didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-o-milosci-czyli-festiwal-na-czas-wojny

/ MILO RAU

Wszystko o miłości, czyli festiwal na czas wojny

Monika Muskała

Wiener Festwochen, 16 maja – 22 czerwca 2025

Jesteśmy w stanie wojny, a może tylko nie jesteśmy już w stanie pokoju, mówią politycy. Ćwiczymy syreny alarmowe, przypominamy sobie sygnały, sprawdzamy odległość do najbliższego schronu, stwierdzamy, że schronów właściwie nie ma, ale odległość mimo wszystko dobrze sprawdzić, kompletujemy plecaki ewakuacyjne, choć nie bardzo wiemy, dokąd się ewakuować w razie czego, bo nie wiadomo, co nam zagraża – czy atak dronów, czy bomba atomowa, a może podstępne zatrucie źródeł wody, wszak obecna wojenna hydra ma charakter hybrydowy, tak czy owak zabezpieczyć się trzeba; niektórzy robią zapasy papieru toaletowego, inni fasoli, ponoć dobrze zaopatrzyć się w baterie do radia tranzystorowego, tylko skąd wziąć takie radio? Sprawdzam i okazuje się, że mogę nawet kupić radio na korbkę. Ukraina się wykrwawia, Ameryka upada, Europa zamierza się zbroić, Izrael

dokonuje pacyfikacji ludności cywilnej w Strefie Gazy. A my? Przywykamy do wojny. Wciąż interesuje nas teatr, czekamy na festiwale, szukamy rozpoznań, diagnoz, wskazówek, albo tylko zastanawiamy się, co to ma wspólnego z nami tu i teraz, i odnotowujemy każde dotkliwe olśnienie.

Obserwuję wiedeński festiwal Wiener Festwochen od 1996 roku i różnie z tym bywało. Wiosną 1999 roku NATO bombardowało Jugosławię. Z Wiednia do Belgradu nie tak daleko, niemal słychać było naloty – po raz pierwszy w Europie od zakończenia II wojny światowej. Ale w Austrii trwał akurat rok Johannesa Straussa – setna rocznica śmierci króla walca zobowiązywała. Najważniejszym wydarzeniem roku Straussa, a także jedną z najgorętszych premier Wiener Festwochen była *Zemsta Nietoperza* w reżyserii Jürgena Flimma, pod batutą Nikolausa Harnoncourta. Premiera planowana z dużym wyprzedzeniem, rozmachem, budżetem, wiadomo. Kto mógł przewidzieć bombardowania? I tak sto dwadzieścia pięć lat po prapremierze – w tym samym zresztą co wtedy Theater an der Wien, całym w złocie i pluszach – zabrzmiały znamienne strofy: „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist" (Szczęśliwy, kto zapomina, czego już nie da się zmienić). Był to przedziwny moment teatralnej dysocjacji. Ale też w sposób niezamierzony chyba przez twórców moment prawdy o Europie, która latami przyglądała się bezczynnie rzezi cywilów podczas wojny na Bałkanach (czego wymownym obrazem była obecność błękitnych hełmów podczas masakry w Srebrenicy).

Rok później festiwal przeżywał bodaj jeden z najważniejszych w swojej historii momentów uważności i przytomności – a to za sprawą nieodżałowanego Christopha Schlingensiefa, który wciągnął wiedeńczyków w akcję *Ausländer rau*s, co można przetłumaczyć: „Wynocha stąd, migranci". W reprezentacyjnym miejscu Wiednia, nieopodal opery, ustawił kontenery, zamknął w nich dwanaścioro azylantów z różnych krajów, codziennie

organizował tam happeningi i dyskusje, do których zapraszani byli pisarze, działacze, politycy, m.in. Daniel Cohn-Bendit i Elfriede Jelinek. Codziennie też publiczność na wzór Big Brothera głosowała i wyrzucała jednego migranta z kontenera. Wszystko to miało miejsce krótko po dojściu do władzy partii Jörga Haidera, która oparła swoją kampanię na ksenofobii i rasistowskich hasłach.

Gdy w lutym 2022 roku nastąpiła inwazja Rosji na Ukrainę, zastanawiałam się, czy ówczesna dyrekcja festiwalu zdejmie z programu *Wiśniowy sad* z Isabelle Huppert w roli Raniewskiej. Taka była dość powszechna tendencja w Polsce: z repertuaru wykreślano Czechowa, Dostojewskiego, Gogola. Ale nie w Wiedniu. Tutaj czekano w napięciu na przedstawienie, które miało premierę rok wcześniej w Awinionie. A sądząc po komentarzach pod recenzjami w mediach elektronicznych, największym problemem okazało się dla wiedeńczyków obsadzenie większości postaci Czechowa osobami PoC, czyli *Person of Color*. Choć zabieg reżysera był czytelny: biała Raniewska wśród przedstawicieli nacji skolonizowanych niegdyś przez Francję i Europę. A więc przejęcie wiśniowego sadu jest jedynie dowodem dziejowej sprawiedliwości.

Mnie samej dziwnie oglądało się ówczesnego Czechowa nie tyle z powodu wojennego kontekstu, do którego reżyser w żaden sposób nie nawiązał, a trudno było o nim zapomnieć – był to czas, gdy poznawaliśmy kolejne dowody ludobójstwa dokonanego przez Rosjan w Buczy – ile z powodu chłodu tej inscenizacji. Tiago Rodrigues potraktował bohaterów Czechowa bez sentymentów, nawet trochę z Schadenfreude, czy wręcz mściwie.

Na scenie usypisko mebli. Rzeczy muszą zmienić właściciela, taka jest kolej rzeczy. Do tego z grubsza można by sprowadzić przesłanie. Reżyser stanął po stronie nowoczesności. Zero melancholii, zero empatii. Raniewska to

przedstawicielka klasy próżniaczej, która roztrwoniła majątek, włócząc się po Europie z jakimiś panami – podobno chciała zapomnieć o synku, który utopił się w rzece nieopodal sadu, ale powtarza to jak mantrę, zdartą płytę i nawet w tych momentach nie chwyta widza za serce, reżyser nie pozwala na to wybitnej aktorce. Wiśniowy sad to nie zaczarowany ogród minionych czasów, wiejska idylla – sprowadzono go do symbolu przewagi klasowej: drzewa to kiczowate kryształowe żyrandole zawieszone na latarniach, które poruszają się po scenie na szynach. Rodzina Raniewskiej odklejona od rzeczywistości, tańczy i śpiewa francuskie szansony. Ten świat musi zginąć, to oczywiste i nie ma co po nim płakać, zdaje się mówić reżyser. Przewodnikiem po sztuce jest Łopachin (również PoC), który w pewnym momencie nawet poucza autora, stwierdzając pod koniec trzeciego aktu, że przedstawienie w tym miejscu powinno się skończyć, ale Czechow dopisał nie wiadomo po co czwarty akt. Tym samym Łopachin przejmuje nawet narrację i kontrolę nad światem przedstawionym. Trudno powiedzieć, dlaczego Rodrigues wybrał akurat tę sztukę na polityczny manifest, skoro tak bardzo dystansuje się od jej bohaterów. Widz otrzymał Czechowa spreparowanego z chirurgiczną precyzją – intelektualnie, na zimno.

Myślę o tym *Wiśniowym sadzie*, zastanawiając się nad momentami przecięcia sztuki i rzeczywistości, która ostatnio tak przyśpieszyła, że trudno za nią nadążyć. Tiago Rodrigues został tymczasem dyrektorem artystycznym festiwalu w Awinionie. Na Wiener Festwochen w tym roku pokazał sztukę *No Yogurt for the Dead*, będącą szóstą częścią projektu rozwijanego w NTGent *Histoire(s) du Théâtre* z inicjatywy ówczesnego dyrektora, Milo Raua, obecnie dyrektora Wiener Festwochen. To bardzo osobista historia, w której portugalski reżyser nawiązuje do śmierci ojca, cenionego dziennikarza. Ojciec, będąc w szpitalu, poprosił syna o notes, zamierzając prowadzić dziennik choroby. Gdy syn po pogrzebie otworzył notes, znalazł w nim

fragmentaryczne zapiski, niedokończone zdania, enigmatyczne linie i punkty. Jedyne pełne zdanie brzmiało: „Kto jest martwy, nie potrzebuje jogurtu”. Rodrigues idzie tym tropem i w poetycki sposób w surrealnych obrazach rozwija zapiski ojca. Tym razem pozwala sobie na melancholię, ironię, empatię, których tak radykalnie sobie odmawiał, realizując *Wiśniowy sad*. Teraz wybrał prywatność i kameralną, czułą opowieść.

Rytuały żałobne podejmuje również Mario Banushi, Albańczyk związany zawodowo z Atenami. Jego przedstawienie *Goodbye, Lindita*, inspirowane, jak się dowiadujemy z rozmowy z nim, śmiercią macochy, obywa się bez słów. Wnętrze domu, starsi ludzie składają wypraną bieliznę, telewizor włączony, wiatr porusza firanką, na ścianie Madonna, a na łóżku kobieta zajęta umieraniem. W tej przedziwnej pantomimie hiperrealizm sceny mycia zwłok miesza się z surrealnym obrazem, który odsłaniają rozsunięte nagle ściany domu: czarna aktorka jako Madonna siedząca na kupce chrustu trzyma w rękach staruszkę… To przedstawienie o śmierci, utracie, nieco enigmatyczne, zwrócone ku sobie, sięga do bałkańskich tradycji pogrzebowych – intryguje, choć momentami osuwa się w patos. Do ukłonów reżyser wyszedł w chuście palestyńskiej. Takich gestów podczas Wiener Festwochen było więcej.

Szansą na odpowiedzenie językiem teatru na wyzwania wojennej rzeczywistości, która coraz bardziej nas osacza, była niewątpliwie *Matka Courage*, inscenizacja antywojennej sztuki Bertolta Brechta z przełomu 1938/1939 roku przygotowana w koprodukcji KVS w Brukseli i Toneelhuis w Antwerpii. Wojenna matka u Brechta próbuje przeżyć jako markietanka, dilując z wojną, jak byśmy dziś powiedzieli, i traci po kolei trójkę dzieci. Brecht pokazuje, jak wojenna przemoc koroduje strukturę rodzinną, jak

wnika w ciało, niszczy zasady i ludzkie odruchy. W inscenizacji Lisaboi Houbrechts, belgijskiej reżyserki i autorki, która w swoich pracach porusza się na pograniczu sztuk wizualnych, performansu, widowiska muzycznego, choreografii i teatru dramatycznego, Matka Courage ciągnie swój wóz po pustej scenie wypełnionej wodą po kostki. Tym wozem jest wielka kula, która toczy się powoli: kula ziemska, armatnia, a może koło historii? W pewnym sensie kula u nogi, na pewno los. Któryś z recenzentów porównał Matkę Courage, ciągnącą przytłaczających rozmiarów kulę, do Syzyfa, i było to porównanie złośliwe. W każdym razie kula jest dominującym elementem wyestetyzowanej scenografii, którą tworzy pusta przestrzeń podświetlana efektownie, przeważnie jednak zanurzona w półmroku, mająca wyobrażać księżycowy krajobraz wojny trzydziestoletniej. Mocną stroną przedstawienia jest bez wątpienia jego wielojęzyczność i znakomici aktorzy, mówiący (i śpiewający) po niderlandzku, francusku, hebrajsku i kurdyjsku. Niestety, belgijska inscenizacja uświadamia, że tekst Brechta bez V-effektu, sprowadzony do wysmakowanej świetlnej instalacji, staje się momentami czułostkowy, sentymentalny, wręcz kiczowaty.

Monodram *Die Seherin* (Jasnowidzka) autorstwa Milo Raua i Ursiny Lardi, aktorki grającej tu rolę reporterki wojennej, wydaje się paradoksalnie ulegać temu, co zamierza piętnować: fascynacji przemocą. Najpierw słuchamy opowieści o uwodzicielskiej sile brutalnych obrazów, które uzależniają. W nieco narcystycznym samouwielbieniu fotografka relacjonuje, jak przerzucała się z frontu na front, ścigając i utrwalając przejawy wojennej przemocy, aż wreszcie sama była w stanie przewidzieć, gdzie spadną bomby – czuła się władczynią obrazów, jasnowidzącą. Dowiadujemy się też, że podczas Arabskiej Wiosny została wielokrotnie zgwałcona. Jest świadoma dwoistości swojego zajęcia – z jednej strony jej praca służy piętnowaniu

wojennych okrucieństw, z drugiej jednak obsługuje medialny rynek żądny sensacji. Nasuwa się tu skojarzenie z bohaterką filmowej dystopii *Civil War* z 2024 roku.

W pewnym momencie Ursina Lardi przecina sobie skalpelem łydkę, widzimy to w zbliżeniu na ekranie. Do tego streszcza tragedię Filokteta, króla porzuconego na wyspie z powodu cuchnącej rany, która nie chciała się zagoić. Jednak mitologia nie pomaga posklejać tej opowieści. Ani *Agnus Dei* z *Mszy h-moll* Jana Sebastiana Bacha, ani techno, ani stroboskop.

Tymczasem na ekranie pojawia się mężczyzna w zdewastowanym krajobrazie, będącym przedłużeniem scenografii usypanej z ziemi, opon, śmieci i kamieni. Opowiada swoją historię: był kilkunastoletnim chłopcem, gdy w jego rodzinnym mieście, Mosulu, władzę przejęło państwo islamskie. W wyniku fałszywego oskarżenia o kradzież skazany został na śmierć, karę w ostatniej chwili zamieniono na amputację ręki. Mówi, że wciąż ma w uszach wrzaski tłumu zagrzewającego kata podczas publicznej egzekucji; były potworniejsze niż ból. Opisuje dokładnie procedurę amputacji – mieczem, bez znieczulenia. Podsuwa do kamery telefon z filmem – na szczęście nic nie widać na małym ekranie, słychać tylko skandujący tłum. Dżihadyści też upajali się obrazami przemocy, podobnie jak wojenna reporterka, która w epoce telefonów komórkowych ma poważną konkurencję – dziś każdy może filmować drastyczne sceny i wstawiać je do sieci. Nie wiemy, czy to fikcja. Mężczyzna na ekranie, który przedstawił się jako Azad Hassan, trzyma rękę w kieszeni. Ogromnym zaskoczeniem jest jego wyjście do ukłonów, ponieważ podczas całego przedstawienia widzimy go tylko w filmie. Dopiero teraz można się przekonać, że był to film dokumentalny…

Jest to przejmujący moment. Milo Rau gra emocjami. Teatralna fikcja ustępuje miejsca faktom – na scenie pojawia się prawdziwa ofiara terroru. I

choć dzieje się już po zakończeniu przedstawienia, staje się jego właściwą pointą. „Czy zastanawiali się państwo, dlaczego przeciętni reżyserzy inscenizują na terenach objętych kryzysem?" – pytała autoironicznie Lardi jako fotografka wojenna. Rau opowiada w wywiadach, że wyjechał z Lardi do Mosulu z mglistym pomysłem wystawienia tam *Filokteta*. I choć nie można Raua nazwać przeciętnym reżyserem, przyznaje on, że do momentu spotkania Azada Hassana monolog tytułowej Jasnowidzki nie chciał się przekonująco złożyć z mitem o niegojącej się ranie. Na koniec wielkie oklaski będące wyrazem sympatii i wsparcia dla Azada Hassana, bezrękiego młynarza, który po zakończeniu wojny z ISIS został nauczycielem.

Jednym z najciekawszych wydarzeń tegorocznego festiwalu była austriacka prapremiera sztuki *Burgtheater* Elfriede Jelinek – prapremiera spóźniona o czterdzieści lat. Po tym, jak niemiecka inscenizacja w Bonn w 1985 roku wywołała potężny skandal, nawet Claus Peymann, ówczesny dyrektor Burgtheater, nie zdecydował się wystawić tej sztuki w Austrii. Utrzymywał, że jest… słaba. Jelinek uderza w niej w największe austriackie świętości – aktorów Burgtheater, a konkretnie aktorską parę, Paulę Wessely i Attilę Hörbigera, a także jego brata Paula, ikony narodowej sceny, które podczas wojny wystąpiły w kilku nazistowskich filmach propagandowych, między innymi w niesławnym *Heimkehr* (Powrót do ojczyzny), a po wojnie bez przeszkód mogły kontynuować kariery artystyczne w Austrii jako ulubieńcy publiczności. Jelinek w dwójnasób złamała tabu: po pierwsze odważyła się wystąpić przeciw narodowym bóstwom, po drugie wskazała na ciągłość austriackiego faszyzmu w działalności artystycznej, a wszystko to jeszcze przed wybuchem afery Waldheima, gdy świadomość historyczna Austriaków zdominowana była przez mit ofiary. Jelinek po latach przyznała, że *Burgtheater* przyczynił się do spadku w oczach opinii publicznej jej pozycji

jako pisarki. Nagle ujrzano w niej czarownicę.

Po czterdziestu latach po sztukę Jelinek postanowił sięgnąć Milo Rau – oczywiście na scenie tytułowego Burgtheater. Dopisał ramę *making of* z parą młodych przewodników, podcasterów, którzy oprowadzają nas po słynnym wiedeńskim teatrze, a przy okazji opowiadają o skandalu związanym z niemiecką prapremierą sztuki późniejszej noblistki. Obrotowa scena pozwala na szybkie zmiany: przemieszczamy się od galerii portretów legendarnych aktorów, poprzez garderoby i biuro nazistowskiego urzędnika od propagandy, aż po mieszczański salon, będący cytatem z bońskiego przedstawienia. Każdy z aktorów wnosi własną biografię i opowiada swoją historię związaną z tym tekstem. Jedna z aktorek, Mavie Hörbiger, należy zresztą do sławetnego klanu aktorskiego – jest wnuczką Paula Hörbigera. W przedstawieniu pojawiają się wiedeńskie piosenki, aktorzy odgrywają sceny z nazistowskich filmów, m.in. Birgit Minichmayr odtwarza z pełnym zaangażowaniem monolog Pauli Wessely z *Powrotu do domu*; są też cytaty z powojennych sztuk ojczyźnianych i cytaty z prapremierowego przedstawienia *Burgtheater* w Bonn. Rama *making of* na to pozwala.

Premierę poprzedziło czytanie sceniczne, w którym można było uczestniczyć zdalnie dzięki streamingowi. Parskałam śmiechem wielokrotnie, słuchając zawrotnych, groteskowych, a zarazem przerażających monologów w wykonaniu genialnych aktorek: Birgit Minichmayr, Caroline Peters i Mavie Hörbiger – jakby się osłuchały w wiedeńskim dialekcie od naturszczyków z filmów Ulricha Seidla. Tymczasem recenzenci pisali o grobowej ciszy, jaka panowała na widowni podczas premiery, jakby „narosłe wokół sztuki ciśnienie wpędziło widzów w stan odrętwienia”. Oglądałam szeregowe przedstawienie i reakcje były dużo swobodniejsze. Może zresztą premierowy nastrój zmąciła wiadomość o śmierci Elisabeth Orth, wybitnej aktorki

Burgtheater, córki Wessely i Hörbigera, która całe życie zmagała się z nazistowską przeszłością rodziców, a zmarła akurat dzień przed premierą.

W programie festiwalu znalazła się też sztuka, będąca adaptacją prozy innego austriackiego giganta: *Kalkwerk* Thomasa Bernharda. Bardzo czekałam na *Ils nous ont oubliés* (Zapomnieli o nas) – tak brzmi francuski tytuł – mając w pamięci słynną inscenizację Krystiana Lupy w Starym Teatrze z Andrzejem Hudziakiem i Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik jako Konradem i Konradową. Małżeństwo w kryzysie, zamieszkujące na uboczu w tytułowym wapienniku – miał być ich azylem, a Konradowi umożliwić pisanie w skupieniu „kolosalnego studium o słuchu", tymczasem stał się ich więzieniem. Niszczą się wzajemnie w codziennych gestach, rytuałach, uzależnieniach. Konrad popada w coraz głębszą paranoję, niczym pisarz w hotelu na odludziu w filmie Stanleya Kubricka *Lśnienie*. Ona na wózku, zdana na jego pomoc, oboje wobec siebie okrutni, uprawiają pasywną przemoc.

Przedstawienie zaczyna się od porąbania siekierami czwartej ściany i odsłonięcia przez mieszkańców wioski domostwa Konradów, w którym doszło do zbrodni. Reżyserka Séverine Chavrier umieściła tytułowy Kalkwerk na wielkim rusztowaniu. Oprócz Konradów mieszkają tam stada gołębi – w przedstawieniu użyto prawdziwych, nie wydawały się ani trochę zestresowane, zachowywały się wręcz, jakby były tresowane, reagowały na polecenia aktorów, posłusznie opuszczały pomieszczenie.

Publiczności trudno było wysiedzieć cztery godziny w tym kalkwerkowym więzieniu, które jednak z Bernhardem nie miało zbyt wiele wspólnego, i to nie ze względu na francuszczyznę i konieczność śledzenia ogromnych ilości tekstu na tablicach świetlnych, ale dlatego, że Bernhard w adaptacji

scenicznej utracił formę. Siłą tego tekstu jest bowiem mowa zależna w trybie *Konjunktiv*, który pozwala relacjonującemu cudzą wypowiedź zdystansować się od niej. U Bernharda narratorem jest agent ubezpieczeniowy, który donosi, czego dowiedział się o zbrodni w wapienniku podczas rozmów w gospodzie z dwoma miejscowymi, którzy z kolei jemu powtarzali to, co sami zasłyszeli. Ten genialny pomysł pozwala Bernhardowi snuć skomplikowaną opowieść złożoną z łańcucha cytatów połączonych misternie za pomocą dystansującej formuły *inquit*: powiedział X, zaprzeczył Y, jak utrzymuje Z. W rozwlekłej adaptacji ta wielopiętrowość cytatów, plotek, obserwacji znika. Zniknęło też poczucie humoru Bernharda. Przed północą rzędy na widowni były mocno przerzedzone.

Krótka i intensywna była natomiast argentyńska *Mewa* Czechowa – *Gaviota*. Przedstawienie nabierało kształtu w okolicznościach covidowych, kiedy próby przewidziane na dwa miesiące rozciągnęły się na dwa lata i to na Zoomie. Okoliczności te pozwoliły paradoksalnie zredukować tekst do minimum i wydestylować to, co najistotniejsze. Uczestniczymy w próbie stolikowej – przy dużym stole; pośrodku butelki czerwonego wina, chipsy, kubki papierowe. Widać, że próba trwa już jakiś czas, na stole zgniecione serwetki, plama po rozlanym trunku. Widzowie usadzani są pomiędzy aktorami i na widowni wokół. Właściwie – między aktorkami. Bo w przedstawieniu bierze udział pięć aktorek, dwie z nich w rolach męskich. *Mewa* Czechowa to zawsze również opowieść o robieniu teatru. Reżyser Guillermo Cacace zrezygnował ze wszystkiego, co teatralne – ze scenografii, rekwizytów, teatralnej przestrzeni, scenicznego rozgrywania dialogów – unieruchomił aktorki za stołem, a mimo to udało mu się uzyskać niezwykłą emocjonalną intensywność i prawdę opowieści.

Ambicją Milo Raua jako dyrektora Wiener Festwochen jest wywołanie

trzęsienia ziemi, a przynajmniej niewielkich wstrząsów. Sam od lat uprawia zaangażowany, polityczny teatr, nie unika prowokacji. Jeszcze przed rozpoczęciem festiwalu doszło do głośnego incydentu związanego z plakatem tegorocznej edycji, na którym widzimy dwóch nagich mężczyzn w uścisku – inspiracją było słynne zdjęcie Yoko Ono i Johna Lennona autorstwa Annie Leibovitz. Przy Schwarzenbergplatz, gdzie stoi wielki pomnik ku czci armii sowieckiej, plakat został zerwany i spalony przez obywatela Rosyjskiej Federacji – z powodu obrazy i odrazy, oczywiście. Prorosyjscy aktywiści protestowali już od kilku dni przeciwko plakatowi, nazywając go obrzydlistwem i skandalem. W Moskwie uznano by go za akt ekstremizmu. Milo Rau wezwał do obrony plakatu, który uroczyście został z powrotem zawieszony, a ochotnicy pełnili przy nim nocą honorową wartę. Wszystko to działo się 8 maja, w rocznicę zakończenia II wojny światowej.

Plakat ilustruje hasło przewodnie festiwalu, „Republika miłości", *Republic of Love,* w ramach Wolnej Republiki Wiedeńskiej ogłoszonej rok temu. Republika ma swoją flagę, hymn, zespół muzyczny, radę, trybunał i konstytucję. A Laurie Anderson napisała dla Republiki w tym roku przemówienie otwierające: *State of Love*. Zainspirowała się przy tym cytatem z tekstu Rebeki Solnit: „To, że nie możemy uratować wszystkiego, nie oznacza, że nie mamy ratować niczego, a wszystko, co możemy uratować, jest tego warte. Pamiętaj o tym, co kochasz. Pamiętaj o tym, co kocha ciebie. W zalewie nienawiści pamiętaj, co znaczy miłość". Uroczyste otwarcie festiwalu na placu przed wiedeńskim ratuszem miało charakter hipisowskiej rebelii: Milo Rau wystąpił w uniformie bojowym guerilla i wianku z kwiatów na głowie, nawiązującym do Flower Power, a cała ceremonia przypominała koncert w plenerze.

Najpełniej ideę festiwalu w tym roku zrealizował bodaj Christopher Rüpings

w inscenizacji *All About Earthquakes* (Wszystko o trzęsieniach ziemi) będącej koprodukcją Festwochen z Schauspielhaus Bochum. Sam tytuł odnosi się do dwóch tekstów, na których przedstawienie jest oparte: noweli Heinricha von Kleista *Das Erdbeben in Chili* z 1807 roku, która opisuje tragiczne w skutkach trzęsienie ziemi w stolicy Chile, Santiago (dla zakochanych Josephe i Jeronimo okazuje się ono jednak ratunkiem i wybawieniem) oraz eseju bell hooks, zatytułowanym *Wszystko o miłości* z 2000 roku (w Polsce wydanym przez Filtry w 2022 roku), w którym amerykańska literaturoznawczyni i aktywistka pisze o miłości w ujęciu politycznym, wykraczającym poza prywatność; to miłość, która nie jest uczuciem, tylko działaniem, społeczną praktyką.

Rau stara się wciągnąć wiedeńczyków w festiwal, w tym celu wyprowadza festiwalowe wydarzenia do miasta: przedstawieniom teatralnym towarzyszą dyskusje, kongresy, wykłady i oczywiście afterparty, na które dyrektor zaprasza osobiście ze sceny po każdej premierze. Festiwal chce zdobyć młodych widzów, unika więc elitaryzmu. Po raz pierwszy zwrócono się do wiedeńczyków na „ty” podczas otwarcia: „Bawcie się dobrze!”. Może to śmieszne, ale zszokowało to wielu komentatorów.

Wiele gestów można oczywiście interpretować jako autoinscenizację. Festiwal pozycjonuje się na nowo i chce wyjść poza ramy mieszczańskiej rozrywki dla zamożnych wiedeńczyków. Nie da się ukryć, że w pewnym stopniu to także autoinscenizacja samego Milo Raua, którego ktoś nazwał populistą teatralnym. Faktem jest, że wiele festiwalowych decyzji może wywoływać złośliwe uśmieszki i komentarze, jak na przykład pojawienie się szamanki przed dawnym budynkiem państwowego radia ORF przy Argentinierstrasse, który festiwal wziął w posiadanie, organizując tam konferencje, kongresy i dyskusje. Otóż budynek pochodzi z lat trzydziestych,

jest dziełem architekta Clemensa Holzmeistra, ważnego funkcjonariusza nazistowskiego. Dlatego przed konferencją prasową otwierającą festiwal zatrudniona szamanka okadzała budynek i przeganiała złe duchy…

Nie wszystko jednak jest pustym gestem, a prowokacja to jak wiadomo nieodzowny element teatralnej praktyki. Nawiasem mówiąc, Milo Rau ma zakaz wjazdu do Rosji z powodu przedstawienia *Moskiewskie procesy* z 2013 roku, opartego na rekonstrukcji procesu przeciwko Pussy Riot.

Wzór cytowania:

Muskała, Monika, *Wszystko o miłości, czyli festiwal na czas wojny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-o-milosci-czyli-festiwal-na-czas-wojny.

Autor/ka

Monika Muskała

Monika Muskała – pisarka i tłumaczka. Autorka przekładów m.in. Wernera Schwaba, Thomasa Bernharda, Elfriede Jelinek nagrodzonych Literacką Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAIKS (2016) i Nagrodą im. Karla Dedeciusa (2019). Współautorka sztuk teatralnych pisanych pod pseudonimem Amanita Muskaria z Gabrielą Muskałą, m.in. *Podróży do Buenos Aires* (2001), *Daily Soup* (2007) i *Ciemnej Wody* (2020), która zwyciężyła w konkursie Dramatopisanie. Laureatka Górnośląskiej Nagrody Literackiej Juliusz oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka „Literatury na Świecie" za esej *Między „Placem Bohaterów" a „Rechnitz". Austriackie rozliczenia*, nominowany również do nagrody Nike oraz nagrody Gdynia. W 2024 wydała powieść *Rondo Rodeo*, która zdobyła nominację do Nagrody im. Witolda Gombrowicza.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wszystko-o-milosci-czyli-festiwal-na-czas-wojny*