didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/objawienia-i-zludzenia

/ PABLO MESSIEZ

Objawienia i złudzenia

Kamila Łapicka

Teatro Español w Madrycie

La voluntad de creer

tekst: Pablo Messiez (na podstawie *Słowa* Kaja Munka), reżyseria: Pablo Messiez, scenografia: Max Glaenzel, reżyseria światła: Carlos Marquerie, dźwięk: Iñaki Ruiz Maeso, kostiumy: Cecilia Molano, trening fizyczny: Elena Córdoba

premiera: 7 września 2022, pokazy wznowieniowe: kwiecień 2024

Centro Dramático Nacional w Madrycie

Pablo Messiez

Los gestos

reżyseria: Pablo Messiez, scenografia: Mariana Tirantte, reżyseria światła: Carlos Marquerie, kostiumy: Cecilia Molano, choreografia: Elena Córdoba, dźwięk: Lorena Álvarez i Óscar G. Villegas, wideo: David Benito

premiera: 1 grudnia 2023

Skrawki biografii wzmacniane fikcją, tak najkrócej można zdefiniować teatr,

który proponuje Pablo Messiez, Argentyńczyk pracujący w Madrycie. Jego spektakle są często związane z rodzinnym krajem – poprzez dialekt językowy, charakter postaci, muzykę popularną czy autoironiczne poczucie humoru. Jeśli inspiruje się powieścią, filmem lub estetyką innych twórców, dba o to, aby nie kopiować tego, co mu się podoba. Na bazie sprawdzonego wykroju tworzy nowy wzór. Ale wyraża w ten sposób nie tylko siebie, elementami tego wzoru są także życiorysy członków obsady, ich doświadczenia, ich ciała, język i akcent, a także tradycja teatralna, w której wyrośli. Choć pisanie i reżyserowanie są dla niego nierozdzielne, Messiez myśli bardziej jak reżyser – tworzy teksty potrzebne do konkretnych sytuacji, które chce zobaczyć na scenie.

Jego dwie ostatnie sztuki powstały dzięki rezydencjom artystycznym. *Wola wiary* (*La voluntad de creer*) została napisana w 2022 roku w trakcie pobytu w centrum eksperymentu teatralnego Sala Beckett w Barcelonie. Tekst wystawiono jednak w Madrycie, w Sali im. Fernanda Arrabala, należącej do niedawna do Teatro Español. Obszerna i wysoka, mieszcząca sześciuset widzów Sala im. Arrabala znajduje się w Matadero, czyli dawnej rzeźni, która została przekształcona w laboratorium kreatywne. Kiedy wybrałam się tam w kwietniu 2024 roku, bilety na wszystkie spektakle były wyprzedane. W międzyczasie *Wola wiary* zdobyła Nagrodę Max dla najlepszego przedstawienia sezonu. Nagrody Max, których nazwa pochodzi od imienia poety Máxima Estrelli, bohatera *Świateł cyganerii* (*Luces de bohemia*) Ramóna Maríi del Valle-Inclána, zostały ustanowione w 1998 roku przez Stowarzyszenie Autorów i Wydawców (SGAE) i są najważniejszymi wyróżnieniami w hiszpańskim teatrze. Można się domyślać, że był to jeden z powodów, dla których wznowiono *Wolę wiary*, co generalnie zdarza się rzadko.

Premiera kolejnego spektaklu Messieza, *Gesty* (*Los gestos*), odbyła się pod koniec 2023 roku w Teatro Valle-Inclán, należącym do Narodowego Centrum Dramatycznego. Na scenie pojawiły się fototapety z widokami włoskiej stolicy, gdzie powstawał tekst. Pablo Messiez otrzymał bowiem stypendium Królewskiej Akademii Hiszpanii w Rzymie i pisał *Gesty* w zabytkowym budynku na wzgórzu w dzielnicy Zatybrze, gdzie od rana widać piękne, żółte światło. Przytaczam te detale, bo los sprawił, że oglądając spektakl, byłam stypendystką tej samej Akademii i miało dla mnie szczególne znaczenie, że Messiez odtworzył na scenie realia swojej pracy – spotkanie z sympatycznym portierem Pino, który wita wszystkich nowicjuszy; panoramę miasta widoczną, gdy schodzi się ze wzgórza na zakupy; dzieła sztuki, które wypełniają muzea znajdujące się w odległości pieszej wędrówki.

Narodzinom *Woli wiary* patronowali Joanna d'Arc i Carl Dreyer. Joannę d'Arc, która otrzymała posłannictwo od archanioła Michała, zapytano w trakcie przesłuchania, skąd wiedziała, że słyszy właśnie jego głos. Odpowiedziała: „Bo miał głos anioła". Na kolejne pytanie, skąd o tym wiedziała, odparła: „Bo miałam w sobie wolę, żeby w to uwierzyć". Ta deklaracja stała się obsesją Messieza i budulcem spektaklu. Jego osnowę stanowił z kolei film *Słowo* (*Ordet*) duńskiego reżysera i scenarzysty Carla Dreyera (1955), oparty na sztuce luterańskiego pastora Kaja Munka (1925). Kameralny dramat realistyczny z cudownym zakończeniem przedstawia dwie koncepcje wiary – chrześcijaństwo jako radosną pochwałę życia (rodzina Borgenów) oraz chrześcijaństwo jako posępną samoudrękę (rodzina Petera krawca).

Pablo Messiez wydobył na scenie intymny klimat utworu, intensywność uczyć i dylematy wewnętrzne postaci, ale dokonał zmian fabularnych. Akcja jego spektaklu nie toczy się w Danii w połowie lat dwudziestych ubiegłego wieku,

tylko sto lat później w Hiszpanii. Konkretniej w Kraju Basków. To tam znajduje się dom rodzinny czworga rodzeństwa, przypominający farmę Borgenów, przede wszystkim za sprawą Juana, najmłodszego z braci, który uważa się za Jezusa z Nazaretu. Jego filmowym pierwowzorem jest Johannes, były student teologii, któremu nauka pomieszała w głowie. Jako współczesne wcielenie Chrystusa prorokuje i czyni cuda. To w jego modlitwie pojawia się prośba o tytułowe słowo Boga, które wskrzesza martwych. Modlitwa jest skuteczna – szwagierka Johannesa, zmarła przy porodzie Inger, wstaje z trumny, ponieważ znalazła się osoba, która uwierzyła w moc wiary. Jest nią dziecko, córka Inger.

W spektaklu Messieza wola wiary zostaje przypisana poetce, siostrze Juana o imieniu Paz. Z katafalku wstaje natomiast Claudia, narzeczona innej z sióstr, Amparo. Obie kobiety przyjechały do rodzinnego domu Amparo z Argentyny, ojczyzny Claudii, aby ich dziecko urodziło się w Europie (łatwiej mu będzie podróżować – argumentują). Trzecia siostra, Felicidad, która porusza się na wózku, przez cały czas wygłasza sarkastyczne komentarze na temat pozostałych bohaterów. Znaczące imiona trzech sióstr: Pokój, Ochrona i Szczęście zdają się symbolizować to, czego życie im poskąpiło.

Na przykładzie Juana i jego rodziny, czyli potencjalnego mesjasza i jego wyznawców, Messiez studiuje mechanizm działania wiary. Zastanawia się, dlaczego ludzie są skłonni dać czemuś wiarę, nawet jeśli wymyka się to ich wyobraźni i poznaniu rozumowemu. Reżyser mówił w wywiadach, że pragnął uzyskać efekt, jaki udało się osiągnąć Dreyerowi, którego film oglądał jako nastolatek i mimo że nie był wówczas osobą religijną, pragnął finałowego zmartwychwstania. Starał się zatem sprawić, aby nawet widzowie, którzy znają scenariusz *Słowa* i specyfikę widowiska teatralnego, odczuwali w trakcie ostatniej sceny mieszankę niepokoju, nadziei i ekscytacji, czekając,

czy argentyńska aktorka Marina Fantini wstanie z trumny.

W dramaturgii *Woli wiary* zostali uwzględnieni widzowie. Aktorzy zwracają się do nich bezpośrednio zarówno przed rozpoczęciem przedstawienia, jak i w jego trakcie. Wychodzą z ról i komentują przebieg akcji, opowiadają o tym, które sceny lubią grać i dlaczego. Kiedy widzowie zajmują miejsca, wykonawcy zadają im różne pytania, np. czy jest na sali lekarz, czy jest ktoś z Argentyny. Proszą o podanie imienia i za każdym razem powtarzają wszystkie usłyszane poprzednio imiona i odpowiedzi, trochę jak w dziecięcej zabawie. W programie do spektaklu Pablo Messiez odniósł się do tego momentu, kierując do publiczności następujące słowa:

> Szanowna widzko, szanowny widzu: czy czytasz to w Sali im. Fernanda Arrabala w Matadero przed obejrzeniem *Woli wiary*? Jeśli odpowiedź brzmi „tak”, chciałem cię zapytać: czy spektakl już się rozpoczął? To, co dzieje się na twoich oczach, co to właściwie jest? Prolog? A to, co czytasz? Również? Jesteś zwolennikiem prologów? Jesteś tu? Czy pytali cię o imię? Powiedziałbyś prawdę, gdyby cię zapytali? Podałeś kiedyś nieprawdziwe imię? Skłamałeś kiedykolwiek? Czy teraz kłamiesz? Czy można kłamać bez mówienia?

Największą konfuzję budzi pytanie: czy jest tu ktoś wierzący? Każdy z widzów rozgląda się dyskretnie dookoła i podejmuje decyzję. Zaskoczeniem jest, że w trakcie spektaklu aktorzy, a właściwie już postacie, wracają do udzielonych odpowiedzi i na przykład, kiedy pojawiają się komplikacje u rodzącej Claudii, zwracają się po imieniu do znajdującego się na sali lekarza; później pojawia się postać Doktora napisana przez Messieza. Pytają też

ponownie, kto jest wierzący, ale tym razem nie podnoszą się ręce, co aktorzy komentują, mając w pamięci poprzedni wynik: „Nie możemy stracić tych pięciu!”. Publiczność wytrącona z biernej postawy nie tylko czuje się dostrzeżona, ale także intensywniej odczuwa fikcyjny charakter widowiska. Granica między postacią a wykonawcą ulega zatarciu, ponieważ komunikaty wygłaszane do widowni są półprywatne, żartobliwe i często dotyczą kulis spektaklu (np. aktorka żali się, że nie da się wiarygodnie zagrać nieboszczki w trumnie). Messiez odrzuca zasadę prawdopodobieństwa, szukając emocjonalnego połączenia z odbiorcą i sądząc po reakcjach widzów oraz opiniach krytyków, osiąga bardzo dobry rezultat.

Akcja *Gestów* toczy się w środowisku teatralnym, gdzie w trakcie prób dziesiątki razy powtarza się i wypróbowuje różne ruchy ciała. Na ile mają one związek ze stanami wewnętrznymi? Czy są zrozumiałe dla widza? Czy da się powtórzyć jakiś gest dokładnie tak samo? Wszystkie te pytania zadają sobie nawzajem i publiczności – tym razem nieaktywnej – aktorka Topazia i reżyser Sergio. Topazia ma zamiar urządzić bar połączony z teatrem w sali, którą niedawno odziedziczyła. Chce także oddać hołd włoskiej piosenkarce Minie. Z kolei Sergio pragnie złożyć hołd Pasoliniemu. To sprawia, że jesteśmy świadkami prób wszelkiego typu – muzycznych, tanecznych, aktorskich.

Spektakl nie ma klarownej linii fabularnej. Jest pomyślany trochę jak sen. Postacie wkraczają w zastaną rzeczywistość, odgrywają swój epizod, a potem ją opuszczają. Messiez skupia się na tym, co w teatrze pozaliterackie, co nabiera sensu we wcieleniu, w obecności. Partiom ruchowym towarzyszą sceny dialogowe, tematyzujące realia rynku teatralnego. Choć miejscem akcji są w domyśle Włochy, reżyser odwołuje się także do hiszpańskiej i argentyńskiej rzeczywistości teatralnej. Zapada w pamięć szczególnie

konfrontacja Topazii, granej przez argentyńską aktorkę Fernandę Orazi, z młodym pianistą. Muzyk, będący jedyną w pełni realistyczną postacią, został przedstawiony ironicznie – jako roszczeniowy profan, który wyobraża sobie, że za pracę w świątyni sztuki należy się wynagrodzenie. Topazia szybko sprowadza go na ziemię, szydząc przy okazji z teatru europejskiego, który dysponuje pokaźnym budżetem w przeciwieństwie do chronicznie niedofinansowanego teatru argentyńskiego, który dysponuje głównie pragnieniem. Ergo: artystą może nazywać się tylko ten, kto odczuwa nieodpartą potrzebę tworzenia i wyzbywa się złudzeń na temat rentowności obranej drogi.

Teraz kilka zdań na temat złudzeń innego typu. Kiedy w trakcie *Gestów* pojawia się na scenie prawie nagi mężczyzna w białych slipach i wygina napięte ciało na podobieństwo Ryszarda Cieślaka ze spektaklu Jerzego Grotowskiego, w duszy krytyczki z Polski rodzi się radosna satysfakcja, że oto dobrze rozkodowała inspirację reżysera. Zwłaszcza że Messiez nie kryje swojej fascynacji Grotowskim. Kiedy krytyczka dzieli się swoim odkryciem z reżyserem, słyszy: „A, *Książę Niezłomny*, nie myślałem o tym, ale to bardzo mocne. I bardzo mi się podoba, że coś takiego przyszło ci do głowy. To jest wartość *Gestów*. Wszystko już zostało stworzone i kształtują nas te rzeczy, które widzieliśmy, które wywarły na nas wpływ; unoszą się później w powietrzu". Przynajmniej trop ikonograficzny był dobry. Tak jak Cieślak przyjmował pozy znane z malarstwa pasyjnego, tak bezpośrednią inspiracją dla reżysera był *Święty Sebastian* José de Ribery z Muzeum Prado.

Pablo Messiez niechętnie powtarza swoje strategie twórcze i obydwa opisywane tutaj przedstawienia są na to dobrym przykładem. Oznacza to również, że jego spektakle stanowią ciągłe wyzwanie dla widzów. Pomimo otwartej formuły *Woli wiary*, byli oni w stanie zrekonstruować przebieg

wydarzeń i czerpać przyjemność z teatralnej gry, jaka rozgrywała się na ich oczach i po części z ich udziałem. *Gesty* pozostawiły im więcej swobody w interpretacji nieciągłych scen, lecz wymagały także większych kompetencji kulturowych, co wiązało się z ryzykiem znudzenia lub zagubienia. Krytyka przyjęła *Gesty* surowiej niż *Wolę wiary*. Doceniając oryginalną koncepcję, w której tekst nie był pierwszoplanowym elementem, co w tekstocentrycznym teatrze hiszpańskim należy do rzadkości, wskazywano właśnie na możliwe trudności odbiorcze, określając komunikat płynący ze sceny jako enigmatyczny i chłodny. Czyli niezdolny dotrzeć do sfery emocjonalnej widzów, przeciwnie niż to miało miejsce w przypadku *Woli wiary*. Nawet jeśli ostatecznie *Gesty* okazały się labiryntem, którego ścieżki znał tylko reżyser, to nie odmówiono tej propozycji walorów artystycznych ani ambicji.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Objawienia i złudzenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/objawienia-i-zludzenia.

Autor/ka

Kamila Łapicka

Kamila Łapicka – doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa hiszpańskiego, prowadzi badania nad życiem teatralnym Madrytu w XXI wieku, autofikcją teatralną, twórczością Juana Mayorgi oraz teatralnymi relacjami między Hiszpanią a krajami Ameryki Łacińskiej. Publikuje na łamach „Teatru”, „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, „ADE Teatro”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/objawienia-i-zludzenia*