

Taniec na wulkanie

AUTOR: ANETA GŁOWACKA

W intertekstualnym dramacie *Totentanz*. *Czarna noc, czarna śmierć* Ishbel Szatrawskiej faszyzm odradza się w mieszczańskim salonie. Jak w średniowiecznym tańcu śmierci, pojawiają się tu przedstawiciele różnych grup społecznych, którzy na proszonej kolacji spierają się na tematy polityczne, społeczne i dotyczące sztuki, nie przeczuwając jednak, jaki będzie koniec.

1.

■ W połowie grudnia 2019 roku do chińskich szpitali w mieście Wuhan trafiły osoby z ostrym zapaleniem płuc. Większość z nich miała kontakty z lokalnym targiem zwierząt i owoców morza. Bardzo szybko zaczęły pojawiać się kolejne przypadki, które w następnym miesiącu liczono już w setkach. Okazało się, że wirus odpowiedzialny za rozprzestrzenianie się choroby jest bardzo zakaźny. Pacjenci, których przyjmowano na oddziały intensywnej terapii, mieli wysoką gorączkę, trudności w oddychaniu i nacieki na płucach. Chińscy naukowcy szybko, bo już na początku stycznia 2020 roku, wyizolowali koronawirusa odpowiedzialnego za tę, jak się okazało, groźną chorobę i nazwali go SARS-CoV-2. Uznano również, że nowy wirus ma pochodzenie odzwierzęce, jakkolwiek późniejsze badania wykluczyły, by do pierwszego zarażenia ludzkiego żywiciela doszło na wspomnianym targowisku. Przypuszcza się, że wirus krążył w Chinach już od listopada 2019 roku, a targ w Wuhanie był tylko miejscem sprzyjającym jego rozprzestrzenieniu.

W mediach objawy nowej choroby zaczęto opisywać jako ciężką niewydolność typu SARS. W tym czasie w Internecie pojawił się filmik z jednego z wuhanńskich szpitali, nakręcony z ukrycia telefonem komórkowym, który przedstawiał tłum pacjentów na izbie przyjęć, a wśród nich osoby siedzące na podłodze, krzyczące i zwijające się z bólu oraz personel medyczny ubrany w kombinezony i maski, który próbował zapanować nad chaosem. Filmik wywoływał silne emocje, działał jak viral, udostępniany kolejnym internautom budził sensację. W wielu komentarzach można było wyczytać niedowierzanie. Wydawał się egzotyczną ciekawostką z Azji, fikcją, która z życiem w Europie ma niewiele wspólnego. Doniesienia z Chin zaczęły coraz częściej gościć w światowych przekazach medialnych, tym bardziej że już w połowie stycznia wirus był obecny w całym Państwie Środka. Miasto Wuhan zostało odcięte od świata. Zdjęcia lekarzy w białych, wydawałoby się kosmicznych, kombinezonach oraz mieszkańców w масечkach na stałe weszły do serwisów informacyjnych. W połowie lutego odkryto ogniska koronawirusa w Korei Południowej i w Iranie. Kiedy jednak

pierwsi chorzy zaczęli zgłaszać się do szpitali we Włoszech, było jasne, że wirus jest już w Europie. Wiele też wskazuje na to, że pacjent zero pojawił się na tym kontynencie we Francji jeszcze w styczniu 2020 roku.

Jednak to nie Francja, a znajdujące się niedaleko Mediolanu miasteczko Bergamo stało się jednym z bohaterów pandemii. Od momentu, gdy pod koniec lutego do lokalnego szpitala przywieziono pierwszą zakażoną osobę, zaczęto notować rekordową liczbę nowych przypadków. Jako powód szybkiego roznoszenia choroby podaje się mecz Ligi Mistrzów Atalanta Bergamo – Valencia CF zorganizowany na stadionie w Mediolanie pod koniec lutego 2020 roku, który zgromadził ponad czterdzieści pięć tysięcy widzów. Poza tym miasto leży w regionie przemysłowym, a na początku pandemii ludzie pracowali i podróżowali. Narodową kwarantannę wprowadzono dopiero na początku marca. Każdego dnia lekarze informowali o setkach nowych zakażeń i rosnącej liczbie zgonów. Badania serologiczne wykazały, że aż 57% mieszkańców Bergamo miało kontakt z wirusem. Pacjenci chorowali i umierali w samotności, a personel medyczny opiekujący się chorymi porównywał ten czas do apokalipsy, również dlatego, że lekarze musieli wybierać, kogo ratować. Wydawało się, że walka z wirusem nie ma końca. Po zamknięciu miasta zapanowała cisza, przerywana jedynie dźwiękami karet jadących do chorych. Lombardia stała się europejskim epicentrum koronawirusa.

W marcu 2020 roku Światowa Organizacja Zdrowia ogłosiła pandemię COVID-19. Do czerwca 2021 roku odnotowano na świecie blisko sto osiemdziesiąt milionów przypadków zakażeń, w tym prawie cztery miliony zgonów. Pandemia, przynajmniej na jakiś czas, zmieniła rzeczywistość. Świat się zatrzymał. Podjęto różne działania mające na celu zmniejszenie wzrostu zachorowań. Ekonomisci zgodnie twierdzą, że obecnie mamy największą od 1929 roku światową recesję. Wiele osób straciło pracę i zostało bez środków do życia. Na fali frustracji wynikającej z trudnej sytuacji życiowej zaczęły szerzyć się teorie spiskowe i pojawiać dezinformacje dotyczące przebiegu pandemii oraz specyfiki koronawirusa. Nasiliła się niechęć do osób pochodzących z Chin i innych części Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej. Wzrosła ostrożność

wobec innych ludzi, nie tylko przypadkowo spotykanych na ulicy, również wobec sąsiadów i najbliższych. Świat znalazł się w obliczu kryzysu. Nic dziwnego, że zainteresowała się nim również sztuka.

2.

Jak wynika z rozmowy przeprowadzonej w „Dialogu” (nr 2/2021) z Ishbel Szatraską, autorką sztuki *Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*, tekst powstawał od marca do czerwca 2020 roku, a więc w czasie, kiedy pierwsza fala pandemii zatrzymała życie społeczne, w Polsce i w wielu europejskich krajach wprowadzono lockdown, a światem wstrząsnęły zdjęcia z Bergamo przedstawiające wojskowe ciężarówki z trumnami, sunące nocą w ponurym konwoju do krematoriów w innych miejscowościach. Śmierć stała się bardziej namacalna.

Dość szybko pandemię COVID-19 zaczęto przyrównywać do dżumy, która zdziesiątkowała społeczeństwa Europy w czasach średniowiecza. Czarną śmierć, bo tak często nazywa się epidemię wywołaną pałeczką dżumy, bakterią przenoszoną przez pchły pasożytujące na szczurach zamieszkujących statki handlowe, uważa się za jedną z największych katastrof w dziejach ludzkości. Szacuje się, że z powodu zarażenia zmarło 30–60% mieszkańców Starego Kontynentu. Zaraza najprawdopodobniej wybuchła – tak jak teraz – w Azji Środkowej, być może w Chinach,

Realistyczna estetyka z początku sztuki stopniowo wypełnia się groteską, a bohaterowie stają się aktorami kulturowych wyobrażeń dotyczących śmierci.

skąd tzw. jedwabnym szlakiem dotarła w 1346 roku na Krym, a później rozlała się wokół basenu Morza Śródziemnego i na resztę kontynentu.

Opisy przedstawiające cierpienie setek umierających ludzi często pozbawionych opieki z powodu strachu przed zarażeniem i śmiercią ze strony tych, którzy byli jeszcze zdrowi, masowe, naprędce przygotowywane groby i lęk, że to się nigdy nie skończy, są znane przede wszystkim z zapisów zachowanych w miejskich kronikach i z literatury, m.in. z utworów Francesca Petrarki i Giovanniego Boccaccia. Być może też dlatego *Dekameron*, który powstał w czasach zarazy we Florencji, stał się lekturą obowiązkową na początku obecnej pandemii. Te historyczne, kulturowe i literackie inspiracje pobrzmiewają również w dramacie Szatraskiej, ujawniając się w mniej lub bardziej oczywisty sposób w różnych jego fragmentach i na różnych poziomach. Łączą się z informacjami dotyczącymi obecnej pandemii, przekazami medialnymi, sprawozdaniami na temat poziomu społecznej frustracji, wplatanymi w dialogi bohaterów.

Autorka nawiązuje bezpośrednio do morowej zarazy już w tytule sztuki. *Totentanz* to oczywiście znany ze średniowiecznej ikonografii i literatury „taniec śmierci”, zwany również „tańcem szkieletów” albo z francuska *danse macabre*. Ta jedna z najpopularniejszych alegorii, przedstawiająca trupy w czasie rozkładu, zmumifikowane ludzkie zwłoki lub szkielety porywające do tańca przedstawicieli wszystkich stanów, była przypomnieniem, że kres życia dotyczy każdego bez względu na pochodzenie. W nawiązaniu do średniowiecznego motywu w dramacie Szatraskiej pojawiają się więc przedstawiciele różnych grup społecznych,

k którzy na proszonej kolacji zawzięcie ze sobą dyskutują, spierają się na tematy polityczne, społeczne i estetyczne, nie przeczuwając, jaki będzie koniec.

Tytuł przywołuje również kompozycję Franciszka Liszta na fortepian i orkiestrę z 1840 roku, w którym śmierć pojawia się w różnych odsłonach, a także, a może przede wszystkim, wskazuje na utwór Hugona Distlera, urodzonego w Norymberdze w 1908 roku wybitnego niemieckiego kompozytora, organisty i dyrygenta chóralnego. Co ciekawe, historia jego życia łączy się z wątkami poruszonymi przez autorkę. Po otrzymaniu szóstego nakazu stawienia się do wojska, którego już nie mógł odmówić, kompozytor w 1942 roku popełnił samobójstwo. Religijny charakter jego twórczości był dla nazistów nie do przyjęcia, podobnie jak dla niego – służba wojskowa. Jego *Totentanz* powstał w 1934 roku z okazji protestanckiego święta religijnego Totensonntag (Niedziela Zmarłych), obchodzonego w Niemczech i w Szwajcarii, upamiętniającego wiernych zmarłych. Inspiracją do powstania utworu było piętnastowieczne przedstawienie motywu tańca śmierci z kościoła Mariackiego w Lubece (*Lübecker Totentanz*) składające się z obrazów i fragmentów wierszowanych – rozmów śmierci z jej ofiarami. Kompozycja składa się z czternastu motetów, przeznaczonych do wykonania przez czteroczęściowy chór *a cappella*, przeplatanych dwunastoma tekstami mówionymi, które napisał Johannes Klöcking.

Ostatni człon tytułu sztuki Szatraskiej, „czarna śmierć”, nawiązuje oczywiście do średniowiecznej zarazy, zaś środkowy, „czarna noc”, wskazuje na czas akcji, która toczy się wieczorem w wyciszonym i zaciemnionym z powodu kwarantanny mieście, i zarazem odnosi się do symbolicznego znaczenia koloru, który w kulturze zachodniej łączony jest ze śmiercią, bólem, stratą, tym, co niejasne i przerażające.

3.

Akcja dramatu, jak wskazują didaskalia, dzieje się w Bergamo w marcu 2020 roku, w mieszkaniu Franceski i Luki. Kobieta jest związana z branżą modową, zaś jej mąż prowadzi program w lokalnej stacji telewizyjnej. Nie najgorzej im się powodzi pod względem materialnym, mają duże, gustownie urządzone mieszkanie, jakkolwiek pandemia pozbawiła Franceskę regularnego dochodu, również Luca nie jest pewien swojej zawodowej przyszłości. Kobieta źle znosi kwarantannę nie tylko z powodów finansowych. Konieczność przymusowego zamknięcia wydaje jej się niehumanitarna i poniżająca, dlatego wbrew zaleceniom służb sanitarnych, które sugerują izolację, organizuje przyjęcie dla sąsiadów. Pojawia się pięć osób, które tworzą przekrój społeczny ze względu na pochodzenie, wykonywany zawód i deklarowane poglądy. Paolo jest muzykiem o lewicowych przekonaniach, zdecydowanym antykapitalistą wrażliwym na kwestie społeczne, i obywatelem rozzaczonym funkcjonowaniem państwa. Pochodzi z Sardynii. Pracuje w kameralnej orkiestrze oraz jako nauczyciel muzyki. Pandemia nie tylko pozbawiła go możliwości rozwoju zawodowego, pogłębiła również jego stany depresyjne. Jest rozwiedziony, ma kiepskie kontakty z synem, który zamieszkał z matką w innej części Włoch. Poczucie samotności wzmacniają zawodowe frustracje, a przede wszystkim wymagania spowodowane pandemią – żeby otrzymać wynagrodzenie, musi nagrywać swoje występy w domu za pomocą telefonu komórkowego.

Massimo i Claudia są lekarzami. Jak się okaże w toku akcji, oboje pracują na oddziale covidowym, gdzie kobieta zgłosiła się w związku z brakami kadrowymi, chociaż specjalizuje się w okulistyce. Z kolei Massimo pracuje jako ratownik medyczny. Nie są parą, na przyjęcie



przychodzą oddzielnie, wiadomo jednak, że w przeszłości coś ich łączyło. Francesca sprawnie ocenia ich pochodzenie na podstawie wyglądu. Okazuje się, że Claudia jest z Bergamo, zaś Massimo urodził się na Sycylii, skąd przeprowadził się z rodziną do Rzymu. Wzmianki na temat miejsca urodzenia są o tyle ważne, że ujawniają siłę stereotypów wzmacniających społeczne podziały. Wydaje się, że mistrzynią w ferowaniu wyroków i doklejanu społecznych etykietek jest Francesca, z poczuciem wyższości podkreślająca swoje weneckie korzenie. Massimo kojarzy się jej z sycylijskim prostytutką, zaś Claudii zarzuca małomiasteczkowość. Stereotypy związane z pochodzeniem prowokują pytania natury społecznej, zwłaszcza że w obliczu pandemii najważniejsza wydaje się zbiorowa solidarność. Czy bogata północ, której reprezentantką jest przedsiębiorcza Francesca, zechce wesprzeć biedne południe, które na pewno nie poradzi sobie z kryzysem? Czy jednak ulegnie przekonaniom, że mieszkańcy południowej części kraju to niewykształceni i roszczeniowi darmozjady? No i jeszcze pozostaje kwestia uchodźców, których Massimo każdego lata pomaga wyławiać z morza, częściej towarzysząc im jako Charon w podróży do wieczności niż ratownik zabierający ich do nowego życia. Przed pandemią przybysze z Afryki stopniowo ulegali procesowi odczłowieczania, Europa chętnie zapominała o wielkim morskim cmentarzysku. W czasie kryzysu, jak sugeruje Massimo, na pewno nie będzie lepiej.

Najbardziej tajemnicza z zaproszonych gości okazuje się ostatnia para: Salvatore, emerytowany profesor kulturoznawstwa, i jego siostrzenica Chiara, która przedstawia siebie jako anarchizującą, acz stanowczą i rzetelną pracownicę firmy spedycyjnej. Profesor chętnie dzieli się swoimi przemyśleniami na temat kultury, Włochów, katolicyzmu i pandemii, cytując wiersze Petrarke. Jest wnikliwym obserwatorem i uważnym rozmówcą, krytycznym zarówno wobec rodaków, jak i dominującej religii: „Czy istnieje lepsze podsumowanie Włochów? I katolicyzmu? Wszystko tu jest operą, która udaje mszę”, Kościół uważa przy tym „za pięknie ubraną mafię”. W innym miejscu dodaje: „Chcę powiedzieć, że Włosi torturują, zabijają, umierają i bronią się przed śmiercią zawsze w rytm

skocznej muzyki”, którą może być tarantela, według ludowych wierzeń lecząca z jadowitego ukąszenia tarantuli, albo neapolitańskie pieśni, tańce i podskoki. Jego liczne nawiązania do muzyki z jednej strony wynikają z faktu, że jest melomanem, co pozwala mu zbliżyć się do Paola. Z drugiej strony mają związek z ukrywaną przez niego właściwą profesją. Profesor wydaje się widzieć i rozumieć więcej. Jego opowieść zawierająca wiele szczegółowych informacji o ostatnich minutach życia Piera Paola Pasoliniego, brutalnie zamordowanego na plaży w Ostii, nasuwa przypuszczenie, że musiał być jej świadkiem. Profesor jako kluczowa figura w tańcu śmierci na koniec przygotowuje Paola na ostateczność.

4.

Sztuka początkowo rozwija się jak klasyczny dramat mieszczański, w którym zaproszeni na kolację goście, prowadząc rozmowy przy stole lub na balkonie, stopniowo odkrywają swoje prawdziwe oblicza. Na jaw wychodzą tajemnice, ujawniają się konflikty, zderzają różne poglądy, rośnie temperatura sporu i można podejrzewać, że kolacja zakończy się towarzyską katastrofą. Początek sztuki wywołuje zresztą literackie i filmowe skojarzenia. Co prawda, najpierw pobrzmiewają echa *Dekameronu*, którego akcja również toczyła się w czasie pandemii, a osoby zgromadzone w wiejskiej willi opowieściami i ucztowaniem próbowały odsunąć od siebie widmo śmierci. Na myśl przychodzi również *Bóg mordy* Yasminy Rezy, w którym niewinne spotkanie dwóch par w średnim wieku kończy się wielką awanturą, czy film *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie* Paola Genovese, którego bohaterowie w czasie wspólnej kolacji dla zabawy postanawiają upublicznić przychodzące do nich esemesy, maile i zdjęcia, co prowadzi do ujawnienia ich sekretów i kompromitacji.

Z czasem struktura sztuki ulega rozluźnieniu, zmieniają się jej ramy stylistyczno-gatunkowe. Dramat staje się rodzajem kolażu, w którym łączą się sceny z różnych porządków rzeczywistości i konwencji teatralnych. W przebieg akcji zostały wplecione intermedia zaczerpnięte ze



rys. Bogna Podbielska

świata telewizji, opery i filmu, które przybierają formy gier towarzyskich dla zaproszonych gości, a tak naprawdę pozwalają rozstrzygnąć i rozegrać sprawy ostateczne. Zaczyna się od *Koła fortuny* przeprowadzonego zgodnie z telewizyjnym formatem: bohaterowie kręcą kołem i odgadują hasła, powiązane z tematyką śmierci. Niekwestionowanym zwycięzcą jest Paolo, który odgaduje wszystkie wyrazy. Później jest zabawa w nielegalną usługę u fryzjera, nawiązującą do łamanego przez Włochów zakazu odwiedzania salonów fryzjerskich. W czasie jej trwania Massimo w roli mistrza sztuki fryzjerskiej odkrywa we włosach Chiary węża, sugerującego, że jest to głowa Gorgony, co niezbiecie świadczy o odmiennym, ledwie wcześniej przeczuwanym, statusie ontycznym bohaterki. Ostatnim intermedium jest opera, w której Massimo i Luca, stojąc na podeście ustawionym na proscenium, wyciągają sieci z morza. Nie wiadomo, co złowili: ryby czy ludzi. Realistyczna estetyka z początku sztuki stopniowo wypełnia się groteską, a bohaterowie stają się aktorami kulturowych wyobrażeń dotyczących śmierci.

Wysuwająca się na pierwszy plan cecha dramatu to intertekstualność, a nawet intersemiotyczność. Sztuka przesycona jest nawiązaniami do innych tekstów kultury: filmów, oper (autorka wręcz sugeruje konkretne tytuły i wykonania), utworów muzycznych (echa kompozycji Distlera pobrzmiewają w pojawiających się rozmowach ze śmiercią), barokowych obrazów (w tej konwencji widzi suto zastawiony stół), motywów czy tekstów literackich, ale też obrazów medialnych związanych z pandemią. Przywołane zostają postaci Petrarki, Boccaccia, Pasoliniego czy wreszcie Farinello, w którego musi wcielić się Luca, jeśli chce ocalić życie. Okazuje się, że w nowej roli radzi sobie całkiem dobrze i – jeśli wierzyć Chiarze – spotkanie ze śmiercią miało dla niego wymiar formacyjny: bohater całkowicie zmienił swoje życie i został najbardziej wziętą w Bergamo *drag queen*. Okrutnego żartu ze strony Chiary i Salvatore, a może zemsty za impertynencję, doświadcza również Francesca. Zmuszona do pochłaniania ogromnej ilości makaronu, staje się mimowolną bohaterką filmu Marca Ferreriego pod tytułem *Wielkie żarcie*.

5.

Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć jest gęstym freskiem na temat rzeczywistości w czasie kryzysu. Autorka wplata w strukturę dramatu różne wątki i tematy, które od marca zeszłego roku regularnie pojawiały się w prywatnych rozmowach i w medialnych wypowiedziach, często jako reakcja na rosnące statystyki zakażeń i dramatyczne opowieści o przebiegu choroby u osób z bliższego lub dalszego otoczenia. Pandemia wzmocniła lęki dotyczące przyszłości, zarówno tej związanej z życiem zawodowym i społecznym, jak i całkiem osobistej, dotyczącej własnego zdrowia i życia. Na liście dyżurnych tematów znalazły się niewiara w wydolność systemu ochrony zdrowia, lęk przed autorytarnymi zakusami państwa, realizowanymi pod osłoną kontroli i opieki, czy trudna sytuacja artystów, których pandemia pozbawiła źródeł dochodu, obnażając brak systemowych rozwiązań. Do tego doszła społeczna obojętność wobec losu ludzi żyjących poza systemem, imigrantów, bezdomnych czy uchodźców, których śmierć u wybrzeży Europy nikogo już nie obchodzi. Okazało się, że życie ludzi ma nierówną wartość. Pandemia koronawirusa pod wieloma względami obnażyła twarz kapitalizmu, który nie sprawdził się jako system zapewniający bezpieczne i stabilne funkcjonowanie społeczeństw. Co więcej, pojawiły się nowe zagrożenia. W wielu państwach kryzys wzmocnił notowania nacjonalistycznej władzy, obiecującej bezpieczeństwo za cenę kontroli. W sztuce Szatraskiej faszyzm odradza się przecież w mieszczańskim salonie.

Wprowadzone do tekstu nawiązania, aluzje i cytaty, również z rzeczywistości realnej, składają się na kulturowe repozytorium, pozwalające opisać świat w pandemii. Muzyczny podtytuł dramatu odsyła do intuicji Salvatore, który postrzega Włochów jako naród umierający w tańcu, choć rozpoznania autorki mają bardziej uniwersalny wymiar i mogą dotyczyć również innych europejskich społeczeństw. Otwartym oczywiście pozostaje pytanie, do kogo na poziomie historii należy ta rzeczywistość: do autorki, do teatru, skoro postaci co jakiś czas zdradzają swoją świadomość teatralną i domagają się wpływu na akcję, a może do Claudii, która w ostatniej scenie umiera na COVID-19. ■