpocząłem pracę nad sztuką z trzema aktorami, z którymi znam się od dawna: Sarą De Bosschere, Sébastienem Foucault i Johanem

Leysenem. W następnej kolejności, w wyniku castingu, dołączył do nas Tom Adjibi. I na końcu, nieomal przypadkiem, trafiliśmy na opiekunkę psów Suzy Cocco i magazyniera Fabiana Leendersa, dwoje amatorów. Wspólnie zadaliśmy sobie kilka pytań: dlaczego robimy teatr? Jak? W jakim celu? Uświadomiłem sobie, że aby uniknąć pułapki autobiograficznych prawd, muszę oprzeć się na czymś innym, na czymś obiektywnym. Ihsane Jarfi był przez wiele godzin torturowany i został zabity przez czterech młodych mężczyzn, bez powodu. Nie zrobił im nic, po prostu wyszedł z gejowskiego baru, kiedy zatrzymali się na rogu i wciągnęli go do rozmowy. To, co wydarzyło się później, może zostać zrekonstruowane tylko na podstawie opowieści morderców. Ich działania były niezwykle brutalne, więc jak możemy pokazać je na scenie teatralnej? Jak zagrać mordercę? Jak grać adwokata? A konkretniej: w jaki sposób mówi pijany człowiek? Jak kogoś bić? I jak można to wszystko powtarzać w kolejnych spektaklach?

***Manifest NTGent* pojawia się w tym samym czasie, co premiera, i ma być odczytany na początku przedstawienia. Porównując go do Dogmy 95 (stworzonej ponad dwadzieścia lat temu), jest to zestaw bardzo konkretnych, niemal technicznych reguł. Na przykład jedna z zasad określa liczbę nieprofesjonalnych aktorów i języków używanych na scenie, inna mówi o maksymalnej ilości literackiego, gotowego tekstu. Dochodzicie nawet do określenia rozmiaru furgonetki przewożącej scenografię. Czy *La Reprise* jest pod tym względem produkcją wzorcową?**

W pewnym sensie tak. Chodzi o wydobycie czegoś nowego poprzez stworzone zasady: coś, co nazywam „globalnym realizmem”. Chcę teatru lekkiego, takiego, który nie ma ogromnych dekoracji i może podróżować po

świecie. Chcę także teatru demokratycznego, do którego każdy ma dostęp: jako aktor, autor, krytyk. Krótko mówiąc, chcę metodycznie przełamywać hermetyczną przestrzeń teatru, w tym kwestię współczesnej klasyki, mitów i stylów. Jeśli dosłowna adaptacja klasycznych tekstów jest zabroniona, jesteśmy zmuszeni do pisania nowych tekstów – i jeśli uwzględnimy tak wiele języków obcych, tak wielu ludzi z zewnątrz teatru, uczestniczących w procesie tworzenia, wtedy nieuchronnie powstanie coś nowego. Paradoksalnie, ograniczenia w sztuce mają na ogół coś wyzwalającego. Z drugiej strony, każdy artysta ma własne zasady, ale większość z nich jest niewypowiedziana, co uważam za politycznie bezproduktywne. W porównaniu z *Trilogy of Europe*, w którym było jedenaście języków i nie istniał wyjściowy tekst, *La Reprise* jest mniej radykalna. To również bardzo osobista sztuka na temat mojego artystycznego pobytu w Belgii. Chodzi o relacje między Walonią a Flandrią, o różne style teatralne w każdej z tych części kraju, o dezindustrializację i bezrobocie. I, oczywiście, jest też krytyka zasad w *La Reprise*.

La Reprise to także tytuł eseju Sørena Kierkegaarda. Co dla pana oznacza powtórzenie?

Format powtarzania odgrywa bardzo ważną rolę w mojej pracy od prawie piętnastu lat. Chociaż tylko dwa lub trzy utwory z moich ponad pięćdziesięciu spektakli, filmów i esejów są właściwie „rekonstrukcjami”, termin ten jest niemal organicznie wiązany z moim nazwiskiem. Powiedziałem więc sobie: dlaczego nie rozpocząć serii *Histoire(s) du théâtre* od scenicznego studium? Ciekawe, że tak wiele rzeczy dotyczących teatru, które mnie najbardziej interesują, łączy się ze sobą. Na przykład fakt, że – szczególnie w przypadku morderstwa – relacje są tak zróżnicowane. Z

powodu różnych motywacji, ale także z przyczyn czysto technicznych. Zeznanie, wspomnienie lub mowa obrońcy nie odnoszą się do prawdy historycznej, to „wspomnienie” w rozumieniu Kierkegaarda: matka ofiary, ale także autor czy prawnik – wszyscy próbują nadać zdarzeniu sens egzystencjalny (lub polityczny). Pamiętają, ale jednocześnie powtarzają zdarzenie zgodnie ze swoimi intencjami – najczęściej nieświadomymi – „do przodu”, jak powiedziałby Kierkegaard.

Spektakl jest również poświęcony tragicznemu doświadczeniu, stracie i żałobie, kłamstwom i prawdzie, okrucieństwu i przerażeniu. Czy śmierć Ihsane’a Jarfiego jest tragiczna?

Chociaż w sztuce obsesyjnie wracamy do nocy, w której Ihsane Jarfi zostaje pobity na śmierć, nie jesteśmy tak naprawdę zainteresowani tym, co się stało. Bardziej interesujące jest zrozumienie, jak ten przypadek morderstwa, często zniekształcany i wyolbrzymiony [przez media], po głębszym wniknięciu okazuje się banalnym i niepotrzebnym ciągiem nieszczęśliwych zbiegów okoliczności. Są dwie imprezy urodzinowe, pięć osób, które spotykają się zupełnie przypadkowo. Jest przemoc społeczna. Tak jak w starożytnej tragedii: ludzie, postaci są ślepe, coraz bardziej pogrążają się w nieszczęściu i poczuciu winy, z którymi zawsze mają niemal somnabuliczny związek, a do zrozumienia dochodzą retrospektywnie. Jarfi zmarł, ponieważ był w niewłaściwym miejscu w niewłaściwym czasie, ponieważ, być może, powiedział coś złego. Mordercy nie mieli żadnego powodu, by go zabić, początkowo nie mieli nawet takiego zamiaru – tak jak Edyp nie ma zamiaru zabijać swojego ojca, którego spotyka przypadkiem na rozdrożu. Ale tragedia jest taka, jak we wszystkich moich spektaklach – jest druzgocącą, hermetyczną przemocą. Żadne rozumowanie, psychologia, socjologiczne

wyjaśnienie nie może pomóc widzowi. Tragedia nie jest opowieścią, jest doświadczeniem niemożliwej prawdy, absurdu, niezgłębienia, niewyrażalności śmierci.

Pańskie inscenizacje są zawsze poprzedzone starannym zbieraniem informacji. Jak to wyglądało w przypadku najnowszego spektaklu?

Zawsze staram się zbierać informacje razem z aktorami i innymi uczestnikami projektu. To jedna z zasad *Manifestu NTGent*: wspólne tworzenie, w które zaangażowani są wszyscy twórcy. Pojechaliśmy do Liège na dwa tygodnie i spotkaliśmy rodziców ofiary, jego ojca, matkę, byłego chłopaka. Odwiedziliśmy jednego z zabójców w więzieniu. Rozmawialiśmy z ich prawnikami. Wiele z tego, co powiedzieli, zostało włączone do spektaklu. Postacie sceniczne stworzone zostały na podstawie spotkań, ale również na podstawie doświadczenia i obserwacji. Chcieliśmy przy tym wiedzieć jak najwięcej o szeroko rozumianym środowisku, w którym doszło do morderstwa. Liège to miasto o bardzo wysokiej stopie bezrobocia. Od lat osiemdziesiątych XX wieku podczas dezindustrializacji Europy ważny dawniej przemysł metalurgiczny w Liège został stopniowo zlikwidowany. Miasto do dziś się z tego nie otrząsnęło. Możemy rozpatrywać tę sprawę jako tragedię bezrobocia: wszyscy mordercy pochodzą z tych samych przedmieść Liège, w pobliżu Seraing, gdzie bracia Dardenne nakręcili swoje słynne dramaty społeczne. Wygaszone wielkie piece nadal stoją blisko ich domów, jak pomniki. W takim kontekście spotykamy wszystkich tych ludzi, wysłuchujemy, co mają do powiedzenia. Dochodzą do tego improwizacje, wyobraźnia, osobiste obsesje uczestników, piękno i okropność – i tak spektakl jest stopniowo budowany.

Konfrontacja z takimi realiami musi być dla aktorów trudna.

Tak, czasem takie spotkania są trudne, wręcz absurdalne. Słyszymy od kogoś coś przerażającego, a potem musimy się pożegnać, rozdzielić i zacząć pracować nad tym, co zostało opowiedziane. Co ciekawe, trudniej przychodzi to aktorom, którzy są przyzwyczajeni do pracy z gotowym tekstem, niż amatorom. W naszych produkcjach zaczynamy jednak od pustej sceny, od *tabula rasa*. Lęk przed pustką staje się regułą gry. Potrzebuję tej paniki, tego permanentnego poczucia, że być może nic się nie uda. Czy warto wejść z tym na scenę? Jeśli ma się Czechowa, Schnitzlera, Szekspira, powieść lub film – a miałem okazję adaptować sztuki i filmy – wtedy sprawa jest załatwiona: ktoś inny podjął za ciebie te niezwykle trudne decyzje, wziął na siebie nieznośną wręcz odpowiedzialność. U mnie na początku prób pojawia się tylko aktor, ze wszystkim, co robi, z całą swoją niekompletnością, ze wszystkimi uprzedzeniami, pasjami, mądrością, swoim życiem – i publiczność, która to widzi. Coś nowego, coś nieznanego musi wyniknąć z tego spotkania, w przeciwnym razie teatr nie ma sensu. Myślę, że w *La Reprise* celowo zbliżamy się do tego zerowego poziomu, oczywiście przy całym komizmie, jaki przy okazji niesie. Mierzymy się z tą nicością, prowokujemy ją za pomocą zasad. Nie ma wolności bez odpowiedzialności, jak słusznie mówi Hannah Arendt. W jednym z wywiadów Johan Leysen powiedział, że tym, co interesowało go w pracy ze mną, była właśnie ta konfrontacja z pustką: „Podczas pracy z Milo idziemy na pierwszą próbę i nie mamy pojęcia, co się stanie. To okropne, ale to także jedyny powód, dla którego robimy teatr”.

Interesują pana dramaty społeczne filmowców, takich jak bracia

Dardenne i Ken Loach. *La Reprise* to również rodzaj krytycznego hołdu pod adresem dramatu społecznego.

To prawda: przedstawianie niedoli społecznej u braci Dardenne lub Kena Loacha jest formą kina zaangażowanego, które nie interesuje już młodego pokolenia filmowców. Dlaczego realia społeczne nie są już w ten sposób opisywane? Dlaczego nie istnieje pojęcie zbiorowości, klasy, rodzaju ludzkiego o wspólnym losie? Dlaczego opis nieszczęścia, tragicznych zbiegów okoliczności w historii, która nas przytłacza, nie obejmuje już buntu, który jest obecny we wszystkich filmach braci Dardenne i Kena Loacha? Fakt, że zgromadziłem w *La Reprise* szczególną grupę ludzi, którzy inaczej nigdy by się nie spotkali, odpowiada idei teatru jako aktu fundamentalnie solidarnego. Równocześnie oczywiście zastanawiam się, czy w sztuce wciąż możliwy jest naturalizm. Jak stworzyć projekt „środowisko”? Co to znaczy, że osoba bezrobotna jest wybierana podczas castingu „ze względu na swój specyficzny wygląd”, jak mówi w pewnym momencie Fabian?

W pańskich produkcjach zawsze można odnaleźć chęć umieszczenia teatru w sercu miasta, konfrontacji społeczeństwa z przemocą na świecie, z nieprzejrzystością tej przemocy, co w pewien sposób przywodzi na myśl grecką tragedię.

Tak, idea, że teatr tworzony jest dla publiczności, że jest to twór publiczny, jest kluczowym elementem mojej estetyki. W *Manifeście NTGent* publiczność jest częścią procesu tworzenia mojego teatru, a *La Reprise* jest alegorią na temat roli publiczności: dlaczego publiczność patrzy? Dlaczego nie jest na scenie? Dlaczego się nie włącza? I to również zbliża nas do zaangażowanego kina braci Dardenne i Kena Loacha – fakt, że nie ma „widzów” i „autorów”,

żadnych „aktorów” i „krytyków”, że my wszyscy jesteśmy częścią tej samej ludzkości, tej samej wspaniałej historii. To rzeczywiście bardzo greckie rozumienie teatru: Ihsane Jarfi i jego mordercy to nie są jakieś wyjątkowe typy psychologiczne, szczególne postaci, wszyscy nimi jesteśmy. Ale jest jedna ważna różnica: w tragedii antycznej wszystko dzieje się pod spojrzeniem bogów. Jeśli Edyp przypadkowo spotyka i zabija ojca, nie jest to przypadek, ale część wielkiego wspólnego ludzkiego przeznaczenia. Tak więc we wszystkim, co się dzieje, istnieje cel. Ale jak go dziś odnaleźć? Gdzie jest transcendencja w dzisiejszej ludzkiej niedoli? To dla mnie najważniejsze pytanie: opowiadamy historię, aby zrozumieć ją w samym procesie przedstawiania, aby ją przezwyciężyć. Może zabrzmi to trochę romantycznie, ale próbuję tę transcendencję odnaleźć.

Tłumaczenie: Justyna Kautsch-Landorf

Wywiad otrzymany dzięki uprzejmości rzecznika prasowego teatru NTGent, Yvena Augustina.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/w-sztuce-ograniczenia-moga-byc-wyzwalajace*