didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
DOI: 10.34762/s9s6-q002
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/taniec-w-kajdankach-albo-nowy-teatr-milo-raua

/ Milo Rau: przewodnik

Taniec w kajdankach albo nowy teatr Milo Raua

Justyna Kautsch-Landorf | Uniwersytet Jagielloński

Abstract: Justyna Kautsch-Landorf. Dancing with handcuffs or the new theatre of Milo Rau

The article discusses the creative methods of Milo Rau and the changes he brought to the NTGent theatre after becoming its artistic director. Rau established a set of 10 principles called the Ghent Manifesto in order to change the traditional operating system of a city theatre. The article also discusses the circumstances behind the creation of *La Reprise*, the play inspired by a real-life murder of a young gay man in Liège. This opera is an example of what *theatre of the real* means, and what the role of the media and the audience is according to Milo Rau. The article includes an interview with the director as well.

Keywords: Milo Rau; *La Reprise;* Ghent Manifesto; theatre of the real; media, audience

W 2012 roku belgijską opinią publiczną wstrząsnęło wydarzenie, opisywane w większości tamtejszych mediów. W centrum Liège, w pobliżu gejowskiego lokalu, ginie młody homoseksualny mężczyzna Ihsane Jarfi. Dwa tygodnie później jego nagie, zmasakrowane ciało zostaje odnalezione na obrzeżach miasta. Zabójstwo Jarfiego z powodu swojego charakteru zostało nazwane pierwszą w historii Belgii zbrodnią na tle homofobicznym.

Sześć lat później dyrekcję artystyczną teatru miejskiego w Gandawie obejmuje Milo Rau i rozpoczyna pracę od przedstawienia *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)*, które opowiada o tamtym morderstwie. Jednocześnie na stronie teatru opublikowany zostaje manifest, w którym twórca zawarł swoją wizję nowego teatru.

Manifest ten powstał w wyniku doświadczeń reżysera pracującego dla wielu europejskich teatrów, przede wszystkim jednak związanego ze sceną niemiecką. Rau współpracował zarówno z teatrami miejskimi, jak i z niezależnymi placówkami. W Schaubühne zrealizował *Empire*, *Compassion. The History of the Machine Gun* oraz *Lenina*. *Procesy moskiewskie* powstały we współpracy z weimarskim Deutsches Nationaltheater i Staatskapelle, a Staatsschauspiel Dresden wystawił adaptację *Pornografii* Gombrowicza. Sophiensaele w Berlinie współuczestniczyło w produkcji *Das Kongo Tribunal* oraz *Five Easy Pieces*, w monachijskim Residenztheater reżyser przygotował *The Dark Ages*. Rau poddaje krytyce model funkcjonowania niemieckich instytucji. Niepisaną zasadą w większości teatrów niemieckich jest brak możliwości pokazywania spektakli poza poza obszarem niemieckojęzycznym – z powodu zbyt wysokich kosztów oraz trudności logistycznych. Reżyser nie akceptuje też tamtejszego repertuaru (obowiązkowej klasyki, najczęściej XIX-wiecznej), zamknięcia się na repertuar pozaeuropejski oraz oporu wobec zatrudniania aktorów obcojęzycznych, amatorów, grup aktywistów. Takie zjawiska, oczywiście, pojawiają się, ale zawsze poza głównym nurtem, na mniejszych, studyjnych scenach. Istnieje wyraźny podział: scena niezależna albo teatr miejski, własna produkcja lub dystrybucja, klasyczne adaptacje dla publiczności mieszczańskiej lub „fanfaronada skierowana do globalnej elity" (*Ghent Manifesto*, 2018). Wszelkie próby wyjścia poza model teatru miejskiego, połączenie lokalnych, krajowych i międzynarodowych metod produkcyjnych, włączenie do stałego zespołu ludzi z zewnątrz, zawodzą.

Dlaczego? Z powodu ukrytych ograniczeń systemu „teatru miejskiego", z powodu jego niejasnych zasad.

Milo Rau postanowił więc stworzyć nowoczesny teatr miejski, teatr przyszłości. Jak to się stało, że reżyser, uznany twórca sceny światowej, przyjął propozycję stosunkowo niewielkiego teatru, położonego w średniej wielkości belgijskim mieście? Milo Rau już wcześniej współpracował zarówno z tamtejszymi instytucjami (teatr Campo w Gandawie, centrum sztuki Beursschouwburg w Brukseli), jak i twórcami (trójka aktorów z *La Reprise*). Teatr NTGent jest subsydiowany przez miasto oraz Wspólnotę Flamandzką. Mimo ograniczonych środków dobrze funkcjonuje w systemie koprodukcji oraz przedstawień wyjazdowych. Reżyser uznał, że taki model jest otwarty na zmiany, dlatego zdecydował się objąć funkcję dyrektora. Jaki więc teatr proponuje Milo Rau? Kto powinien w nim pracować? W jaki sposób powinny odbywać się próby, jak spektakl ma być produkowany i wystawiany? Jak zmienić zmurszałą instytucję w miejsce swobodnej pracy, wspólnego i nowoczesnego autorstwa, uprawiania teatru zespołowego, który nie tylko dyskutuje o zglobalizowanym świecie, ale i ma na niego wpływ?

Jedyną konstruktywną krytyką jest działanie – jak kiedyś powiedział Jean-Luc Godard: „Możesz skrytykować film, który uważasz za zły, ale tylko za pomocą innego, może lepszego filmu" (*Ghent Manifesto*, 2018). Dlatego Rau postanawia działać i tworzy dziesięciopunktowy zestaw reguł, nawiązujący poprzez swoją formę, podejście, a także postulat wyjścia poza teatr, do Dogmy 95 duńskich filmowców Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga. 1 maja 2018 przed Ołtarzem Gandawskim, będącym symbolem miasta, dwie dziewczynki odczytały Manifest Teatru NTGent (Nederlands Toneel Gent; *Het Manifest…*, 2018). (Były to dziecięce aktorki występujące w jednym z najbardziej kontrowersyjnych przedstawień Raua – *Five Easy Pieces*, które

opowiada o głośnej sprawie belgijskiego pedofila i zabójcy Marca Dutroux; spektakl zbulwersował opinię publiczną z powodu tematu, czyli pedofilii, oraz formy – spektakl przeznaczony dla dorosłej publiczności grany jest przez dzieci. Nagradzane wielokrotnie przedstawienie zostało zakazane w niektórych miejscach z powodu rozbieranej sceny z udziałem dziecka. Opowieść, w której występujące na scenie dzieci, jak w Brechtowskich Lehrstücken, uczą się grać, naśladując poszczególne postaci dramatu (jedną z ofiar, ojca zbrodniarza, policjanta, rodziców zamordowanego dziecka), jest tylko pretekstem do zmierzenia się z belgijską traumą. Rau opowiada nam również o znaczeniu teatru, o przemocy i relacji między aktorem a reżyserem. Przywołana bulwersująca scena ukazuje pozycję reżysera. Peter Seynaeve, jedyny dorosły występujący w spektaklu, nagrywa ćwiczenia dzieci kamerą. To on każe rozebrać się dziewczynce. Jest jak pedofil, który manipuluje dzieckiem i ma nad nim absolutną władzę).

O co chodzi w manifeście? Cel, jaki postawił sobie Rau, jest, ogólnie rzecz biorąc, zgodny z metodami zastosowanymi przez niego w kilku poprzednich przedstawieniach wyprodukowanych przez jego firmę IIPM (International Institute of Political Murder). Firma powstała w 2007 roku, a jej nazwa nawiązuje do niezrealizowanego projektu, który miał opowiadać o nieudanym zamachu Clausa von Stauffenberga na Hitlera. IIPM zajmuje się produkcją oraz rejestracją projektów bazujących na konfliktach historycznych i socjopolitycznych. Wśród prawie pięćdziesięciu różnego rodzaju realizacji (spektakle, filmy, książki) znalazły się: *Die Letzten Tage der Ceausesecus* [*Ostatnie dni Ceausescu]*, *Breiviks Erklärung* [*Oświadczenie Breivika*], *Hate Radio* i ostatnia *The Revolt of Dignity & The New Gospel* (performans i film zrealizowany we włoskiej Materze jako część działań upominających się o godność uchodźców, przy udziale imigrantów i czarnego aktywisty Yvana Sagneta w roli Chrystusa). Najważniejszy punkt manifestu stawia

następującą tezę: „Nie chodzi już tylko o przedstawianie świata. Chodzi o jego zmianę. Celem nie jest ukazanie tego, co rzeczywiste, ale urzeczywistnienie samej reprezentacji" (*Ghent Manifesto*, 2018). Pozostałe dziewięć reguł można odczytać jako możliwe środki do osiągnięcia założonego celu.

W jednym z punktów reżyser podkreśla rolę współpracy: „[…] autorstwo należy wyłącznie do osób zaangażowanych w próby i spektakl, niezależnie od ich funkcji – i do nikogo innego". Zazwyczaj nazwisko – zwłaszcza nazwisko znanego reżysera – sprawia, że zbiorowy wkład jest niewidoczny. Skupienie się na indywidualnym autorze ma również poważne konsekwencje dla odbioru dzieła – nazwisko artysty określa jego postrzeganą wartość bardziej niż sam utwór. Milo Rau wzywa do konfrontacji oraz zmiany w podejściu do zwyczajowo przypisanych ról w hierarchii instytucji teatralnej. Sztuka należy do wszystkich, każdy, kto bierze w niej udział, jest pełnoprawnym twórcą, artystą, łącznie z asystentem i pracownikami technicznymi. Rau, socjolog z wykształcenia i uczeń Pierre'a Bourdieu, o poglądach lewicujących, wierzy w ludzką solidarność i współpracę. Zwolennik dramatów społecznych Kena Loacha i braci Dardenne, widzi sens we wspólnocie. Dlatego konsekwencją takiej postawy jest praca kolektywna. Aktor nie przychodzi już na próbę, żeby pracować na gotowym tekście, ale uczestniczy w przygotowaniach, poszukiwaniach, zbiera informacje, jest współtwórcą tekstu sztuki. „Teatr nie jest produktem, jest procesem produkcyjnym" – mówi kolejny punkt. W teatrze nie chodzi już tylko o samo przedstawienie, liczy się sposób, w jaki ono powstaje, liczy się zaangażowanie zarówno całego zespołu, jak i widzów. NTGent prowadzi liczne działania aktywizujące widownię. Wokół przedstawień toczą się publiczne debaty, informacje, jak powstają sztuki, są dostępne na stronie teatru, widzów zachęca się do szeroko pojętej partycypacji. Mogą oni uczestniczyć w otwartych próbach, są zapraszani do

wspólnych rozmów, prowadzi się warsztaty dla uczniów i studentów. Przed każdym spektaklem organizowane są spotkania z pracownikiem teatru, który opowiada o genezie przedstawienia i odpowiada na pytania uczestników. Teatr proponuje wycieczki „trasą teatralną" miasta oraz współpracuje z grupami amatorów przy tak zwanych projektach lustrzanych, czyli realizacji jednego z przedstawień NTGent, oferując wsparcie własnego zespołu. Młodym artystom oraz studentom szkół teatralnych oferowane są kursy mistrzowskie, w czasie których spotykają się oni z grupą reżyserów, aktorów, choreografów, twórców wizualnych. W tym roku zaplanowana jest międzynarodowa konferencja „A Future Lab of European Theater" (organizowana po raz pierwszy poza granicami Niemiec). Teatr bierze również aktywny udział w licznych projektach proobywatelskich, takich jak praktyczne działania ekologiczne (decyzja o zaprzestaniu drukowania ulotek, modernizacja infrastruktury technicznej, zachęcanie zespołu do korzystania z komunikacji rowerowej).

Miejski Teatr Przyszłości jest otwarty na „wszelkie inicjatywy i sugestie, łącząc produkcje własne i spektakle wyjazdowe, niezależny teatr i repertuar, sztukę dramatyczną oraz dyskurs teoretyczny i zaangażowanie polityczne, z myślą o *globalnym realizmie*" (*Academy*). Punkt drugi manifestu podkreśla też rolę procesu powstawania dzieła jako pewnego rodzaju *continuum* – praca nad przedstawieniem szwajcarskiego reżysera trwa długo, zwłaszcza w fazie wstępnych przygotowań i castingu aktorów. Dla twórcy istotna jest ciągłość projektu: tworzenie nowych wersji starszych produkcji, cykliczność przedstawień, kolejne „procesy sądowe" (pokaz *The Congo Tribunal* wywołał duże emocje, a także konsekwencje polityczne, przy wsparciu reżysera zaczęto więc organizować podobne inicjatywy w całym kraju; *The Congo Tribunal*), współpraca z tymi samymi aktorami, nawiązywanie trwalszych więzi.

„Dosłowna adaptacja klasyki na scenie jest zabroniona”. Dla Milo Raua teatr „adaptacji” jest nie do przyjęcia. Nie ma sensu tworzyć kolejnej wersji tekstu, który wszyscy znają. Zdaniem reżysera, takie działanie to pójście na łatwiznę oraz „postmodernistyczna wymówka” (*Playful Dogmatism*, 2018) – gotowy tekst jest jedynie punktem wyjścia i może stanowić najwyżej dwadzieścia procent spektaklu, reszta powstaje w trakcie przygotowawczej pracy zespołu – poszukiwań w dziedzinie dokumentowaniu historii, osobistych doświadczeń, improwizacji. Reżyser tworzy tekst na tej podstawie, a następnie konfrontuje go z zespołem. W tworzeniu *La Reprise* pomagał ojciec Jarfiego oraz jego były partner, a tekst zmieniał się jeszcze po premierze.

Dlatego Rau autorstwo przyznaje całemu zespołowi aktorskiemu. Sam zdaje sobie sprawę z tego, że powodzenie przedstawienia opiera się zwykle na nazwisku twórcy. Jako początkujący artysta, Rau wyreżyserował spektakl, w którym wykorzystał jedno zdanie z utworu Goethego. Teatr zasugerował, żeby na plakacie użyć sformułowania „według Goethego”, wtedy spektakl sprzedałby się dobrze (nikt przecież nie znał młodego reżysera). Rau przewrotnie zaproponował dodanie jednej myśli Adolfa Hitlera, bo spektakl ,,według Hitlera” sprzedawałby się jeszcze lepiej.

Część zasad zawartych w manifeście służy stworzeniu możliwości otwarcia się teatru miejskiego na jak najbardziej zróżnicowaną grupę współpracowników i twórców oraz nowe warunki pracy – stąd reguła: „co najmniej dwóch aktorów na scenie nie może być aktorami zawodowymi”, oraz dosłowne wyjście poza teatr: „co najmniej jedna czwarta prób musi się odbywać się poza przestrzenią teatru”. Rau zdaje się kwestionować hierarchiczną strukturę instytucji teatralnych. Kiedy artyści i ich twórczość są uważani za „profesjonalnych”? Jak zdefiniujemy „profesjonalizm” i „jakość

artystyczną?". U Milo Raua występują „nieprofesjonaliści" wykluczeni społecznie, pochodzący z marginalizowanego środowiska. Fabian Leenders, aktor grający jednego z morderców, jest byłym murarzem, bezrobotnym operatorem wózka widłowego, któremu na szkoleniu z „reorientacji zawodowej" powiedziano, że ma profil artystyczny. Suzy Cocco jest rozwiedzioną emerytką, która przyjęła libijskiego uchodźcę i, żeby się utrzymać, dorabia wyprowadzaniem psów. Dla części zawodowych aktorów eksperyment nowego dyrektora nie był łatwy do zaakceptowania. W *La Reprise* jest scena, w której znany aktor belgijski Johan Leysen wraz z amatorką Suzy Cocco siedzą obok siebie nadzy i opowiadają historię zabitego syna. Dla Raua są sobie równi – przedstawienie zostało zagrane setki razy, a początkowy podział i hierarchia między aktorami zniknęły. Dlatego właśnie twórca lubi pracować przez wiele miesięcy z ludźmi pochodzącymi z różnych środowisk, że wówczas zmieniają się relacje władzy między nimi.

Rau chce również otwarcia na rozmaite kultury – jego aktorzy pochodzą z różnych krajów, również pozaeuropejskich (jak Kongo czy Syria) i posługują się na scenie własnymi językami, w myśl reguły: „w każdym przedstawieniu mówi się w co najmniej dwóch różnych językach". Jak się wydaje, ten punkt jest szczególnie ważny w Belgii, gdzie coraz częściej notuje się postawy separatystyczne między regionami Walonii i Flandrii. W innych krajach wielojęzycznych, na przykład w Szwajcarii, ludzie z różnych wspólnot językowych rzadko się ze sobą komunikują. Rau chce przełamać te bariery. W *La Reprise* aktorzy posługują się francuskim oraz flamandzkim, słyszymy też angielski.

Dzięki regule nr 8, w myśl której „całkowita objętość zestawu scenograficznego nie może przekraczać 20 m^3, tzn. może być przewożona w zwykłej furgonetce", teatr może swobodnie podróżować po świecie, docierać

do jak największej liczby odbiorców z różnych krajów. To prawdziwie demokratyczny teatr – niski koszt wyprodukowania spektaklu przekłada się na cenę biletu dostępną dla niezamożnego widza. Każda produkcja musi być pokazana „w co najmniej dziesięciu miejscach i w co najmniej trzech krajach", aby trafiła do jak najszerszej publiczności. Ta reguła wzbudziła pewne obawy w zespole administracyjnym NTGent – spektakle muszą być zagrane poza teatrem określoną liczbę razy, bez względu na to, czy będą cieszyć się powodzeniem. NTGent jest stosunkowo niedużym teatrem, dysponującym trzema salami. Rau postanowił zrezygnować z wystawnych produkcji na rzecz skromniejszych przedstawień lokalnych artystów, współpracy z popularnymi w Belgii kolektywami aktorskimi oraz twórcami z Afryki. Stałym współpracownikiem NTGent został Luk Perceval, który zgodził się na ograniczenia zaproponowane przez dyrektora.

Milo Rau chce również docierać do miejsc, w których nie ma teatru albo jest on trudno dostępny. Chce teatr nie tylko pokazywać, ale i tworzyć – „co najmniej jedna produkcja na sezon musi zostać przygotowana lub wykonana w strefie konfliktu lub w strefie działań wojennych, bez żadnej infrastruktury kulturalnej". Przedstawienie *Orestes w Mosulu* powstało w zniszczonym przez Państwo Islamskie mieście, przy udziale irackich aktorów. Dla reżysera praca w takich krajach jak północny Irak, Kongo czy Rosja jest cennym doświadczeniem, mającym wymiar również pozaartystyczny. Kiedy zespół przygotowywał projekt *The Congo Tribunal* (2015) w Bukavu, w pobliżu nie było operatora. Sprowadzenie kogoś z Europy było zbyt kosztowne, dlatego nawiązano współpracę z lokalnymi fotografami. Wyszkolono dwoje Kongijczyków, którzy następnie stworzyli własną wersję projektu w języku suahili oraz założyli małą stację telewizyjną. W ten sposób powstała infrastruktura, która umożliwia samodzielną twórczość.

Przykład powyższego działania, przynoszącego wymierne efekty, odzwierciedla pierwszy punkt manifestu, który mówi o potrzebie zmiany świata. Bertolt Brecht postulował: „chciałbym zastosować twierdzenie, że w teatrze nie chodzi tylko o interpretację świata, lecz o jego zmianę" (1964, s. 142). Teatr może mieć realny wpływ na rzeczywistość. Po obejrzeniu teatralnej rekonstrukcji procesu rumuńskiej pary dyktatorów w *Ostatnich dniach Ceausescu* (2009) grupa widzów domagała się ponownego otwarcia narodowych archiwów w celu zweryfikowania oświadczeń wypowiadanych w trakcie spektaklu (Por.: *Pouvoir et postmodernité dans le théâtre naturaliste, 2013*). Po skandalu wywołanym realizacją *The Congo Tribunal* (projekt stanowił rodzaj trybunału ludowego zajmującego się udziałem stron zaangażowanych w kongijską wojnę domową) zdymisjonowano dwóch ministrów.

Aktywizm i zaangażowanie reżysera wynika z poczucia solidarności i odpowiedzialności – w obecnym zglobalizowanym świecie nie możemy udawać, że problemy innych nas nie dotyczą. Nie ma już „zmagań innych". W każdym, najbardziej odległym i egzotycznym kraju jest Zachód: międzynarodowe korporacje, Bank Światowy, duże organizacje pozarządowe. Ten system oparty jest na bezustannych zależnościach.

Milo Rau nie jest dogmatykiem. Zgadza się na pewne odstępstwa, na przykład: w kwestii repertuaru reguły, które wyznaczył dla swego teatru, nie muszą być ściśle przestrzegane (tak jak nie udało się nakręcić filmu, który spełniałby wszystkie dziesięć reguł duńskiej Dogmy). Mimo to narzucają one sporo utrudnień całemu zespołowi. Brazylijska artystka Christiane Jatahy ujęła to w ten sposób: „Manifest NTGent to jak taniec w kajdankach" (*Playful Dogmatism*, 2018). Dla reżysera jednak ograniczenia mogą mieć, paradoksalnie, wyzwalający efekt, a zaproponowane zasady mają służyć

przede wszystkim zmianom strukturalnym, a nie estetycznym jego teatru.

La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I) / Powtórzenie. Historia/e teatru (I)

Słowo *la reprise* w języku francuskim ma wiele znaczeń – to wznowienie, odrodzenie, uzdrowienie, przypomnienie, powtórzenie, ale także próba teatralna. Na początku sztuki Milo Rau odwołuje się do słów Kierkegaarda: „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc «do tyłu». A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości" (1992, s. 50). Kierkegaardowski ruch „do tyłu", a następnie ruch „do przodu" to przywołanie pamięci o zmarłym. Poprzez przywołane zdarzenia zastanawiamy się nad ich „znaczeniem". Stąd „powtórzenie/odzyskiwanie", stąd tytuł spektaklu. Każde przedstawienie teatralne to „powtórzenie", aktorzy „pokazują", żeby „zrozumieć", to zawsze jest ten sam ruch.

La Reprise jest nie tylko hołdem złożonym zamordowanemu mężczyźnie, ale przede wszystkim opowieścią o teatrze i jego roli. Tytuł *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)* nawiązuje do monumentalnego eseju filmowego Jeana-Luca Godarda *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Godard daje wyraz przekonaniu, że kino produkuje obrazy żyjące własnym życiem, autonomiczne wobec filmowych opowieści, których są częścią. Otwierają się one tym samym na „inne historie", na potencjalne „życie po życiu", wchodząc w interakcje z innymi filmami, obrazami, ich powidokami. *La Reprise* jest pierwszą częścią długofalowego cyklu, który opowiada o naturze, historii i przyszłości teatru. Do współpracy zaproszono różnych twórców. Druga część, *Histoire(s) du théâtre (II),* w reżyserii kongijskiego scenografa Faustina Linyekuli, powstała rok później. Historia Linyekuli opowiada o dekolonizacji i

początkach suwerenności Konga-Zairu pod rządami ówczesnego prezydenta Mobuto Sese Seko. W 1974 roku powstał w tym kraju pierwszy balet narodowy. Choreograf dotarł do części występujących ówcześnie tancerzy i zaprosił ich na scenę, aby spróbować odtworzyć pierwsze przedstawienie baletu afrykańskiego. W tym roku „historią teatru" zajmie się katalońska artystka Angélica Liddell. Spektakl zatytułowany *Liebestod* nawiązuje do finałowej pieśni z opery Ryszarda Wagnera *Tristan i Izolda* i zostanie zaprezentowany w lipcu 2020 roku na festiwalu w Awinionie. Na razie trwa casting do przedstawienia – poszukiwani są: niewidomi, ludzie z ułomnościami fizycznymi, osoby czarnoskóre i pochodzące z Afryki, albinos mówiący po francusku oraz kobieta przypominająca Liddell.

La Reprise Milo Raua można także zaliczyć do serii opowiadającej o głośnych przypadkach tzw. *Belgian Crimes*, obok *Five Easy Pieces* i najnowszej produkcji reżysera – *Familie*. Końcowa część tryptyku nawiązuje do zbiorowego samobójstwa czteroosobowej rodziny belgijskiej (kilka lat temu dobrze sytuowana i zwyczajna rodzina powiesiła się, pozostawiając lakoniczną notkę: „Nawaliliśmy, przepraszamy"). Spektakl grany jest przez prawdziwą rodzinę – małżeństwo aktorów An Miller i Filipa Peetersa oraz ich dwie córki.

Obecnie wszystkie trzy tytuły można obejrzeć na scenie NTGent. *Five Easy Pieces* zostało wznowione, ale już z nową obsadą dzieci w wieku od ośmiu do trzynastu lat (poprzedni aktorzy wyrośli). Inne przedstawienia w reżyserii Milo Raua w bieżącym repertuarze to *Oresetes w Mosulu*, *Compassion. The History of the Machine Gun*, jak również *Lam Gods* (Mistyczny Baranek na cześć słynnego XV-wiecznego ołtarza autorstwa Huberta i Jana van Eycków w katedrze Saint Bavo w Gandawie, znajdującej się notabene w pobliżu teatru. W przedstawieniu biorą udział mieszkańcy miasta, tak jak

mieszkańcami miasta byli modele biblijnych postaci namalowanych na poliptyku. Spektakl wywołał liczne protesty, przede wszystkim z powodu zaproszenia do udziału byłych bojowników ISIS, a także kontrowersyjnych scen, takich jak dzieci obserwujące na scenie Adama i Ewę „uprawiających seks", oraz żywej owcy przygotowywanej do uboju oraz filmu z ubojni zwierząt, w której owca jest zabijana. Z pierwszego pomysłu teatr musiał się wycofać, choć w rolę Marii Dziewicy przez chwilę wcieliła się muzułmańska aktorka, matka dżihadysty, ostatecznie jednak zrezygnowała. Rau swoją prowokacją wywołał dyskusję na temat granic wolności artystycznej oraz przypomniał fakt, że największy odsetek bojowników europejskich werbowanych przez organizacje ekstremistyczne pochodzi z Belgii. Dla niego są oni współczesnymi krzyżowcami, obecnymi na ołtarzu gandawskim, tak jak dzieci zgromadzone wokół Adama i Ewy, tworzące chór aniołów, oraz prawdziwy pasterz, który strzyże Baranka składanego w ofierze za ludzkość. Przedstawienie jest portretem miasta, a także gestem artystycznym, w którym teatr miejski przekazuje scenę swoim mieszkańcom).

NTGent zaprasza do współpracy wielu różnorodnych twórców, niebojących się mierzyć z trudnymi tematami. Debiutująca sztuką *her(e)* Dalilla Hermans opowiada o kobietach i ich życiu w Belgii – na podstawie rozmów przeprowadzonych z czarnymi artystkami, aktorkami i aktywistkami. Theater Antigone & Action Zoo pokazuje społeczność Metysów (sic) z mieszanych rodzin kongijsko-belgijskich – Métisse – ludzi niepasujących, nieprzystających, zbyt europejskich dla czarnej społeczności, zbyt afrykańskich dla białych. Lies Pauwels w *Anatomie van Pijn* opisuje ból ludzi cierpiących fizycznie oraz psychicznie. Ersan Mondtag wyreżyserował monodram *De Living* o ostatniej godzinie kobiety powracającej do swojego pokoju przed planowaną śmiercią. Luk Perceval przygotowuje drugą część tryptyku *Sorrows of Belgium*, zajmującego się niechlubną historią kraju.

Spektakl *Yellow* rozlicza się z kolaboracją polityków belgijskich (takich jak Léon Degrelle) z okupantem w czasie drugiej wojny światowej. Oczywiście, teatr sięga również po inną tematykę, pokazując na przykład spektakl Massimo Furlana *European Philosophical Song Contest* – wariacje na temat konkursu w stylu Eurowizji, ale z piosenkami napisanymi przez współczesnych filozofów z dziesięciu krajów europejskich. Wśród zaproszonych spektakli znajdziemy m.in. *Uncanny Valley* Rimini Protokoll, choreografię *Hi Baubo* Hannah de Meyer oraz adaptację *Wesela Figara – Le Nozze* w wykonaniu Deschonecompanie & Muziektheater Transparant. Wśród spektakli gościnnych zdarzają się również pozycje klasyczne – na przykład *Kto się boi Virginii Woolf* w reżyserii Mesuta Arslana.

Wkrótce po nastaniu nowej dyrekcji NTGent w jednej z lokalnych gazet ukazało się ogłoszenie:

> Poszukujemy:
>
> – bezrobotnego młodego mężczyzny, między 16 a 40 rokiem życia,
>
> – kobiety w wieku między 40 a 80 lat, która poniosła stratę,
>
> – mężczyzny w wieku od 40 do 80 lat, który utracił pracę w wyniku neoliberalnych reform / byłego działacza związkowego lub pracownika przemysłu wydobywczego,
>
> – młodego mężczyzny w wieku od 16 do 40 lat, z drugiego pokolenia imigrantów z Afryki Północnej.
>
> Żadne doświadczenie teatralne nie jest wymagane, tylko chęć

opowiedzenia historii (Makereel, 2018)[1].

Podczas pracy nad *La Reprise* Rau i jego aktorzy pojechali do Liège i spotkali się z krewnymi zamordowanego Ihsane'a Jarfiego, jego ojcem, matką, byłym partnerem. Odwiedzili w więzieniu jednego z morderców. Przeprowadzili rozmowy z ich prawnikami. Uczestniczyli w przesłuchaniu kolejnych wykonawców. Zasłyszane słowa, doświadczenia i obserwacje zostały włączone do spektaklu. Zespół starał się również jak najwięcej dowiedzieć o miejscu, w którym dokonano zbrodni. Liège to miasto o bardzo wysokiej stopie bezrobocia („przez całe pokolenia to było miasto robotników, a dzisiaj, jeżeli mieszkasz w Liège, to masz spore szanse, że będziesz bezrobotnym; chyba że grasz w filmach braci Dardenne"[2]). W latach osiemdziesiątych XX wieku, w ramach dezindustrializacji Europy zaczęto wygaszać przemysł hutniczy, który był dumą miasta i źródłem utrzymania większości mieszkańców. Podczas castingu przeprowadzonego w mieście, zespół Raua poznał byłego związkowca, który przepracował wiele lat w hucie i którego historia stała się częścią przedstawienia.

W powstanie spektaklu czynnie zaangażował się ojciec Ihsane'a. Początkowo sam miał występować na scenie, ostatecznie jednak z tego zrezygnował. Podobnie zresztą jak były partner ofiary. Milo Rau z perspektywy czasu uważa, że dobrze się stało – dla niego teatr to połączenie „całkowitego zanurzenia się w historii oraz dystansu, który trzeba sobie stworzyć. Trzeba w tym samym czasie być w rzeczywistości i mieć do niej dystans" (*Théâtre avec Milo Rau pour „La Reprise"*, 2018).

Spektakl zaczyna się od obecności aktorów na niemal pustej scenie[3]. Widzowie zaczynają się schodzić i zajmować miejsca. Aktorzy zajmują się wykonywaniem „zwyczajnych czynności". Tom myje podłogę, Suzy

przechadza się z psem, macha do znajomych na widowni. Sarah kładzie notatki na stoliku. Sébastien i Fabian witają się z chłopakiem odpowiedzialnym za pracę kamery. Aktorzy wchodzą i wychodzą za kulisy, jedzą herbatniki, piją wodę. Suzy oswaja psa z przestrzenią i widownią, Fabian nerwowo przechadza się po scenie i spogląda na wchodzących widzów. Tom powtarza „afrykańskie" partie tekstu, Sébastien daje wskazówki innym aktorom. Słychać strzępki rozmów. Ten prolog trwa ponad kwadrans. Kiedy publiczność zajmie w końcu miejsca, „prawdziwe" przedstawienie może się rozpocząć.

Na scenę wchodzi Johann i stawia pytanie: jak zacząć przedstawienie? Kiedy wiadomo, że ono się zaczyna? Według aktora, to najtrudniejsza część spektaklu. Reszta jest prosta, jest jak pizza, którą trzeba dostarczyć. Kolejno przywołuje ulubione rytuały aktorów przed wejściem na scenę, ich relacje z postacią i reżyserem, wspomina swoją rolę ojca w *Hamlecie*. Na zaciemnionej scenie, w obfitych kłębach dymu-mgły, oświetlony punktowo aktor recytuje fragment monologu Ducha w oryginale, dając popis prawdziwej klasycznej tyrady Szekspirowskiej. Na koniec pada ironiczny komentarz: „Tak, to właśnie jest teatr". Wyciemnienie.

Następnie na dużym ekranie nad sceną pojawia się interludium, czyli projekcja obrazu fabryki i panoramy Liège – obraz, który kilkakrotnie powróci, filmowany z różnych perspektyw – wraz z rozwinięciem napisów wprowadzających. Ekran będzie pełnił bardzo ważną rolę: zobaczymy zarówno sceny z udziałem aktorów nagrane uprzednio, jak symultaniczne, transmitowane na żywo obrazy z trwającego spektaklu.

Przy stoliku po prawej stronie zasiądą Sébastien Foucault, Johan Leysen, Sarah De Bosschere. Dowiadujemy się, jak powstało przedstawienie – Sébastien opowiada o morderstwie Ishane'a oraz o procesie sądowym

zabójców, w którym uczestniczył. Jego twarz filmowana na żywo spogląda na nas powiększona z ekranu nad sceną.

Jesteśmy świadkami rekonstrukcji castingu, którego celem było wybranie trójki aktorów: Suzy Cocco, Fabian Leenders, Tom Adjibi występują kolejno, nad nimi wyświetlane jest nagranie z ich przesłuchania. Opowiadając o swoim życiu, wykonując próbne zadania aktorskie, trzej wykonawcy odpowiadają też na pytania zadawane przez profesjonalnych aktorów: „Występowałeś już w teatrze? Co robiłeś? Jak się żyje na emeryturze? Co kiedykolwiek zrobiłeś coś ekstremalnego na scenie? Czy mógłbyś zagrać nago?”.

Ten podwójny, a może i potrójny prolog (przygotowania aktorów, monolog Leysena, przesłuchanie aktorów), nawiązuje do tytułu sztuki jako repetycji, próby, powtarzania. Widzowie obserwują proces powstawania spektaklu, uczestniczą w aktorskiej „rozgrzewce”, poznają bohaterów, którzy za chwilę wejdą w inne role. Jednocześnie wszystkie tematy i zadania poruszone w trakcie castingu zostaną wykorzystane w dalszej części rekonstrukcji dramatu Ihsane’a.

La Reprise ma klasyczną formę – składa się z pięciu aktów. Tytuły kolejnych aktów, nazywanych tutaj rozdziałami, wyświetlane są na ekranie: rozdział 1 – *Samotność żywych*; rozdział 2 – *Ból innych*; rozdział 3 – *Banalność zła*; rozdział 4 – *Anatomia zbrodni*; rozdział 5 – *O zaangażowaniu*. Precyzyjne, oparte na skrupulatnej pracy dokumentalnej, wykorzystujące wideo rozdziały odtwarzają różne momenty związane z morderstwem Ihsane’a Jarfiego: przyjęcie urodzinowe w klubie dla gejów, spotkanie z mordercami, niepokój rodziców, pobicie, zeznania jednego z morderców. Odtwarzane sceny są filmowane na żywo i wyświetlane na ekranie. Wykorzystanie wideo wzmacnia te rekonstrukcje, akcentuje ich przemoc i modyfikuje odbiór widza.

Zastosowanie trików filmowych, takich jak dodawanie setów lub postaci oraz odpowiednie kadrowanie potęguje efekt realności. Siła obrazów tworzonych przez kamerę artykułuje i podkreśla działania toczące się na żywo przed oczami widza.

W akcie czwartym, noszącym tytuł *Anatomia zbrodni,* oglądamy rekonstrukcję morderstwa Ihsane'a. Reżyser w jednym z wywiadów przyznał, że scena ta sprawiła twórcom najwięcej trudności. Długo zastanawiano się, jak należy ją pokazać, zagrać. W czasie prób aktor grający ofiarę morderstwa miał dublera[4].

Scena trwająca prawie dwadzieścia minut podzieliła publiczność. Część krytyki uznała ją za zbyt drastyczną, reżyserowi zarzucono nieetyczność. Rodzina Ihsane'a w trakcie jej trwania opuściła widownię.

Na scenie widzimy samochód – szary VW Polo. Samochód zaparkowany jest przed Open Barem. Siedzą w nim trzej mężczyźni. Jest ciemno. Scena oświetlana jest przez reflektory, następnie przez latarkę trzymaną w ręku kamerzysty, który, manewrując światłem, tworzy iluzję jadącego samochodu.

Obserwujemy jednocześnie zdarzenia dziejące się na ekranie oraz rozgrywające się na żywo na scenie. Suzy, jako jedna z dziewczyn z przyjęcia urodzinowego, nachyla się do przedniego okna, gdzie na miejscu pasażera siedzi Fabian, grający zabójcę. Mężczyzna próbuje skłonić ją do wspólnej przejażdżki. Suzy flirtuje z nim, ale nie chce nigdzie się ruszać. Fabian robi się natarczywy, usiłuje wsadzić ręce za dekolt jej bluzki. Suzy się wyrywa. Wtedy interweniuje Tom-Ihsane. Mówi, że niedaleko można się nieźle zabawić. Fabian przekonuje Toma, żeby wszedł do samochodu i pokazał im drogę.

Rozpoczyna się wstrząsająca scena wspólnej jazdy samochodem, która kończy się zabójstwem Ihsane'a. Niewinna z pozoru rozmowa podochoconych i podpitych mężczyzn na temat możliwości „zabawienia się" doprowadza do tragicznego finału. W pewnym momencie zostają bowiem wypowiedziane (czy na pewno?) słowa, które w trakcie rzeczywistego procesu sądowego były przywoływane i omawiane przez prawie dwie godziny w obecności bliskich ofiary. Potraktowano je jako punkt zapalny zdarzenia, uwagę, która mogła sprowokować morderców do agresji. Czy Ihsane powiedział „mam ochotę obciągnąć wielkiego kutasa"? Czy był niejako sam sobie winny, bo uwagą tą ściągnął na siebie gniew napastników? „Co ty, pedał jesteś?" – mówi jeden z mężczyzn. I pada pierwszy cios. Bije Sébastien, bije Fabian, bije Sarah przebrana za jednego z agresorów. Biją, choć Tom prosi, by przestali. Samochód „zatrzymuje się". Dwoje aktorów zmusza Toma, żeby wsiadł do bagażnika. Jesteśmy świadkami kolejnych ciosów. Napastnicy wracają do samochodu i ruszają w dalszą drogę.

Na ekranie widzimy zakrwawioną twarz Toma, który zaczyna recytować wersety Koranu. Mężczyźni ubliżają mu i grożą. W tle z głośników samochodowych słychać głośny i agresywny rap. Samochód zatrzymuje się. Sébastien i Sarah wyciągają Toma. Ten próbuje uciec, ale jest w stanie tylko się czołgać. Jeszcze raz prosi ich, by przestali. Padają kolejne uderzenia, kopniaki. Napastnicy rozbierają do naga ofiarę, ubranie pakują do reklamówki. Biją, kopią, znowu biją. Po ostatnim uderzeniu Sébastien oddaje mocz na leżącego Toma. Tu nie ma symulacji, rzecz dzieje się naprawdę. Widzimy nagie ciało zmasakrowanego i poniżonego Ihsane'a. Koniec sceny.

Publiczność ma do wyboru: patrzeć na scenę lub na ekran. Gdzie patrzeć? Czy w ogóle patrzeć? Wprawdzie to fikcja, a jednak odegrana w naturalistyczny sposób, który czyni ją prawie nie do zniesienia. Pokazująca

przyjemność, jaką czerpali mordercy torturujący swoją ofiarę. Zwłaszcza obrazy rozgrywające się na ekranie – z powodu zastosowanych sztuczek filmowych – wydają się realną rekonstrukcją zbrodni.

Nasuwa się pytanie o rolę publiczności oglądającej przedstawienie. Jak może zareagować na pokazaną przemoc, jaką funkcję pełni, jaka jest jej odpowiedzialność? Rau zdaje się prowokować widza, wskazując na jego dwuznaczny charakter – widz jest odbiorcą przedstawienia, ale jednocześnie ujawnia swoją voyeurystyczną pozycję.

Teatr Milo Raua jest teatrem afektu, emocji, ryzyka. Widzowie muszą zareagować, ustosunkować się do tego, co widzą, co zdarza się w ich obecności. Skrajne emocje mają zdolność przełamania czy choćby naruszenia tabu. Widz skonfrontowany z lękiem, odrazą, agresją musi się skonfrontować z samym sobą. Widz oglądający, „odtwarzający" swą rolę niemego świadka zdarzenia staje się winny. Bierność, inercja, brak reakcji towarzyszą zbrodni, wręcz ją legitymizują. Czy jeden ze skazanych zabójców, grany przez Fabiana, rzeczywiście nie uczestniczył w morderstwie? Nie wychodził z samochodu albo wyszedł tylko po to, żeby zaczerpnąć świeżego powietrza? Jeśli tak, to dlaczego nie zareagował? Jaka była jego rola? Czy stał się milczącym, bezwolnym świadkiem, widzem, który nie reaguje, dlatego postać, aktor musi umrzeć?

Jak możemy zareagować, jako widzowie, na widok aktora, który jest bity i rozbierany na scenie? Nawet jeśli wiemy, że chodzi tu o fikcję teatralną? Twórczość Milo Raua stawia tego rodzaju pytania, zwłaszcza w *La Reprise*, która pokazuje i kwestionuje kody teatralne. Opierając się na homofobicznym morderstwie Ihsane'a Jarfiego, Milo Rau przekształca wydarzenie w esej o możliwościach rekonstrukcji, odtworzenia czegoś na scenie: odgrywania konkretnych postaci, reprezentacji przemocy, pracy z profesjonalnymi

aktorami lub amatorami. Opowiedziana nam historia jest pretekstem do przedstawienia procesu twórczego i zakwestionowania roli teatru, a także do pokazania narzędzi, jakimi dysponujemy, by opowiedzieć o tragedii, wywołać emocje i wzbudzić empatię. Inspiruje go rzeczywistość, która prowadzi do stworzenia fikcji. Jesteśmy zapraszani do kwestionowania granicy między fikcją a rzeczywistością: ciosy wymierzane aktorowi są markowane, ale z drugiej strony jest on naprawdę rozbierany na oczach widzów, tak że nie wiemy już, co jest rzeczywiste.

W *La Reprise* aktorzy kreują poszczególne postacie, ale też występują pod własnymi nazwiskami, opowiadają swoje osobiste historie. Widz może być zdezorientowany. Czego jesteśmy świadkami: teatru czy dokumentu, świadectwa czy teatralnej adaptacji? Co widz robi z tym pozornym zamieszaniem, w jaki sposób będzie je interpretować lub analizować – zależy od niego.

Teatr, który tworzy Milo Rau, odnosi się do rzeczywistych historii. Niemiecki filmowiec Alexander Kluge (zob.: Kluge, 2013, s. 58-62) nazywa go „teatrem realności" (*Real-Theater*). To sztuka, która jest „estetycznie przekonująca i dokumentalna w formie" oraz która „odwraca się od XIX-wiecznego naturalizmu i przyjętych praktyk performatywnych z ostatnich pięćdziesięciu lat" (tamże). Punktem wyjścia są zawsze fakty, prawdziwe zdarzenia. Rozpoczyna historią zwykłych ludzi i ich codziennego życia, aby prawie niezauważalnie dojść do przemocy i skali greckiej tragedii. W swoich przedstawieniach reżyser chętnie zresztą przywołuje antyczne utwory, łączy je z obecną rzeczywistością.

Teatr Milo Raua jest często określany mianem teatru dokumentalnego. Skrupulatne wykorzystanie faktów, rekonstrukcja rzeczywistych wydarzeń mieści się w definicji dokumentu. On sam jednak dystansuje się od tego

terminu. Punktem wyjścia są rzeczywiste zdarzenia, aktorzy używają własnych historii, ale teatr jest całkowitą fikcją. Jako socjolog stara się poznać jak najwięcej szczegółów, jak najwięcej punktów widzenia, a potem wpleść je w fikcyjną tkankę teatru. Tematem staje się sam proces tworzenia spektaklu. Celem jest skierowanie uwagi widzów w stronę realności teatralnej. Realności, w którą publiczność powinna uwierzyć, jednocześnie widząc, w jaki sposób tworzy się w teatrze iluzję. Na tym polega siła teatru Milo Raua. Dotknięcie tego, co rzeczywiste, to nie tylko reprezentowanie go, ale także urzeczywistnienie samej reprezentacji.

Milo Rau chętnie wykorzystuje medium, jakim jest kamera, zapis obrazów, uwiecznia swoje przedstawienia, rejestruje je, wykorzystuje możliwości internetu, prowokuje i zapewnia sobie udział dziennikarzy, udziela wywiadów w każdym z dostępnych mediów. Ale też krytykuje i kwestionuje ich rolę. Wiele jego przedstawień powstało na bazie wydarzeń nagłośnionych przez media. Rau zdaje sobie sprawę z tego, że wytworzył się nowy rodzaj publiczności – widzów, którzy mogą uczestniczyć w „spektaklu" toczącym się „na ich oczach" każdego dnia, w dowolnym momencie, a ich uczestnictwo regulowane jest przez nich samych. Nowa przestrzeń, jaką jest internet, zmienia status informacji: ich zasięg jest globalny, a pokazywane sprawy błyskawicznie stają się publiczne. Rau proponuje refleksję nad wpływem mediów na nasze postrzeganie rzeczywistości. Współczesne media mają praktycznie nieograniczone możliwości odtwarzania, prezentacji i symulowania rzeczywistości. Oferowane obrazy są jednak wyabstrahowane, pozbawione kontekstu, wirtualne. Tymczasem w teatrze liczy się konkretna rzeczywistość materialnego miejsca, czasu, ludzi i ich działań. Możemy w sieci czytać doniesienia na temat „homofobicznej zbrodni", zobaczyć zdjęcia zabójców i ich ofiary, prześledzić oburzone wpisy internautów „łączących się w bólu" z bliskimi, ale to w teatrze zadamy sobie pytanie, dlaczego musiało

dojść do zbrodni i czy na pewno winni są tylko zabójcy. W „aferze” Jarfiego media były obecne od początku – kiedy zaginął i był poszukiwany przez rodzinę i bliskich, kiedy go odnaleziono, gdy ujęto sprawców, kiedy trwał proces sądowy i w trakcie uroczystości pogrzebowych. Media skrupulatnie odnotowywały każdą nową informację. W pogrzebie uczestniczyły tłumy, w tym gmina muzułmańska oraz politycy. Od roku 2006 ustawodawstwo belgijskie uznaje dyskryminację ze względu na orientację seksualną za okoliczność obciążającą, podobnie jak rasizm i antysemityzm. Belgia, uważająca się za tolerancyjny kraj, była w szoku. Trzech zabójców zostało skazanych na dożywotnie więzienie, jeden na trzydzieści lat pozbawienia wolności. Sébastien Foucault, aktor, który w trakcie procesu sądowego zobaczył morderców, był zdziwiony własną reakcją – spodziewał się szoku, oczekiwał potworów, ludzi, od których „będzie emanować rodzaj jakiejś negatywnej charyzmy”. Tymczasem zobaczył paru „żałosnych półgłówków”. I nawet nie poczuł nienawiści na ich widok. Zło bywa banalne.

W akcie piątym spektaklu słyszymy: „zagraliśmy pięć aktów, jak zawsze” (to „zawsze” nawiązuje do kanonów teatru klasycznego), oglądamy projekcje różnych ujęć fabryki, niejako dla wyciszenia drastyczności wcześniejszych sekwencji rekonstrukcyjnych. Mówi się o środowisku, w którym miało miejsce morderstwo, o niedoli społecznej, jaka dotknęła dużą część regionu Liège po zamknięciu fabryk w byłej stolicy przemysłu stalowego.

Ale spektakl jeszcze się nie kończy. Dostajemy dodatkowy akt szósty – akt poetycki, w którym poprzez fragmenty wiersza *Wrażenia z teatru* Wisławy Szymborskiej poruszane są refleksje na temat tego, co dzieje się „po”, kiedy kończy się przedstawienie, kiedy kończy się tragedia. I kiedy do teatru wkracza rzeczywistość.

Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty:

zmartwychwstanie z pobojowisk sceny,

poprawianie peruk, szatek,

wyrywanie noża z piersi,

zdejmowanie pętli z szyi,

ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi

twarzą do publiczności […]

Dostajemy kolejne warianty zakończenia. Wraca Tom Adjibi, aktor grający ofiarę, i śpiewa przejmującą pieśń Purcella *Cold Song*. Ale i to nie jest koniec, bo „przecież koniec jest jeszcze trudniejszy niż początek".

I aktor wykonuje najbardziej radykalny gest na scenie – gest, o który każdy z przesłuchiwanych na początku aktorów był pytany. Ustawia krzesło, wchodzi na nie, z góry zjeżdża sznur z pętlą, aktor zakłada ją na szyję. I zwraca się do publiczności: „Kiedy kończy się przedstawienie, skąd wiadomo, że ono się kończy? Jest aktor, jest krzesło na środku sceny. Tuż nad nim wiszący sznur z pętlą. Aktor zakłada pętlę na szyję. Albo ktoś przyjdzie go uratować, albo on umrze".

W tym czasie pozostali aktorzy stoją z boku sceny i obserwują Toma. Po wypowiedzeniu ostatnich słów na ekranie pokazuje się napis „Koniec". Gaśnie światło. Po chwili widzimy aktora, który odstawia krzesło i wraz z

pozostałymi wykonawcami kłania się widzom. Rozlegają się burzliwe oklaski i okrzyki. Scena ta nie wywołuje aż tak skrajnych emocji wśród publiczności, jak sekwencja morderstwa, w trakcie której na festiwalu w Awinionie dziennikarka Sophie Jouve zemdlała, ale zdarzyły się też (nie)spodziewane reakcje. W teatrze w Douai, podczas „przesłuchania" Tom Adjibi nie odpowiedział na pytanie o najbardziej ekstremalne zachowanie na scenie, tylko wykonał je w finale. Skutkowało to interwencją jednego z widzów, który wbiegł na scenę, żeby uniemożliwić aktorowi zapowiedziany czyn. Poruszający gest odbył się w ogólnym osłupieniu, zdezorientowani byli również aktorzy. Czy było to zaplanowane? Czy reżyser spodziewał się takiego rezonansu? Jeśli nie, to ten nieoczekiwany i spontaniczny gest narusza i zmienia rzeczywistość teatralną, a nie na odwrót.

Autor/ka

Justyna Kautsch-Landorf

Justyna Kautsch-Landorf (ju.landorf@gmail.com) – studentka teatrologii UJ

Numer ORCID: 0000-0002-5140-2072

Przypisy

1. Na podstawie materiałów prasowych otrzymanych od NTGent.
2. Fragment sztuki w tłumaczeniu własnym.
3. Na podstawie zapisu spektaklu przekazanego przez pana Yvena Augustina, rzecznika prasowego teatru NTGent.
4. Por.: tamże.

Bibliografia

Academy, https://www.ntgent.be/en/academie [dostęp: 5 II 2020].

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. 1948–1956,* Bde. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964.

Ghent Manifesto, 1 V 2018, https://www.ntgent.be/en/manifest [dostęp: 5 II 2020].

Het Manifest van Gent/ The Ghent Manifesto [wideo], https://vimeo.com/270693465, 18 V 2018, [dostęp: 5 II 2020].

Kierkegaard, Søren, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa,* tłum. Bronisław Świderski, Fundacja Alatheia, Warszawa 1992.

Kluge, Alexander, Da wird nachgedrecht, [w:] *Die Enthüllung des Realen*, Hrsg. Milo Rau, International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin 2013.

Makereel, Catherine, *Milo Rau rouvre les plaies de la Belgique,* „Le Soir" z 25 I 2018.

Playful Dogmatism. Milo Rau and Joachim Ben Yakoub in Conversation, „The Theatre Times", 7 X 2018, https://thetheatretimes.com/playful-dogmatism-milo-rau-and-joachim-ben-yakoub-in-conversation/ [dostęp: 5 II 2020].

Pouvoir et postmodernité dans le théâtre naturaliste de Milo Rau et de l'International Institute of Political Murder, „Double Jeu" No. 10 (2013), https://doi.org/10.4000/doublejeu.593 [dostęp: 5 II 2020].

The Congo Tribunal, http://www.the-congo-tribunal.com/ [dostęp: 5 II 2020].

Théâtre avec Milo Rau pour „La Reprise" et Bertrand Chamayou en live au piano [audycja radiowa], 3 X 2018, https://www.franceinter.fr/emissions/le-nouveau-rendez-vous/le-nouveau-rendez-vous-03-octobre-2018-0 [dostęp: 5 II 2020].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/taniec-w-kajdankach-albo-nowy-teatr-milo-raua*