

Dies irae

AUTOR: TADEUSZ KORNAŚ

W drukowanym programie spektaklu *Medee. O przekraczaniu* możemy przeczytać, że nie jest to w zamierzeniu teatr polityczny. Jednak jak mówić dzisiaj o imigrantach i uchodźcach poza tą kategorią? Czy to w ogóle możliwe?

Jarosław Fret i Teatr ZAR spróbowali zawiesić pytanie, co zrobić z ogromną falą migracyjną. Raczej zatrzymali się w kręgu pytań nieco innych, przygotowując spektakl o tych, którzy nie dopłynęli do Europy, zginęli w morzu. A dokładniej: spektakl o kobiecie i zaginionych w morzu dzieciach. Sugerowany w tytule związek tej kobiety (Simona Sala) z mityczną Medeą jest bardzo luźny, łączy się przede wszystkim z jej obcością i odrzuceniem, a z tragedią Eurypidesa przedstawienie nie ma praktycznie nic wspólnego.

Spektakl zbudowany jest analogicznie do *Armine, Sister*, poprzedniego przedstawienia Teatru ZAR, które opowiadało o tureckim ludobójstwie dokonanym na Ormianach sto lat temu. W środku sali, na prawie kwadratowym podeście, znajduje się tym razem jednak tylko jedna aktorka – przez prawie cały spektakl nie ma, odgrywająca desperackie sceny pełne rozpacz, powtarzająca rytuały, których znaczeń w wielu fragmentach nie jesteśmy w stanie zrozumieć. Tę przestrzeń gry ze wszystkich stron otacza dźwięk, przejmujące pieśni i lamenty. Dramaturgia muzyczna nie jest jedynie służebna wobec działań aktorki – raczej komentuje, a lepiej powiedzieć: buduje akcję. Niekiedy to właśnie warstwa muzyczna wydaje się najważniejsza, kształtuje nasze nie do końca świadome skojarzenia i uczucia. Tak więc naprzeciw siebie, po dwóch stronach podestu, siedzą ubrane w białe suknie kobiety – śpiewają solowo lub w dialogach dramatyczne i żałobne pieśni. To Marjan Vahdat i Selda Öztürk. Przy pozostałych dwóch bokach sceny stoją mężczyźni (chórem kieruje Jarosław Fret). Ich śpiew wiąże się z kręgiem europejskim. Zabrzmią dźwięki wzorowane na sposobach śpiewania konfraterni chrześcijańskich z Korsyki czy Sar-

dynii. Za plecami mężczyzn usytuowane będą ogromne metalowe ściany. Ci mężczyźni będą także obsługiwać szczególną maszynę do grania, w której zamknięta będzie jedyna aktorka, podnosząc na linach, bądź opuszczając różnorakie przedmioty. W pewnym momencie w widzach rodzi się wrażenie, że świat, na który patrzymy, jest jak głębia morza, wszystko spada z góry, nierzeczywiście zawisając nad sceną. Prawie cały spektakl będzie się toczyć przy bardzo mdłym świetle, w półmroku, co spotęguje to wrażenie. W ten świat wsączają się jeszcze dźwięki wiolonczeli.

Gdy widzowie zasiądą na ławkach za plecami śpiewaczek, tak naprawdę niewiele będą mogli dostrzec na scenie-podeście. Przestrzeń gry ażurowo przesłonięta jest zwisającymi z góry deskami, drzwiami, jakimiś nieokreślonymi przedmiotami. Na nich wyświetlany jest film rejestrujący płynących przez morze emigrantów.

Początek jest bardzo wyrazisty dramaturgicznie – zbudowany przede wszystkim kontrastami muzycznymi, zderzeniem pieśni z Iranu czy Turcji z chrześcijańskim chorałem. Pierwszym scenom, które sugerują zbieranie przez kobietę w antyseptycznym stroju butów, resztek po tych, którzy utonęli, towarzyszy śpiew z Bliskiego Wschodu. W chwilę później jeden z mężczyzn chóru zaczyna uderzać delikatnie w metalowy pręt – zabrzmiał to jak dźwięk sygnaturki wzywającej na poranne modlitwy w jakimś kościółku. Ale natężenie uderzeń się zmienia, potęguje – teraz to dźwięk na trwogę, alarm. W chwilę później mężczyźni zaczynają śpiewać wielogłosowo chorał, na wzór śpiewaków z Korsyki. To początek sekwencji *Dies irae*. W tych krótkich muzycznych fragmentach spektaklu naraz mieści się wiele znaczeń, niekiedy

krańcowo przeciwnych. Dramatyczne śpiewy kobiet brzmią jak lament, jak pieśni gniewu czy przerażenia, jednak działają przede wszystkim poprzez ekspresję dźwięku – dla polskich widzów słowa tych pieśni są niezrozumiałe. Mężczyźni zaczynają natomiast śpiewać *Dies irae*. To sekwencja wykonywana podczas liturgii za zmarłych. Jej słowa mówią o Sądzie Ostatecznym: „W gniewu dzień, w tę pomsty chwilę, / Świat w popielnym legnie pyle: [...] / Gdy dzieł naszych sędzia stanie, / Odpowiedzieć każąc za nie [...]”. Dlaczego *Dies irae*? Dlaczego koniec świata, Sąd Ostateczny, rozliczenie grzechów? Czyżby to teraz nadszedł koniec świata, koniec cywilizacji, jaką znamy? Koniec kultury europejskiej? A może *Dies irae* to modlitwa za zmarłych, swoista „liturgia” – jak w wielu spektaklach Teatru ZAR – tutaj niosąca wspomnienie tych, którzy odeszli, utonęli?

Spektakl sugeruje raczej tę drugą odpowiedź. Aktorka do wtóru przeplatających się pieśni żałobnych z różnych kultur wykonuje wiele działań sugerujących rozpacz, gniew, żal, bezradność... Na różne sposoby powraca symbolika wody. Jednak nie jest to żywioł uprzywilejowany, który poi, orzeźwia, oczyszcza, daje życie. Raczej ten, który niesie śmierć. Woda wnoszona jest przez aktorkę w nylonowych workach, ale też znad sceny spuszczone zostają nylonowe worki, również napełnione wodą. W jednym z nich pływa żywa rybka. Aktorka raz po raz upuszcza z tej torebki wodę – można się tylko domyślić, że gdy jej zabraknie, ryba się udusi. Ale woda działa też inaczej, gdy zanurzy się twarz w wypełnionym nią worku, gdy braknie tchu, wtedy musi się umrzeć. Sugeruje to jedna ze scen.

Wokół sceny-podestu stoją skrzynie, właściwie na wyciągnięcie ręki widzów. Aktorka

otwiera niektóre z nich – gdy otwiera skrzynię stojącą przede mną, także ona wypełniona jest nieco mętną wodą. W niej, zamiast skarbów – a dnie znajdować się będą ludzkie kości, które aktorka wyciąga na scenę.

Działania aktorki z różnych powodów nie dla wszystkich widzów są widoczne, przesłaniają je elementy scenografii. Toczą się w różnych miejscach sali – i są niekiedy tak minimalistyczne, że nie sposób odgadnąć, o co chodzi, jeśli nie siedzi się akurat w tym miejscu, gdzie są wykonywane. To jednak nie błąd reżyserski. Przeciwnie – półmrok panujący na sali, obejmowanie pieśnią, lamentem, modlitwą za zmarłych, dziwne ceremonie sugerujące zajmowanie się ciałami, poczucie umierania w głębinach – wszystko to buduje niepokojący nastrój związany ze śmiercią niewinnych na morzu. Sugeruje rozpacz, strach, ból, wyrzut, gniew...

W pewnym momencie ten ból eksploduje. W prawie całkowitej ciemności słyszymy uderzenia, najpierw ciche, potem coraz bardziej agresywne, wreszcie prawie niedające się znieść. To aktorzy z chóru rytmicznie uderzają dłońmi w metalowe ściany ograniczające scenę. Oblewają je potem płynem z kanistrów, sugerując, iż spalą te mury, spalą ten świat. Ale znów wszystko przycicha.

Chwilę później słyszymy po raz pierwszy głos aktorki – brzmi on w zupełnej ciemności. To mówiony po grecku poemat Dimitrisa Dimitriadisa *I Anthropos*. Brzmi on jak wyrzut, jak

oskarżenie wobec wszystkich. Aktorka mówi go w niskim rejestrze – z desperacją. Raz po raz powracające słowo-pytanie o człowieka i człowieczeństwo na zakończenie tego spektaklu brzmi gorzko, przejmująco. Jak zdać ten egzamin?

Pod koniec spektaklu zabrzmi jeszcze raz – pieśń żałobna, która stała się już firmowym znakiem tego teatru; śpiew bez słów, którą żegna się na dalekim Kaukazie, pośród Swanów, swoich zmarłych. Jest ona traktowana tam jak lament przeprowadzający zmarłych na drugą stronę. Tutaj – w spektaklu – też jest takim lamentem.

Lecz to jeszcze nie koniec – aktorzy znów otwierają umieszczane przed widzami skrzynie z wodą. Z kieszeni wrzucają tam drobne przedmioty – klucze, komórkę, lusterko, portfel... Wszystko to opada wolno na dno, jak rzeczy pozostałe po ludziach. Ze skrzyń zaczyna wydobywać się dym, który zasnuwa do wysokości łydek całą salę. Aktorka, leżąc na podscie, który przypomina teraz tratwę, uruchamia rachityczny spalinowy silnik. Gdy odejdzie wraz z innymi aktorami, pozostanie już tylko pusta tratwa płynąca pośród oparów donikąd. I smród spalin z wciąż pracującego silnika. Wychodzimy i my, widzowie, z nierzeczywistego pejzażu pozostałego po „dniu gniewu”.

Jarosław Fret, jak już wspomniałem na początku recenzji, ponownie wykorzystał sprawdzoną w *Armine, Sister* strukturę przedstawie-

nia, w którym zdarzenia rozgrywane na scenie otoczone są mistrzowskim śpiewem chóru. Nawet charakter scenografii, gdy widzowie mogą dostrzec jedynie fragmenty, strzępy działań aktorskich, jest podobny. Także ekspresja aktorska Simony Sali jest analogiczna do tamtego przedstawienia. Jakby reżyser wiedział już, jakie struny potrafić, by wydobyć emocjonalne reakcje widzów. Trochę mnie to rozczerowało, a wiedza o poprzednim spektaklu nie pozwoliła mi zestroić się z nowym, nie pozwoliła poddać się emocjom, które przecież w *Medeach* stanowią tkankę przedstawienia i decydują o zaangażowaniu widza. A patrząc jako widz trzeźwo, musiałem skonstatować, że teatr w ogóle uchylił się od zadania najważniejszych pytań związanych z ogromną falą imigrantów przybywających do Europy. Choć zapewne było to celowe, bo dzięki temu udało się Jarosławowi Fretowi zjednoczyć wszystkich widzów w opłakiwaniu tych, którzy zginęli w morzu. Jednak o ile w *Armine, Sister* udało się uchwycić pewne wstrząsające mechanizmy historii, a przy tym odwołać się do emocji widza, o tyle w *Medeach* oczywiste współczucie wobec ginących w morzu pozwalało jedynie poprzestać na bezradnej wspólnocie żalu.

Teatr ZAR we Wrocławiu
Medee. O przekraczaniu
spektakl Simony Sali i Jarosława Freta
premiera 20 października 2016