

MARYLA ZIELIŃSKA

OLIMPIJCZYCY

Olimpiada Teatralna „Świat miejscem prawdy” we Wrocławiu,
nurt główny, 14 października – 13 listopada 2016



1.

Zimny, pustawy jeszcze hol Centrum Technologii Audiowizualnych we Wrocławiu. Czekamy na spektakl Theodorosa Terzopoulosa *Amor*. Wchodzą cztery starsze osoby. Przecieramy oczy... Czy ten łysy pan w ciemnym płaszczu do ziemi to Peter Brook?! Dziewięćdziesięcioletni mistrz stanął skromnie pod ścianą, dopiero po chwili ktoś przyniósł krzesła. Jakiś młodzieniec przykuca przy nim i prosi o wspólną fotę, nie może ochłonąć z wrażenia. Inni widzowie mimowolnie kłaniają się, ukradkiem robią zdjęcia

komórkami. Najmłodszy i najbardziej ruchliwy w tej czwórce to Terzopoulos. Ma coś w sobie z króla życia.

To on (wsparty szacownym gronem twórców teatralnych z całego świata) powołał w 1993 roku Olimpiadę Teatralną – ni mniej, ni więcej, tylko w Delfach. Można powiedzieć, że nie ma w Europie wielu lepszych miejsc, jeśli chodzi o tradycję i kulturę. Od 1995 roku odbyło się siedem jej edycji, w rytmie sportowych igrzysk olimpijskich – co cztery lata – z wyjątkami dla Moskwy (2001) i Wrocławia (2016), kiedy to dukt

letnich Olimpiad niejako przeciął się z duktem zimowych i festiwal odbył się w cyklu dwuletnim. Stały za tym oficjalne powody i chęć pomnażania splendoru imprezy. W stolicy Rosji Olimpiada Teatralna ubogaciła festiwal imienia Antona Czechowa (i tak już uginający się pod własnym rozmachem), we Wrocławiu zaś – roczny program Europejskiej Stolicy Kultury i festiwal organizowany przez Instytut Grotowskiego, biorąc jego nazwę – „Świat miejscem prawdy” – za swoje hasło. Zaproszenie do siebie olimpijskiego formatu gwarantuje obecność Nazwisk, zazwyczaj wytyczały one kierunki teatru poszukującego XX wieku. Zarówno w Moskwie, jak i we Wrocławiu odniosłam wrażenie, że bardziej chodziło o obecność mistrzów niż artystyczny wymiar dzieł, które zaprezentowali. Żywość poszukiwań zapewniały inne nurty Olimpiady, którymi obudowywano ten główny, niejako patronacki. We Wrocławiu były to: Festiwal „Dziady. Recykling” (przejawy tego projektu kulturowego w różnych dziedzinach sztuki), Dolnośląska Platforma Teatru (prezentacja regionu), „Więcej niż teatr” (sztuka osób z niepełnosprawnościami), Eastern Line (młody, niezależny teatr Europy Środkowo-Wschodniej) i program własny organizatora całości, czyli Instytutu imienia Jerzego Grotowskiego. Dało to nie dziesiątki, a setki wydarzeń, skupionych między 14 października a 13 listopada, ogarnięcie których przez jedną osobę stało się niemożliwe, podobnie jak ocena całości. To impreza w swym gigantyzmie niemal nie-ludzka. Satysfakcję dawało zakopanie się w wybranym nurcie, choćby w „Dziadach. Recykling”, festiwalu wymyślonym przez Leszka Kolankiewicza i Jarosława Freta.

Ale mnie przypadł w udziale Nurt Główny, ściśle rzecz biorąc: spektakle nieopisane wcześniej na łamach „Didaskaliów”: *Ewangelia* Pippo Delbono, *Czekaj, czekaj, czekaj...* (dla *mojego ojca*) Jana Fabre’a, *Medee. O przekraczaniu* Jarosława Freta, *Amor* Theodorosa Terzopoulosa. Mojemu braku entuzjazmu do mainstreamu nie zmieniło obejrzenie na użytek własny *Ostatniej taśmy Krappa* Roberta Wilsona i *Pola bitwy* Petera Brooka, choć zwaloryzowało ów brak poczuciem konserwowania się rezultatów poszukiwań tych mistrzów. Ale jeśli ktoś wcześniej nie widział ich prac, to bezwzględnie była to znakomita okazja poznania klasyków współczesności. Otuchy dodawała znajomość *Kuszenia cichej Weroniki* i *Wycinki Holzfällen* Krystiana Lupy; *Armine, Sister* Jarosława Freta; *Dziadów* Eimuntasa Nekrošiusa¹.

W festiwalu, w którym liczą się nazwiska reżyserów, a raczej ich strategię i postawy twórcze, trudno doszukiwać się linii programowej – lub można ją ująć w ramy hasel, mogących znaczyć niemal wszystko: „Świat miejscem prawdy” (cytat z Grotowskiego). We wcześniejszych edycjach były to: „Tragedia”, „Niosąc nadzieję”, „Teatr dla ludzi”, „Poza granicami”, „Miłość i człowieczeństwo”, „Marzenie”. W 2016 roku Terzopoulos mówi, że w dobie globalizacji należy ujmować się za kulturą lokalną, pamiętać o wolności wypowiedzi i potrzebie pielęgnowania tradycji w kontekście poszukiwań teatralnych. Jarosław Fret, dyrektor artystyczny obecnej edycji Olimpiady, wyznaje zaś wiarę w rudymenty XX-wiecznych poszukiwań: pustą przestrzeń, teatr ubogi; a także

w mediacyjną siłę teatru, w to, że jest on miejscem prawdy, ale i przemiany człowieka, a nawet społeczeństwa, jest liturgia pamięci ludzkiego doświadczenia. Według niego, teatr spośród wszystkich sztuk i mediów najdobitniej problematyzuje naszą rzeczywistość.

Jeśli w kontekście tych słów traktować obejrzone cztery przedstawienia jako komunikat, rzeczywiście można w nich zauważyć wyraźne powinowactwa. Biorą za kanwę formacyjne dla naszej kultury teksty i motywy – Biblię, mitologię grecką. Lokalność kultury zastępują osobistym doświadczeniem lub doświadczeniem konkretnej społeczności. Topos jest blisko, tu i teraz, uprawdopodobniony przez świadectwo twórcy, dalekie od przekazu publicystycznego. Konfesyjny ton sprzyja współodczuwaniu przez widza, garda ironii, autoironii czy konwencji niemal zanika, podobnie jak potrzeba obudowywania przekazu fajerwerkami inscenizacji. Nie dziwiły więc reakcje widowni, nie brakowało bowiem osób, które wyskakiwały jak z procy do oklasków. Pusta scena, podest, czasem horyzont, widz blisko aktora – czujemy jego oddech, pot, wibrację głosu, niemal bicie serca. Ciało człowieka ulega tematyzacji. To tyle mniej więcej, jeśli chodzi o wspólne cechy. Różnic jest znacznie więcej, na szczęście.

2.

Pippo Delbono buduje teatr z siebie i ze swoim udziałem, jest w tym bliski Tadeuszowi Kantorowi, choć formy wyrazu bardzo się różnią. Gdy już wybrzmia pierwsze arie, duety, chóry skomponowane przez Enzo Avitabilego, z offu dochodzi głos reżysera. Mówi, że matka na łożu śmierci poprosiła go, by zrobił spektakl o Ewangelii. Wyznaje, że bardzo wcześniej porzucił rolę ministranta i skauta, uciekł od kościołów, które przypominały mu stare i martwe teatry, szukał wolności, odkrył homoseksualizm, wszedł w buddyzm, praktykowanie którego stało się jedną z terapii w blisko już trzydziestoletnim zmaganiu z AIDS. Inną terapią, którą sobie funduje, jest obcowanie z cudzym nieszczęściem. Pracując w 1997 roku w szpitalu psychiatrycznym, spotkał dotkniętego mikrocefalią głuchoniemego Bobò, który na stałe wszedł do jego zespołu i życia. Na podobnej zasadzie w Compagnia Pippo Delbono znaleźli się chory na zespół Downa Gianluca Ballarè i żebrak Nelson Lariccia. Dzięki nim jego teatr odzyskuje przekaz prawdziwszy niż kreacja, a on sam zdrowie i pasję. Z ostatniej choroby wyciągnął go pobyt w obozie uchodźców w Asti.

MAGDA PIEKARSKA: Po co zamieszkał pan w obozie dla uchodźców?

PIPO DELBONO: To była podróż kogoś, kto idzie poprosić o pomoc, a nie tę pomoc niesie. Jeśli źle się czujesz, nie masz ochoty przebywać w towarzystwie osób, które mają się dobrze. A ja czułem się źle: wydawało mi się, że nieodwołalnie tracę wzrok.

Po to przecież są szpitale.

– Ale szpitale i troszczą się o ciebie, i cię niszczą. Cały czas myślisz tam o swojej chorobie. W ośrodku dla uchodźców ważne

są wszystkie inne choroby, tylko nie twoja. A poza tym jest dużo walki, życia, energii. Z ludzi, którzy długo funkcjonowali w zawieszaniu między życiem i śmiercią, promieniuje radość. Są marzenia, co może być zaskoczeniem dla przybysza z cywilizacji, która już nie marzy.

To jest świat, który istnieje. Nie możemy zamknąć na niego oczu, udawać, że go nie ma. Jedyne, co powinniśmy zrobić, to otworzyć się na tę historię. To pozwoli rozwijać się i dorastać im, ale też nam, społeczeństwom, które starzejają się, stają się niebezpieczne, faszystowskie, rasistowskie. (Piekarska, 2016).

Z tego świata do ostatniego spektaklu Delbono (premiera 12 stycznia 2016 roku) weszły projekcje (reżyser równolegle pracował nad filmem o tym samym tytule), afgański uchodźca, sufi i analfabeta w jednej osobie – Safi Zakria oraz chorwaccy aktorzy i tancerze (Alma Prica, Nina Violic i Mirta Zečević na żywo; pozostali wirtualnie), którzy bazują na swoim doświadczeniu z czasów wojny na Bałkanach. Zagarniając swoją i cudze historie, Delbono nie buduje jednolitej narracji, jednorodnych postaci, nie psychologizuje, nie wchodzi w publicystykę (choć poszczególne świadectwa wypowiedane są wprost do mikrofonu, a całość jest wściekle polityczna). Spektakl toczy się w rytm wszechogarniającej muzyki, która odchodzi od tonów wysokich w stronę muzyki popularnej, zarówno ludowej, jak i rockowej (*Led Zeppelin Stairway to Heaven*) czy musicalowej (*Jesus Christ Superstar, Hair*), szuka tonów brzmiących niefałszywie w zbiorowym śpiewie. Współgra także z projekcjami wyświetlanymi na przypominającym betonową ścianę, szarym horyzoncie, w których religijne obrazki spotykają się z ujęciami z obozu uchodźców. Ale przedstawienie przede wszystkim istnieje poprzez samego Delbono, jest przez niego niejako performowane. Jeśli reżyser nawet nie jest na scenie, nie mówi, nie tańczy, a siedzi w pierwszym rzędzie obok afgańskiego „aktora”, i tak emanuje sprawczą energią. Jest tyleż charyzmatyczny, ile szalony.

Spełniając życzenie matki, syn wystawia Ewangelię, szuka Jezusa, jego postawy i doświadczenia, w świecie, który go otacza, w sobie; szuka Getsemani, kuszenia Adama i Ewy, piekła, ukrzyżowania tu i teraz. Wątpiąc, zastanawia się na przykład, czy Judasz nie był człowiekiem ślepym, który nie zrobił nic złego, a Chrystus – kozłem ofiarnym. Magdzie Piekarskiej mówi, że nie wierzy w katolicyzm, w cuda, w Chrystusa chodzącego po wodzie. Nie wierzy w bliskiego sobie swego czasu Pier Paola Pasoliniego (postać w operowym kostiumie z hełmem na głowie).

Zjadłem Pasoliniego, tak jak zjadłem Pinę [Bausch]. Grotowskiego sobie nie zjadłem, może jako jedyne, bo go natychmiast zdradziłem w sensie estetycznym. Pasolini jest owocem pewnej maszyny, która przeobraziła się potem w niezdolną kulturalną burżuazję, a on sam stał się jej ofiarą. Jego Chrystus jest moralistą, komunistą, nie ma tam erosa. Jego związek z seksem jest bardzo katolicki. Ja chciałem pójść naprzód, chcę być wolny, jestem buddystą, nie chcę ciągnąć za sobą ciężaru tego krzyża, który Pasolini nieustannie

dźwigał, na krzyżu wręcz umierając. Ja nie chcę umierać na krzyżu. Chcę iść naprzód, zrobić coś więcej. (Fabri, 2016)

Wierzy papieżowi Franciszkowi, który obmywa stopy uchodźcom, nie ustaje w mówieniu o nich. Uważa go za największego rewolucjonistę naszych czasów. I właśnie jemu, takiej postawie, dedykuje spektakl. Gdyby mu opowiadano o takim Chrystusie, buntowniku, może by w niego uwierzył. Ja wierzę Delbono.

3.

Jan Fabre skonstruował spektakl-wyznanie aktora, który w nim występuje. Nie wiemy, na ile wiarygodne, życiowa prawda nie jest tu tak konstytutywna jak w *Ewangelii* Pippo Delbono, choć w programie czytamy, że inspiracją dla monodramu było życie tancerza, z którym Fabre współpracuje od kilkunastu lat. Gra zaczyna się na poziomie jego nazwiska – Cédric Charron jest na scenie Charonem, który przygotowuje się do przeprowadzenia na drugą stronę życia duszy ojca, co jest swoistym z nim spotkaniem. Jest strażnikiem jego imienia. Przeprawa pobrzmięwa rozmową z innym ojcem – tym na wysokościach. Skojarzenie jest tym silniejsze, że fizyczność tancerza przypomina wyobrażenia Jezusa.

Pustą czarną scenę cały czas zaściela dym. Ciało aktora i światło rzeźbi w nim kształty – efekt rozciągnięty na cały spektakl szybko zamienia się w efekciarstwo. Ubrany na czerwono (dżinsy, koszula, kapelusz) tancerz przemierza boso scenę, w rękach ma tyczkę-wiosło. Trajektoria jego ruchów na wstępie przypomina rozpoznawanie, wymierzanie świata.

Słów „aktor” i „tancerz” używam wymiennie, gdyż Charron nie tylko tańczy spotkanie z ojcem, ale także (niestety) mówi o nim, wbrew deklaracji, że ciało to jego słowa. Do rozmowy używa mikrofonu, a nawet dwóch, każdy ma gąbkową nakładkę w kolorze jego kostiumu i długi przewód. Z tymi atrybutami przypomina gwiazdę estrady. Opowieść przewoźnika duszy, który kładzie kolejne obole na ciele ojca (na piersi, na oczach, na dłoniach, na stopach) zgrzyta niemiłosiernie banałem. Siedem srebrnych monet to skrzydełka, które pewnie mają unieść duszę zmarłego. Od miejsca złożenia jednej do kolejnego wiodą ścieżki, na przykład między topolami (z głośników dobiega szuranie w liściach), między kopczykami kamieni w górach (słychać stąpanie po żwirze). Zmaganie z przestrzenią, z życiem jest zmaganiem z własnym ciałem (Charron imituje naturalistycznie odgryzanie sobie palca, przegryzanie żyły w ramieniu, picie własnej krwi), wiosło-tyczka w tych działaniach staje się sztangą, bronią. Fabre szarpaninę aktora-tancerza usiłuje przedstawić jako pieśń syna skierowaną do odchodzącego, odwróconego plecami ojca; powraca w niej refren „czekaj” w różnych wariantach, od „poczekaj” do „zostań”. Pieśń ta ma być także wyrazem zwlekania, wahania się, wykręcania i pożądania: „przychodzę i odchodzę w twoje biodra”.

Nie mam zastrzeżeń do umiejętności Cédrica Charrona, za to wiele do pomysłów Jana Fabre’a.

4.

Na temat prapremierowych *Medei. O przekraczaniu* Jarosław Fret mówi w programie, że to *credo* jego teatru, który stara się

opowiadać i kreślić kształty dźwiękiem. Owszem, słyszymy pieśni, tym razem arabskie, perskie, kurdyjskie, znakomicie wykonane na żywo przez śpiewaczki z Kairu (Fatma Emar), Teheranu (Marjan Vahdat) i Stambułu (Selda Öztürk), towarzyszy im nie mniej znakomicie chór (Aleksandra Kotecka, Davit Baroyan, Jarosław Fret, Orest Sharak, Tomasz Wierzbowski), posługujący się, gdy trzeba, instrumentami. Ten świat skonfrontowany jest z Eurypidesową *Medea*, z poematem *I Antropos* greckiego poety Dimitrisa Dimitriadisa, napisanym specjalnie dla Teatru ZAR, z łańskimi pieśniami i przede wszystkim z granicami Europy, z którymi konfrontują się współczesne Medee, uchodźczynie. Sfery dźwięków i działań są zestrojone w sposób, który przypomina lament, ale nie w medytacyjnym tonie, jaki zaproponował niegdyś Anatolij Wasiljew w *Lamencie Jeremiasza*. U Freta jest mnóstwo działań. Simona Sala wykonuje koronkową (nawet zbyt) partyturę zadań, wspomagają ją muzycy, bez przerwy podciągane i opuszczane są elementy scenografii (okna, drzwi, ekrany, wieszaki, krzeselka, sprężyny z materaca, klucze – elementy niegdysiejszego domu), otwierane i zamykane torby i skrzynie-walizy, aktorka zmienia kostium, ogrywa wodę, której tu pełno i w realu, i w projekcjach. Otaczający z czterech stron kwadratowy biały podest widzowie mogą się poczuć jak na morzu, na statku. Aktorka wszystkie działania wykonuje w milczeniu, w jakiejś bolesnej determinacji, zapobiegliwości, która ma chronić tyleż ją samą, ile szczątki jej bliskich. A gdy tej troskliwości nie wystarcza, oddaje się samozagładzie – odkręca kanister i rozlewa wokół siebie paliwo. Siedząca obok śpiewaczka zapala zapałkę. Ale to nie koniec. W kolejnym końcu aktorka opuszcza nieużywany dotąd element dekoracji – drewnianą ścianę – i kładzie ją na podeście jak tratwę. Właśnie wtedy siada i odzywa się po raz pierwszy – wierszem *I Antropos* („Ja, Mojra Nieodwracalna, która przecina nić życia”). W ciemności wydobywa ze skrzyni coś jeszcze, wnosi na podest. Światło wydobywa dumną postać siedzącą na tratwie, obok silnik łodzi. Ostry dźwięk odpalanej maszyny niweluje oklaski, zejście aktorki ze sceny. To dźwięk wymierzony w nas jak oskarżenie. Z otwartych skrzyń wydobywają się opary ciekłego lodu, dym zasnuwa scenę, nad jego powierzchnią wystają wierzchołki rekwizytów, scenografii – jak szczątki ludzkie pływające w wodzie. Ale ten dym, obłapiając nasze stopy, nie obmywa ich jak woda, przeciwnie, więzi jak poczucie winy, brudzi jak krew. Wstać i wyjść to jak umyć ręce. Nie ma miejsca na konwencjonalne oklaski. Wychodzimy, brodząc w dymie, który ściela się aż do schodów, chowając głowę w ramiona, by ulżyć uszom atakowanym przez niegąsnący ryk silnika.

Jarosław Fret podpisał się pod przedstawieniem: „koncept, dramaturgia muzyczna, reżyseria”. Kolejność zapewne nieprzypadkowa. Koncept w *Medea* jest na pierwszym miejscu, zdominował spektakl, zwłaszcza jeśli chodzi o zakończenie.

5.

Ukośnie w stosunku do widowni poprowadzony czarny podest. Na jednym końcu mężczyzna, na drugim kobieta, która tkwi od dołu w czarnej rurze po pierś. Nad nią drugi

koniec rury, jak gigantyczny wentylator. Smuga światła wydobywa ten układ z pustej rozległej przestrzeni. W tyle mający balustrada schodów, z boku techniczna drabinka – wyposażenie sali. Statyczna sytuacja wybucha niepokojącą muzyką, która wywołuje nadpobudliwość mężczyzny. Dwa końce tuby w ciągu przedstawienia będą sukcesywnie zakleszczać kobietę. Narzuca się oczywiste skojarzenie z *Radosnymi dniami* Samuela Becketta.

Monolog mężczyzny jest licytacją liczb, dóbr i wartości. Towarzyszy temu nie mniej wirtuozowski trzepot dłoni, ruchy palców jak u pianisty czy dyrygenta, z czasem aukcyjna pasja rozwibrowuje całego jego ciało. Giełda rozgrywa się w różnych językach. Aria zamienia się w duet, który jest litanią słów: dostarcz, zapłać, wydajność, daj, weź, kupuj, zysk, kredyt, profit, sukces, ile to kosztuje... W ekstatycznych wezwaniach kobiety: skredytuj mnie, dostarcz mnie, kup mnie, sprzedaj mnie, moje radości, łzy, serce, oczy, wargi, nogi, ręce, sutki, marzenia, role, wszystko – słyszę rewers wezwań Sarah Kane: Kochaj mnie, zabij mnie...

Jesteśmy w teatrze, ale i na dole Europy. Radosną zabawę puentuje co i raz niepokojący warkot, jakby helikoptera. Emocje oscylują od transu do uwiadu, od śmiechu, przez rechot, po zatkanie się. Z tęsknoty za miłością, pasją, za przeszłością kobieta jedyny raz wychodzi z tuby i tańczy flamenco. Makler zręcznie wycenia jej tęsknoty i licytuje. Ale i ta transakcja niesie jałowość, kobieta rzuca: wyzyskaj mnie, produkuj... Jej wezwaniom towarzyszy wycie psa, wilcze echo. Nie ma wyjścia z ciągu konsumpcji. Makler kupuje i sprzedaje mieszkanie, metry kwadratowe, dom, z procentem, bez zysku, na kredyt, na raty... Aż przychodzi czas na licytowanie się na lekarstwa, dawki, choroby, starcze otępienie. Kobieta w ostatecznym geście ucieczki zsuwa dwa końce rury, mężczyzna salwuje się ucieczką, wspinając się na drabinę. Bez wyjścia. Jeszcze płyną rytmy flamenco, jeszcze wybrzmiewa westchnienie „amor, amor, amor”, odpowiada mu zwierzęce echo.

Jeśli Theodoros Terzopoulos miał w *Amor* ambicję oddać kondycję współczesnego człowieka, wykorzystując tekst Thanasisa Alevrasa, to stworzył spektakl, który jest ledwie szkicem – prawda, że wykonany wzorowo przez Antonisa Myriagkosa i Aglaię Pappa – zbyt długą sekwencją przedstawienia, które jeszcze nie powstało. ■

¹ Te opisane to: *Trojanki* Tadashi Suzukiego, *Życie między niebem a ziemią* Liu Libina, *Maskarada. Wspomnienie przyszłości* Walerija Fokina, *Drzewo* Eugenio Barby, *Zstąpi, Mojżeszu* Roberto Castelluccio, *Max Black, czyli 62 sposoby wsparcia głowy ręką* Heinera Goebbelsa, *Prometeusz w okowach* Theodorosa Terzopoulosa.

Bibliografia:

Fabbri, Marina, *Oko, które tańczy, rozmowa z Pippo Delbono*, tłum. N. Mętrak-Ruda, http://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=2237&m=t_50

Piekarska, Magda, *To nie katolicyzm, to kłamstwo*. Po spektaklu *Ewangelia*, rozmowa z Pippo Delbono, „Gazeta Wyborcza – Wrocław on-line”, 30 X 2016.