didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzieci-wolnej-republiki

/ WOLNA REPUBLIKA WIEDEŃSKA

Dzieci wolnej republiki

Wiener Festwochen pod dyrekcją Milo Raua

Justyna Landorf

Wiener Festwochen, 17 maja – 21 czerwca 2024

Wiener Festwochen odbywa się nieprzerwanie od 1951 roku (choć pierwszy przegląd pojawił się już w roku 1927), na przełomie maja i czerwca i trwa pięć lub sześć tygodni. Festiwal zaliczany jest do najważniejszych w Europie i ma charakter hybrydowy, łącząc spektakle teatralne, operowe i taneczne z całego świata z działaniami społeczno-politycznymi.

W 2024 roku Milo Rau, nowy dyrektor artystyczny festiwalu (po uprzedniej kadencji Christophe'a Slagmuyldera), proklamował Wolną Republikę Wiedeńską (*Freie Republik Wien*) i ogłosił ją dziełem sztuki totalnej – od ceremonii otwarcia, poprzez różnorodne produkcje i ich tematykę, po Deklarację Wiedeńską (Konstytucję Wolnej Republiki Wiedeńskiej – *Wiener Erklärung*). Kolejne edycje festiwalu były przedmiotem debaty za pomocą

różnych projektów partycypacyjnych, takich jak Rada Republiki wraz z rozszerzoną siecią lokalnych i międzynarodowych partnerów. Bohaterowie bieżących wydarzeń pojawili się podczas trzech Procesów Wiedeńskich (*Die Wiener Prozesse*) – spektaklach wystawianych jako procesy sądowe[1]. W kontrze do klasycznego wiedeńskiego modernizmu (elitarnego, czysto europejskiego i prawie wyłącznie męskiego), utworzono Akademię Drugiego Modernizmu (*Akademie Zweite Moderne*) – globalną platformę kompozytorek Festiwalu Wiedeńskiego/Wolnej Republiki Wiedeńskiej, której celem było znaczące zwiększenie udziału artystek w programach koncertów, festiwali i oper na całym świecie. Jej patronką została Nuria Nono-Schoenberg, córka kompozytora Arnolda Schönberga, zajmująca się spuścizną ojca.

Festiwalowe kontrowersje

Zanim rozpoczął się festiwal, doszło do skandali, a Milo Rau był o krok od utraty stanowiska. Przewodniczący Gminy Żydowskiej w Wiedniu, ale i konserwatywna Austriacka Partia Ludowa oskarżyli go o antysemityzm. Otóż wśród gości zaproszonych przez Raua do stuosobowej Rady Wolnej Republiki znaleźli się m.in. grecki ekonomista i były minister finansów Yanis Varoufakis oraz laureatka Nagrody Nobla Annie Ernaux. Francuska pisarka wsparła kampanię bojkotu Izraela przez ruch BDS (*Boycott, Divestment and Sanctions movement*), a Varoufakis nie tylko nie potępił ataku terrorystycznego Hamasu z 7 października 2023 roku, lecz także skrytykował sposób, w jaki przy pomocy aliantów powstało państwo Izrael, przywołując hasło syjonistów: „Ziemia bez ludu dla ludu bez ziemi” (Wilhelmer, 2024; Kirlidokme, 2024). Antysemityzm jest w Austrii nielegalny[2]. Były Przewodniczący Rady Narodowej Wolfgang Sobotka (ÖVP) w swoim oświadczeniu napisał: „Dla mnie jest nie do zniesienia, że pod pretekstem

wolności sztuki i wolności słowa, jak to już miało miejsce w przypadku Documenta w Kassel, antysemityzm jest wprowadzany do naszego kraju tylnymi drzwiami”[3].

Ariel Muzicant (Gmina Żydowska) miał również za złe szwajcarskiemu reżyserowi zaproszenie Omriego Boehma do wygłoszenia wykładu inauguracyjnego[4], który od kilku lat odbywa się na wiedeńskim placu Żydowskim (*Eine Rede an Europa*, 2024). Boehm, niemiecko-żydowski filozof oraz krytyk izraelskiego rządu, przez wiele środowisk oskarżany jest o symetryzm, czy wręcz zrównywanie Holokaustu z palestyńską Nakbą. Muzicant uznał wykład Boehma (pytającego, dlaczego konflikt izraelsko-palestyński stanowi zagrożenie dla tożsamości europejskiej i jak można zapobiec kryzysowi konstytucyjnemu w Unii Europejskiej) za „złe przemówienie w niewłaściwym miejscu”, oraz dodał, że „gdyby był młodszy o trzydzieści lat, poszedłby tam i rzucał jajkami”[5]. Z kolei sponsor wydarzenia, fundacja Erste (Erste-Stiftung), wycofał się ze współpracy.

Milo Rau stanowczo odrzucił oskarżenia o antysemityzm. W jednym z wielu wywiadów, jakich udzielił i w których odniósł się do spornych kwestii (Weiss, 2024), powołał się na zasadę wolności słowa, narzekając jednocześnie na poziom kultury debaty publicznej. Dla Raua termin „antysemityzm” jest instrumentalizowany, zwłaszcza przez austriacką prawicę, a ataki ze strony instytucji oraz mediów niemieckojęzycznych tłumaczy odmiennym podejściem do tematu relacji izraelsko-palestyńskich. „Francja i Belgia definiują się poprzez swoją brutalną przeszłość kolonialną, a Niemcy i Austria – poprzez swoją odpowiedzialność za zbrodnię przeciwko ludzkości, jaką był Holokaust”. Broni zarówno Ernaux, jak i Varoufakisa, podkreślając ich wkład intelektualny oraz zaangażowanie społeczne, jednocześnie zauważając, że „ogólny bojkot jest tak samo szkodliwy jak ogólny zakaz

krytyki”. Przy okazji Rau odnosi się do jeszcze jednej kontrowersyjnej decyzji – zaproszenia, a następnie odwołania koncertu greckiego dyrygenta Teodora Currentzisa, mającego bliskie powiązania z reżimem Kremla oraz rosyjskie obywatelstwo przyznane mu przez Władimira Putina. Po proteście ukraińskiej dyrygentki Oksany Lyniv (występującej na Wiener Festwochen z koncertem *Babyn Yar* Jevhena Stankovycha), organizator wycofał zaproszenie Currentzisa.

Rau nie został odwołany, a prowadzony przez niego festiwal odniósł sukces oraz spotkał się z szerokim odzewem w mediach nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, ale i zagranicznych (o festiwalu pisał m.in. „New York Times”).

Kapitaliści do domu?

Jak co roku Wiener Festwochen rozpoczął się bezpłatnym publicznym koncertem na świeżym powietrzu, odbywającym się na placu przed wiedeńskim ratuszem. Muzyczna zabawa (transmitowana na żywo na kanale ORF2) wielotysięcznego tłumu została przerwana. Na ekranie pojawiło się wideo z grupą zamaskowanych ludzi w kolorowych włóczkowych kominiarkach à la Pussy Riot (w trzech znaczących kolorach: czerwonym, zielonym, fioletowym – ten ostatni to ukłon w stronę osób niebinarnych), przejmujących biuro burmistrza. „Ścigani” przez kamerę, szturmowali korytarze, a za nimi zbierał się tłum z flagami[6]. Troje czołowych miejskich aktywistów-szturmowców: Milo Rau, aktorka Bibiana Beglau i muzyk Herwig Zamernik alias Fuzzmann ogłosili „Wolną Republikę Wiedeńską”. Fuzzman zaśpiewał pierwszy z dwóch hymnów: „Idźcie do domu, kapitaliści! Nic nie osiągnęliście!” (drugi to *Steht auf steht auf* czyli „Powstań, powstań”). Dziennikarka Gabi Hift zgryźliwie pytała, kim mają być owi kapitaliści – czy

może Erste Österreichische Bank, główny sponsor festiwalu, który zaopatrzył uczestników wydarzenia w darmowe napoje i praktyczne pelerynki przeciwdeszczowe, czy może sam Milo Rau, najlepiej zarabiająca osoba z tłumu zgromadzonego na placu, entuzjastycznie wykrzykujący „Kapitalisto precz!" (Hift, 2024). Z krytyką spotkało się również zaproszenie przez Raua do Wolnej Republiki Wiedeńskiej wszystkich ludzi cierpiących z powodu przemocy i ucisku („wszyscy naprawdę są mile widziani"). Mając w pamięci akcję Christopha Schlingensiefa *„Ausländer raus!" Bitte liebt Österreich* (Obcokrajowcy precz! Proszę, kochaj Austrię)[7] na Wiener Festwochen w 2000 roku, można się zastanawiać, czy Rau miał plan na wypadek, gdyby osoby ubiegające się o azyl potraktowały jego zaproszenie poważnie.

Podobnie jak Schlingensief, Rau tworzy teatr polityczny, który zajmuje stanowisko w kluczowych kwestiach. Jego akcja miała na celu symulację pewnego rodzaju oddolnej demokracji na czas trwania festiwalu jako (prawdopodobnie) lepszej alternatywy dla istniejącej demokracji parlamentarnej. Czyli pozytywna utopia za pomocą sztuki. W wywiadzie udzielonym „Die Zeit" mówił: „To chyba największa performatywna sprzeczność, że jestem dyrektorem artystycznym Wiener Festwochen i jednocześnie chcę bawić się w rewolucję. To graniczy z absurdem, prawdopodobnie nawet z niedorzecznością" (Kümmel, 2024). Deklaracja Wiedeńska przygotowana podczas festiwalu nawiązuje do manifestu[8], który Rau opracował za swojej dyrekcji w teatrze NTGent (dziesięciopunktowy statut stawia na jawność i przejrzystość zasad, brak dyskryminacji, a sam festiwal nazwany jest „festiwalem przyszłości", tak jak NTGent nazywany był „teatrem przyszłości"; przy okazji warto wspomnieć, że powstał również kontrmanifest – Ghent Manifesto 2.0 „przeciwko arbitralności Milo Raua", sygnowany m.in. przez Luka Percevala).

Wspomniane *Procesy wiedeńskie* były swoistym sądem teatralnym, przed którym rozliczano instytucje, polityków, przedstawicieli mediów i sztuki – między innymi za pomocą wykrywacza kłamstw. Tytuły kolejnych „rozpraw" to: *Zranione społeczeństwo*, *Ataki na demokrację*, *Obłuda ludzi mających dobre intencje.* Na ławie oskarżonych zasiadł sam Milo Rau jako ucieleśnienie „elitarnego systemu sztuki", ale również Republika Austriacka i wreszcie skrajnie prawicowa partia FPÖ. W pierwszym procesie oskarżono państwo o naruszenie podstawowych praw człowieka w trakcie pandemii. W drugim zastanawiano się, czy głosząca faszystowskie hasła FPÖ jest „zagrożeniem demokracji", czy może wypowiadać się w duchu liberalnego porządku.

Najciekawszy był chyba trzeci proces dotyczący radykalnego aktywizmu, ale także kontrowersyjnego zaangażowania w polu sztuki. Czy radykalni działacze ruchu klimatycznego Ostatnie Pokolenie należą do „organizacji przestępczej"? Które formy działania są uzasadnione? Czy cel uświęca środki? I wreszcie: czy sztuka polityczna jest istotna, czy może nie istnieć? Największe emocje wzbudziła sprawa eksmisji obozu propalestyńskiego okupującego Uniwersytet Wiedeński. W trakcie procesu zastanawiano się, czy takie działanie jest legalne. Niestety organizatorzy nie przewidzieli następującego przebiegu zdarzeń: dwaj zaproszeni aktywiści propalestyńscy (jeden z BDS) oraz przedstawiciel lewicowej grupy żydowskiej, zamiast przestrzegać ustalonych zasad dyskusji, zaczęli się przekrzykiwać, odczytując własne manifesty. Bezradni organizatorzy nie mieli innego wyjścia, jak tylko wyłączyć im mikrofony. Co oczywiście wywołało krytykę. Czy Milo Rau uważa, że takimi działaniami jest w stanie coś zmienić? „Tak, cytując Bourdieu: każda rzeczywistość była kiedyś utopią" (De Somviele, 2024).

Sztuka Republiki Wiedeńskiej

Wiener Festwochen 2024 przyciągnął tłumy. Według informacji zamieszczonych na stronie festiwalu, frekwencja wyniosła dziewięćdziesiąt sześć procent (sto tysięcy odwiedzających; największą dumą organizatorów było zwiększenie zainteresowania wśród młodych widzów), co sprawiło, że pierwszy rok dyrekcji Raua był najbardziej udaną edycją festiwalu od dziesięcioleci. „Dzięki transmisjom telewizyjnym i mediom społecznościowym udało się dotrzeć do kilku milionów widzów, w 25 krajach na całym świecie pojawiło się ponad 2800 doniesień medialnych, a zainicjowane debaty wstrząsnęły miastem i austriackim parlamentem”[9]. W ciągu pięciu i pół tygodnia (od 17 maja do 21 czerwca) widzowie mogli zobaczyć czterdzieści sześć produkcji teatralnych, operowych, muzycznych, tanecznych, performatywnych i z obszaru sztuk wizualnych, a także cztery projekty własne i czternaście koprodukcji.

Wśród najważniejszych spektakli prezentowanych w Wiedniu znalazły się *Barocco* Kiriłła Sieriebriennikowa (połączenie opery, teatru i tańca, w którym rosyjski dysydent przeniósł na scenę panoramę oporu począwszy od Praskiej Wiosny aż do dnia dzisiejszego), *Parallax* Kornéla Mundruczó (opowiadający o problemach tożsamościowych trzypokoleniowej rodziny żydowskiej mieszkającej w Budapeszcie). W spektaklu brazylijskiej reżyserki Christiane Jatahy *Hamlet – dans les plis du temps* najważniejszymi postaciami stają się kobiety: Gertruda, Ofelia, a także i Hamlet, który budzi się we współczesnym świecie jako kobieta i staje twarzą w twarz z przemocą patriarchatu oraz z własną przeszłością Hamleta płci męskiej. Bardziej radykalny feminizm prezentowały trzy kolejne artystki: Carolina Bianchi (*A Noiva e o Boa Noite Cinderela. Capítulo 1 da Trilogia Cadela Força) – Siła Suki – Trylogia. Rozdział 1: Panna młoda i Śpiący Kopciuszek)*, Angélica Lidell (*Liebestod –*

Histoire(s) du Théâtre III) i Florentina Holzinger (*Sancta*). Ich głosy wywołują kontrowersje wśród wielu odbiorców. Wszystkie trzy koncentrują się na radzeniu sobie z przemocą seksualną, a ich dzieła zawierają niezwykle drastyczne elementy (zbiorowy gwałt u Bianchi, samookaleczenie u Liddell, tortury u Holzinger). Leonie Böhm (*Blutstück*) zaadaptowała nagradzane debiutanckie dzieło Kim de L'Horizon *Drzewo krwi*, traktujące o rodzinie i płynności płciowej. Ukłonem w stronę bardziej tradycyjnego teatru było pokazanie ostatniego projektu Petera Brooka – *Tempest Project* – efektu wieloletnich badań nad *Burzą* Szekspira. Widzowie mogli również zobaczyć ostatnie dzieło zmarłego w ubiegłym roku René Pollescha – *Ja nichts ist ok*. Do Wiednia zaproszono polskich twórców: Łukasza Twarkowskiego i jego *Rohtko,* Agnieszkę Polską z *The Talking Car* oraz projekt *JaWa* Jana Turkowskiego i Iwony Nowackiej.

How Goes the World Tima Etchellsa to piąta część serii *Histoire(s) du Théâtre*, czyli osobistego spojrzenia na teatr, zapoczątkowanej przez Raua w NTGent (i kontynuowanej kolejno przez Faustina Linyekulę, Angélikę Liddell i Miet Warlop). Rau zaprezentował dwa spektakle w swojej reżyserii: krytykowaną adaptację opery Mozarta *Łaskawość Tytusa* oraz chwalone *Medea's Kinderen (Dzieci Medei).*

Oczami dzieci. *Medea's Kinderen*

„Mimo że znamy zakończenie, nadal inscenizujemy tragedie" (Baeke, 2024) – dla Milo Raua antyczne tragedie są ciągle aktualne. Oczywiście należy je odpowiednio zaadaptować do naszych czasów. Na zakończenie trylogii poświęconej tragediom greckim, rozpoczętej *Orestesem w Mosulu*, w którym Rau umieścił dzieło Ajschylosa w kontekście walki z ISIS w Syrii i Iraku, kontynuowanej *Antygoną w Amazonii*, gdzie bohaterka Sofoklesa stanęła w

obliczu eksploatacji zasobów i ludobójstwa w Brazylii, szwajcarski reżyser nie poprzestał na adaptacji tekstu bliskiego mu Eurypidesa[10]. Spektakl *Dzieci Medei* (*Medea's Kinderen*), którego premiera odbyła się w teatrze NTGent[11], a następnie pokazywany był na Wiener Festwochen i weneckim Biennale, powraca do tematu problematycznej obecności dzieci na scenie, łącząc konfrontację pokoleniową z testem odpowiedzialności społecznej. Historia „barbarzyńskiej" Medei, która zabija dwóch synów, aby zlikwidować potomstwo zdrajcy Jazona, rezonuje z przypadkiem Geneviève Lhermitte, która w 2007 roku zabiła pięcioro swoich dzieci i próbowała bezskutecznie popełnić samobójstwo, kiedy jej mąż przebywał za granicą. Historia inspirowana „aferą Lhermitte" miała premierę zaledwie kilka lat po tym, jak „afera Dutroux" trafiła na pierwsze strony belgijskich gazet (pokazana została w głośnym spektaklu Raua *Five Easy Pieces*). Zdesperowana matka – która w przeróbce Raua występuje jako Amandine Moreau – zamordowała nożem kuchennym swoje cztery córki i jedynego syna, podczas gdy jej mąż Bouchaib Moqadem (w spektaklu nosi nazwisko Mounir) wracał z rodzinnego Maroka. Aby wyjaśnić swój potworny gest, Lhermitte (która poddała się eutanazji z powodów psychiatrycznych w lutym 2023 roku) wskazała na swoją skrajną samotność spowodowaną częstymi podróżami męża oraz jego dwuznacznym związkiem z przybranym ojcem, doktorem Michelem Schaarem (w spektaklu zwanym dr Glas). Milo Rau nie potrzebował więcej, aby znaleźć analogię między współczesną zbrodnią a mitem o Medei, gdzie podwójne dzieciobójstwo można również tłumaczyć zaniedbaniem kobiety porzuconej przez ukochanego.

W *Dzieciach Medei* Rau po raz kolejny powrócił do badania splotu przemocy i reprezentacji, mieszając historie teatralne i kryminalne, jak zrobił to już w *La Reprise. Histoire(s) du Théâtre (I)* z 2018 roku (spektaklu opowiadającym o zbrodni homofobicznej), oraz we wspomnianych *Five Easy Pieces* (2016)

czy *Familie* (2020, zbiorowe samobójstwo belgijskiej rodziny). W tych dwóch ostatnich przedstawieniach Rau pokazał zaangażowanie dzieci, które w jego najnowszym dziele stanowią centralny element. Tragedię Eurypidesa odczytał przez filtr sprawy współczesnej dzieciobójczyni. Nie jest to nowy materiał dla twórcy, który przede wszystkim oddaje głos dzieciom (co było niemożliwe w dramacie antycznym), aby mogły wypowiedzieć się zarówno na temat samej tragedii, jak i kwestii przemocy, nie występując już jedynie w niemej roli ofiar. To w zasadzie „sprawcze ofiary", niezależne od spojrzenia dorosłego, które Philippe Ariès opisywał jako *mignotage*, niczym podziwianie ulubionego zwierzątka, gdyż „dziecko wzrusza i śmieszy dorosłego swoją naiwnością i wdziękiem" (1995, s. 131).

Milo Rau jest głęboko przekonany, że dzieci (jego młodzi aktorzy mają od ośmiu do czternastu lat) nie tylko radzą sobie z najtrudniejszymi tematami, ale sam teatr jest (w przeciwieństwie do tego, co dzieje się z przemocą reprodukowaną w mediach elektronicznych, społecznościowych itp.) najlepszym miejscem przepracowania traumy. A pozorność troski tych dorosłych, którzy nie wiedzą lub nie chcą wiedzieć, z czym mogą mieć kontakt dzieci, kontrastuje z medialnym nagłośnieniem sprawy, do której wszyscy mieli równy dostęp. Bo, jak mówi twórca: „przemoc, którą widzimy dzięki jednemu kliknięciu w naszych smartfonach, jest o wiele bardziej traumatyczna niż ta, którą pokazuję na scenie" (De Somviele, 2024). Co więcej, Rau podkreśla, że oddajemy w ręce dzisiejszych dzieci świat, który być może wszedł w fazę końcową. „Jesteśmy ostatnim pokoleniem" powie pod koniec jedna z młodych aktorek współczesnej wersji *Medei*.

Początek spektaklu rozgrywa się na proscenium, tuż przed czerwoną kurtyną. Prolog to właściwie rekonstrukcja „spotkania pospektaklowego" z udziałem dziecięcych aktorów, trenera aktorskiego (Peter Seynaeve lub Lien

Wildemeersch) i publiczności. Moderator zaprasza siedzących na sali widzów do zadawania „prawdziwych” pytań (które nigdy nie padną), a młodzi performerzy dzielą się przemyśleniami na temat właśnie pokazanego spektaklu, przedstawiając własne interpretacje motywów Medei (duma czy zemsta?) oraz kąśliwie opisują proces pracy („spodziewaliśmy się przynajmniej gotowego scenariusza”). Wygłaszają entuzjastyczny wykład na temat greckiej tragedii, przedkładając „boskie prawo” Ajschylosa (którego dramaturgia powraca w Beckettowskim *Czekając na Godota*) nad „dramat psychologiczny” Eurypidesa. Sens niektórych zdań, wypowiedzianych mimochodem, pośród osobistych zwierzeń, zrozumiemy dopiero później: „Moi dziadkowie zawsze przesadzają, kiedy się widzimy. Całują mnie po całym ciele” – mówi jedno z dzieci, a inne ma kłopot z przypomnieniem sobie jednego z siedmiu grzechów głównych, jakim jest nieczystość/pożądanie.

Przede wszystkim jednak dzieci, wbrew woli jedynej dorosłej osoby na scenie, chcą ponownie wystawić spektakl. Jak dotąd wybór Raua mógł wydawać się fortelem, rodzajem pretekstu mającego na celu opóźnienie rozpoczęcia spektaklu. Zamiast tego, jak to często bywa w twórczości szwajcarskiego reżysera, pierwsza część utrzymana w lekkim, dowcipnym, nieco ironicznym tonie jest jedynie przynętą, która ma wciągnąć widza w głąb dzieła, którego poziomy interpretacyjne pochłaniają niczym kolejne kręgi dantejskiego piekła.

Proscenium, w którym odbywa się spotkanie, to nie tylko miejsce metateatralnych zabaw, ale swego rodzaju bezpieczna strefa, która ma zapewnić widzom narzędzia niezbędne do zmierzenia się z wizją, a jednocześnie miejsce, w którym mogą złapać oddech pomiędzy jednym a drugim etapem tej podróży w otchłań. Wszak zbrodnia Medei rozgrywała się poza zasięgiem wzroku widza, daleko za murami królewskiego pałacu.

Przekonany usilnymi prośbami dzieci Peter Seynaeve rozsuwa kurtynę: przedstawienie może się ponownie rozpocząć.

Dzieci, ubrane w kostiumy jakby wzięte ze szkolnego przedstawienia, rozpoczynają rekonstrukcję zdarzeń (*re-enactment*), a jednocześnie na gigantycznym ekranie umieszczonym w tle widać prawie identyczne sekwencje jak te, które dzieją się na scenie, tyle że grane przez dorosłych aktorów. Reżyser od początku porusza się po dobrze znanych obszarach: w centrum brutalne wydarzenie, obecność dziecięcych aktorów, podział na zatytułowane rozdziały (cytaty z *Medei*), każdy poświęcony którejś z postaci. Używa też sprawdzonych narzędzi, które stosuje od dawna: nagrań wideo, wykorzystania kamer na żywo i formatu wywiadu. Szczegółowe zbliżenia, które widownia śledzi na ekranie, stwarzają efekt wyobcowania, który można postrzegać jako radykalne rozwinięcie zasad Bertolta Brechta.

Dzieci, którym w tragedii Eurypidesa zarezerwowano zaledwie kilka linijek, wypowiadanych zresztą najprawdopodobniej przez jednego z trzech dorosłych aktorów antycznego teatru, opanowują scenę. „W greckich tragediach nigdy nie ma dzieci. Nigdy. Nie sądzę, żeby to było w porządku” – stwierdza stanowczo jedna z dziewczynek już w prologu. Rau nie tylko oddaje słowo tym, którym go odmówiono; właściwie cała tragiczna forma spektaklu przekłada się na świat dzieciństwa. Estetyka i tonacja już od pierwszych chwil nawiązują do baśni; kolory i światła scenografii oraz nagranych filmów przypominają ilustrowaną książkę lub szkolny teatrzyk. Wybór stylistyczny i językowy reżysera harmonizuje z młodą obsadą zgromadzoną na scenie. W końcu baśń w pewnym sensie pełni w świecie dzieciństwa funkcje podobne do tych, które tragedie pełniły dla greckiej publiczności: przede wszystkim katartyczną i edukacyjną. Lecz odrealniona atmosfera jest tylko pułapką. Dochodzenie w sprawie przemocy przebiega

krok po kroku i nieuchronnie zmierza do tragicznego końca; zaczyna się od wywiadu z matką Amandine, potem z doktorem Glasem, zachowującym się ambiwalentnie wobec przybranego syna, a następnie z Mounirem, mężem dzieciobójczyni. W tym postępującym zwrocie w stronę grozy widz otrzymuje wskazówki na temat zła, które dopiero ma się wydarzyć. Krótkie fragmenty greckiego oryginału zdają się wprowadzać przywołane fakty, uruchamiając dynamikę, dzięki której to współczesna historia rzuca światło na tekst Eurypidesa.

Rozdział poświęcony Amandine najpełniej dotyczy procesu *re-enacment*, niezwykle szczegółowej „filmowej" (niczym gatunek horroru zwany *gore*, lub też, żeby pozostać przy teatralnych porównaniach – *grand guignol*, drastyczny, przerażająco-krwawy spektakl), mimetycznej rekonstrukcji aktu zbrodni – odpowiednik rozdziału *Anatomii przemocy* ze spektaklu Raua *La Reprise*. Dzieci ostrzegają zresztą widownię już na początku przedstawienia, pytane, jak chciałyby opowiedzieć o tej tragedii: „Uważam, że powinniśmy pokazać jak najwięcej. Z dużą liczbą zbliżeń, poderżniętych gardeł i sztucznej krwi". To, czego w tragedii greckiej nie można było pokazać, jest tutaj kulminacją, centralnym punktem spektaklu. Odtworzenie morderstw będzie odbywać się za pomocą gotowych nagrań, ujęć kręconych na żywo lub przypuszczalnie na żywo, szczegółowych zbliżeń (niczym brakujące informacje z mediów) i rekonstrukcji scenicznych. Zaczyna się od filmu na ekranie, na którym widzimy jedną z młodych aktorek („niewdzięczna rola" czternastolatki Jade Versluys/Bernice Van Walleghem) spacerującą po supermarkecie i kupującą nóż. Wracając do domu, do pięciorga dzieci obecnych na scenie, zaprasza je jedno po drugim do domku. Udaje, że chce im coś pokazać lub zrobić im niespodziankę. Ale zabija je, dusząc i podcinając im gardła. Długa, sadystyczna sekwencja morderstwa, a także gra dzieci są realistyczne do tego stopnia, że widz odwraca wzrok. Ogląda się to

z przerażeniem, ale i niedowierzaniem, a moralne oburzenie oraz perwersyjna przyjemność są tu blisko siebie. Kolejny raz Milo Rau sprawia, że czujemy się niekomfortowo w roli widza. Bo przecież „obserwacja nie jest neutralnym doświadczeniem, ale aktem współudziału”[12].

Po zakończeniu sceny dzieciobójstwa Peter Seynaeve, pomagając Amandine w przenoszeniu ciał, gratuluje aktorom wiarygodności i pociesza tych z nich, którzy są zszokowani właśnie dokonanym przez nich aktem. „Czy posunęliśmy się za daleko?” – pyta któreś z dzieci. To właśnie postać jedynej dorosłej osoby na scenie uosabia kolejny kluczowy wątek w odczytaniu Raua, a mianowicie inną formę przemocy, bardziej subtelną i mniej eksponowaną niż naturalistyczne sceny mordu. Przebieg narracji, we wszystkich jej fazach, właściwie nieustannie przerywany jest komentarzami opiekuna, który testuje młodych aktorów, komentując ich sukcesy i potknięcia. Czy w takim razie „odzyskanie głosu” przez dzieci jest iluzorycznie? W końcu każdy ich gest i tak jest analizowany przez dorosłych siedzących na widowni. Tę dwuznaczną relację władzy, która przenika całe przedstawienie (kłania się Bourdieu, którego Rau był studentem), można odnaleźć w pokrętnej więzi łączącej męża Amandine i jego przybranego ojca, ale i w zwierzeniach dzieci na temat dyskomfortu spowodowanego, nawet nieświadomie, przez bliskich im dorosłych, czy też w daremnym oczekiwaniu na Dirka, tajemniczego opiekuna obsady, na którego często aktorzy się powołują, ale który nigdy nie przybędzie. Ta sytuacja przypomina relację, jaką reżyser stworzył na scenie z młodymi wykonawcami *Five Easy Pieces*, w której również rolę opiekuna, ale i belgijskiego pedofila Dutroux grał Peter Seynaeve. W najnowszym spektaklu Seynaeve jest trochę starszym bratem, uprzejmym opiekunem, który zachęca dziecięcych aktorów do rozmowy, a potem do gry. Życzliwszy, łagodniejszy, bardziej wyrozumiały niż w swojej pamiętnej roli w *Five Easy Pieces*, ale i dzieci są tu mniej niesforne, bardziej skłonne do współpracy,

choć oczywiście nie wszystko odbywa się gładko. Chłopiec grający Mounira bawi się komórką, najmłodsza Anna co chwilę rwie się do odpowiedzi, wygłaszając zabawno-przemądrzałe uwagi na temat teatru („teatrologom to się spodoba" – wzdycha Seynaeve), a jedna z dziewczynek po scenie masakry wpada w histerię. W drugiej obsadzie (ze względu na ustawodawstwo dzieci mogą grać określoną liczbę godzin[13]), którą miałam okazję oglądać w Gandawie, rolę opiekuna przejęła Lien Wildemeersch. To było interesujące doświadczenie, zwłaszcza że dynamika z dziećmi była inna, choćby dlatego, że aktorka grająca opiekunkę dzieci występowała również w roli Medei. Z kolei w spektaklu pokazywanym na Wiener Festwochen[14] jedno z dzieci rozchorowało się, ale udało się błyskawicznie przearanżować scenariusz, nie wycinając ani jednej kwestii (prawdopodobnie niewiele osób siedzących na widowni miało tego świadomość). Dzieci w ogóle są siłą tego spektaklu, dzięki swojej naturalności oraz umiejętnościom scenicznym dorównują dorosłym aktorom.

W wywiadzie dla rumuńskiego portalu teatralnego aktor (wielokrotnie pracujący z Milo Rauem, koordynujący również sceny dziecięce np. w spektaklu *Familie*) opowiedział o swojej współpracy ze szwajcarskim reżyserem, o specyficznych metodach pracy z dziećmi oraz technicznej stronie powstawania scen „rzezi": „część sekwencji zabijania została wcześniej zarejestrowana. Udajemy, że podcinamy dzieciom gardła nożem, a wewnątrz scenicznego domku nakładamy im sztuczną krew za pomocą gąbki, podczas gdy nagranie jest wyświetlane dla publiczności. Dzieci robią zabawne miny dokładnie wtedy, gdy widzowie są przekonani, że ich gardła są podrzynane" (Brînză, 2024).

Większość widzów jest poruszona nie tylko sceną zabójstwa, lecz także wspomnianym już późniejszym atakiem paniki, jakiego doznaje jedna z

dziewczynek. Okazuje się, że jest to zaplanowane, a aktorka-dziecko ma pełną świadomość swojej sprawczości, zdając sobie sprawę ze swego oddziaływania na publiczność. „Dziewczynka, która odgrywa tę scenę, wie o tym i to uwielbia (robić). Często mówi: «Tak, jestem pewna, że mi uwierzyli, że to prawda. Widziałam płaczącą kobietę w pierwszym rzędzie – naprawdę udało mi się, nabrałam ich»” (tamże). Z kolei chłopiec występujący w roli Vika, kiedy podczas prób po raz pierwszy obejrzał nakręcone wcześniej (przez pierwszą obsadę) sceny makabry, opuścił salę. Jego ewentualna obecność w spektaklu była dyskutowana z rodzicami i psychologiem. Okazało się, że młody aktor nie był w stanie patrzeć na scenę morderstwa, za to nie miał najmniejszego problemu z braniem w niej udziału. W tym kontekście należy wspomnieć, że spektakl Raua przeznaczony jest dla osób powyżej szesnastego roku życia i zawiera szereg ostrzeżeń (restrykcje wiekowe oraz ostrzeżenia są zgodne z Konwencją o prawach dziecka, według której należy podejmować działania w trosce o jego dobro; przestrogi dotyczące drastycznych treści mogą uchronić współczesnego widza, zwłaszcza młodego, który nie ma odpowiedniego przygotowania i może czuć się niekomfortowo).

Twórcy *Dzieci Medei* nie chcą wyjaśniać czynu Medei/Amandine. Dla każdego uczestnika belgijskiej tragedii przyczyną zbrodni jest coś innego – dla matki to zerwane więzi z córką, dla dr. Glasa to zemsta z zazdrości. Pomijany jest wątek choroby psychicznej, na którą cierpiała Lhermitte, pierwowzór scenicznej postaci – paranoicznego urojenia na temat relacji łączącej męża i jego przybranego ojca. W 2012 roku w oparciu o przypadek Lhermitte Joachim Lafosse nakręcił film pod tytułem *À perdre la raison* (tracąc rozum; w polskich kinach film nosił tytuł *Nasze dzieci*). Mąż morderczyni również nosi imię Mounir, a Murielle zatraca się szaleństwie z powodu opieki kontrolującego „teścia”, który uzależniając finansowo młode

małżeństwo, ma nad nim całkowitą władzę. Pogłoski o pedofilii oraz homoseksualnym związku między dwoma mężczyznami nigdy nie zostały udowodnione; obaj stanowczo im zaprzeczali. W spektaklu natomiast oglądamy scenę, w której starszy mężczyzna siedzący w koszu plażowym czyta książkę (w tytule „barbaren" – czyżby J.M. Coetzee i jego *Czekając na barbarzyńców*?); z morza wychodzi Mounir, a dr Glas śpieszy z ręcznikiem i troskliwie wyciera chłopca, a potem go całuje. Ten obraz ma w sobie mocny ładunek pedofilski. „Czy to, co widzimy, to jest właśnie grzech pożądania?" – pyta jedno z dzieci.

Jak w każdej szanującej się bajce, bohater powinien pokonać potwora. W spektaklu mali aktorzy muszą wykonać zbawczy i rytualny gest: zabić tych, którzy zmusili ich do przemocy. Na scenie – i jednocześnie na ekranie – pojawia się smok, który zostaje przebity mieczem przez małą i dorosłą Medeę. W wyświetlanym filmie gra go Milo Rau, który w jednym z ostatnich momentów spektaklu ujawnia się publiczności, zdejmując maskę. Reżyser bierze niejako w ten sposób odpowiedzialność za to, co się wydarzyło, za nadużycia i przemoc wobec dzieci (Medei). W końcowym monologu, będącym rekonstrukcją słów wypowiedzianych przez Amandine tuż przed eutanazją, młoda aktorka prosi publiczność o ratunek: „Tutaj ktoś mógł mnie wyzwolić z samotności".

A może spektakl Raua jest o zemście, ale nie Medei, lecz (nie tylko jej) dzieci. W końcu to one ponoszą katastrofalne skutki konfliktu dorosłych. Niech nie zwiedzie nas urok zgrabnych monologów, czysto wyśpiewanych piosenek, udatnej gry na instrumentach muzycznych. Ubrudzone sztuczną krwią „zabite" dzieci budzą się do życia, próbują usunąć plamy z twarzy i ubrań, podłoga zostaje posprzątana, a one spokojnie wracają na swoje miejsce na proscenium, gdzie wszystko się zaczęło. Gotowe po raz kolejny odegrać

zbrodnię.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Dzieci wolnej republiki. Wiener Festwochen pod dyrekcją Milo Raua*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzieci-wolnej-republiki.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” i „Teatrem”.

Przypisy

1. Format z powodzeniem wykorzystany przez reżysera w *Die Moskauer Prozesse* (odtworzenie procesu przeciwko grupie Pussy Riot), *Die Zürcher Prozesse* (oskarżenie tygodnika „Weltwoche” o zniesławienie mniejszości), czy *Das Kongo Tribunal* (sąd w sprawie wojny wywołanej ludobójstwem w Rwandzie).
2. W styczniu 2021 roku Austria jako pierwszy kraj UE wprowadziła Narodową Strategię Przeciwko Antysemityzmowi/National Strategy Against Antisemitism; https://www.barrons.com/news/austria-tightens-law-banning-nazi-extremist-symbols-12f7b656 [dostęp: 22.01.2025].
3. Kontrowersyjna praca z 2022 roku indonezyjskiego kolektywu artystycznego Taring Padi, obraz apokaliptycznej sceny wojny domowej, gdzie m.in. pojawiły się wizerunki świni w żołnierskim hełmie z napisem „Mosad” i czerwonej chuście z gwiazdą Dawida, a także ortodoksyjnego Żyda z kłami i znakiem SS na kapeluszu.
4. *Eine Rede an Europa*, https://www.youtube.com/watch?v=NAxxpsNPNno [dostęp: 22.01.2025].
5. Zob. https://www.derstandard.at/story/3000000218782/wiener-festwochen-muzicant-kritisiert-im-vorfeld-rede-an-europa [dostęp: 22.01.2025].
6. Inauguracyjna konferencja prasowa odbyła się w hotelu Imperial, w którym Hitler zatrzymał się po Anschlussie.
7. Schlingensief ustawił kontener na placu Operowym. W oparciu o telewizyjny format „Big Brother” przez całą na dobę można było obserwować grupę mieszkających tam

obcokrajowców, którzy (rzekomo) oczekiwali na deportację, a widzowie mogli codziennie wybierać jedną osobę do wywiezienia. Ówczesna sytuacja polityczna w Austrii przypominała tę dzisiejszą: prawicowo-populistyczna FPÖ stała się drugą najsilniejszą partią po skrajnie ksenofobicznej kampanii wyborczej i utworzyła rząd.
8. Zob. https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent [dostęp: 22.01.2025].
9. Zob. https://www.festwochen.at/freerepublicofvienna [dostęp: 22.01.2025].
10. Reżyser zafascynowany filmem Pasoliniego *Medea* włączył fragmenty dramatu Eurypidesa do spektaklu *The Civil Wars* (2014).
11. *Dzieci Medei* otwierały również wymyślony przez Raua gandawski festiwal All Greeks. Przez półtora miesiąca (1 maja – 23 czerwca 2024) pod gołym niebem wystawiono wszystkie trzydzieści dwie zachowane tragedie antyczne.
12. *Observing is not neutral experience but an act of complicity/Waarnem is geen neutrale ervaring maar medeplichtigheid* – tytuł jednej z prac Fransa Wuytacka, belgijskiego działacza humanitarnego i aktywisty.
13. W zespole (w osobnych obsadach) występują bliźniaczki Emma i Helena Van de Casteele.
14. Spektakl pokazywany był w Jugendstiltheater, zwanym dawniej Am-Steinhof-Theater (na terenie „szpitala dla obłąkanych", opisanego przez Thomasa Bernharda w *Bratanku Wittgensteina*).

Bibliografia

Ariès, Philippe, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Marabut, Gdańsk 1995.

Baeke, Floris, *„Medea's kinderen"': Milo Rau brengt true crime voor de meerwaardezoeker*, 20.04.2024, https://www.standaard.be/cnt/dmf20240419_96868449 [dostęp: 22.01.2025].

Brînză, Teia, *Interview Peter Seynaeve, Belgian actor and director: The most important aspect of working with children is creating a safe, trusting space*, portal scena.ro, 15.09.2024, https://revistascena.ro/en/interview/interview-peter-seynaeve-belgian-actor-and-director-the-most-important-aspect-of-working-with-children-is-creating-a-safe-trusting-space [dostęp: 22.01.2025].

De Somviele, Charlotte, *Theatermaker Milo Rau wil in Wenen een kleine punkrevolutie ontketenen: „We moeten het systeem hacken"*, 13.04.2024, https://www.standaard.be/cnt/dmf20240412_96318172 [dostęp: 22.01.2025].

Eine Rede an Europa, https://www.youtube.com/watch?v=NAxxpsNPNno [dostęp: 22.01.2025].

Hift, Gabi, *Geht nach Haus, Kapitalisti!*, 29.05. 2024, https://nachtkritik.de/nachtkritiken/oesterreich/wien-niederoesterreich/wien/wiener-festwochen/freie-republik-wien-wiener-festwochen-wie-intendant-milo-rau-den-aufstand-prob

[dostęp: 22.01.2025].

Kirlidokme, Baha, *Varoufakis über Krieg in Nahost: „Ich verurteile uns Europäer”*, 19.02.2024, https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/varoufakis-krieg-nahost-europa-hamas-israel-griechenland-frankfurt-92841476.html [dostęp: 22.01.2025].

Kümmel, Peter, *Was soll das Theater? Der Regisseur Milo Rau will die Welt verändern. Nun wird er ausgerechnet Intendant der Festwochen im bürgerlichen Wien*, „Der Zeit” 2024, nr 22, https://www.zeit.de/2024/22/wien-milo-rau-theater-intendant [dostęp: 22.01.2025].

Weiss, Stefan, *Milo Rau verteidigt Annie Ernaux: „Begriff Antisemitismus wird instrumentalisiert”*, 22.03.2024, https://www.derstandard.at/story/3000000212699/milo-rau-verteidigt-annie-ernaux-begriff-antisemitismus-wird-instrumentalisiert [dostęp: 22.01.2025].

Wilhelmer, Philipp, *Künstler ausladen: Antisemitismus-Debatte überschattet Wiener Festwochen*, 22.03.2024, https://kurier.at/kultur/antisemitismus-debatte-ueberschattet-die-wiener-festwochen/402829405 [dostęp: 22.01.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dzieci-wolnej-republiki*