didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/j1js-ny48
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/lola-arias-pozostac-w-fikcji-przekroczyc-fikcje

/ LOLA ARIAS

Lola Arias: Pozostać w fikcji, by przekroczyć fikcję

Paweł Sztarbowski | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Lola Arias: To Remain in Fiction in Order to Transcend It

In this article, the author describes the work of the Argentinian artist, Lola Arias, from the perspective of her interest in individual and collective memory. The frame for this research is the notion of „time machine" compared with Maria Janion's notion of „archive of existence". The author situates the work and biography of Lola Arias the director, filmmaker and visual artist within the „archeontology in action". Also, he describes Arias' strategy of overlapping reality and fiction to project the new vision of the future. Her performances are juxtaposed with Donna Haraway's notion of „speculative fabulation" according to whichsmall, individual stories help us to understand complex reality and new modes of perception.

Keywords: Lola Arias, Argentina, social theatre, memory performance, overlapping realities, speculative fabulation

Blok tekstów o Loli Arias jest częścią serii przewodników poświęconych wybitnym twórcom współczesnego teatru, drukowanych w kolejnych numerach „Didaskaliów". Do tej pory opublikowaliśmy następujące przewodniki: Christoph Schlingensief – numer 92/93; Luk Perceval – 94;

Robert Wilson – 95; Dimiter Gotscheff – 97/98; Needcompany – 99; Merce Cunningham – 100; Wooster Group – 101; Alvis Hermanis – 106; Split Britches – 108; Árpád Schilling – 109/110; Peter Sellars – 113; Gob Squad – 115/116; Katie Mitchell – 119; Vinge/Müller – 121/122; Romeo Castellucci 103/104 i 125; Forced Entertainment – 126; Philippe Quesne – 127/128; Oliver Frljić – 132; Carmelo Bene – 138; Gisèle Vienne – 151/152; Milo Rau – 155; Angélica Liddell – 157/158.

Koncepcja przewodnika: Paweł Sztarbowski

Maszyna czasu

„Jest moje zdjęcie, na którym mam jakieś dziewięć, może dziesięć lat. Jestem ubrana w rzeczy mojej matki: Założyłam jej okulary do czytania, a w ręku trzymam gazetę. Na tej fotografii odtwarzam moją matkę i jednocześnie gram moją własną przyszłość" (Graham-Jones, 2019, s. 41). To właśnie w tym obrazie argentyńska artystka Lola Arias upatruje metafory całej swojej twórczości, w której tak istotną rolę odgrywają osobiste opowieści, służące międzypokoleniowej wymianie pamięci. W *Melancholii i manifestacjach* (2012)[1] – chyba najbardziej osobistym jej spektaklu, gdzie ona sama jest narratorką i opowiada historię swojej matki walczącej z depresją w czasach dyktatury w Argentynie – pojawia się wspomnienie tej właśnie fotografii. W finale widzimy wręcz rodzaj scenicznej rekonstrukcji tego obrazu – Arias wychodzi z roli narratorki, przebiera się w ubrania swojej matki, zakłada jej grube okulary i staje nieruchomo przy ścianie. Rusza ustami, udając, że to ona mówi płynący z offu monolog matki o tym, jak kilkuletnia Lola przez przypadek połknęła opakowanie antydepresantów. Podsumowaniem jest

poetycki monolog reżyserki: „Po wielu latach pomyślałam, że to być może te tabletki zamieniły mnie w kogoś w rodzaju Achillesa, skąpanego w antydepresantach jako dziecko i skrycie bałam się, że w pewnym momencie strzała depresji może trafić mnie prosto w piętę" (tamże, s. 149).

Mgliste impulsy z dzieciństwa, zamazane lub wyparte wspomnienia to punkt wyjścia dla bohaterów spektakli Arias. Wyruszają w przeszłość, aby lepiej rozumieć teraźniejszość, ale też w jakiś sposób ujawnić własną przyszłość. To międzyczasowe napięcie jest obecne we wszystkich jej spektaklach. Uruchamia je właściwe chyba każdemu marzenie, by przynajmniej na jeden dzień przenieść się do młodości rodziców lub dziadków – niewytłumaczalna ciekawość, by móc rzucić okiem na ich życie. „Przypuszczam, że moja sztuka wypływa z tego dziecięcego pragnienia, by odgrywać swoich przodków" (tamże, s. 41) – przyznaje reżyserka. Jedna z bohaterek spektaklu *Ma vida despues* (Moje życie po, 2009) opowiada:

> Kiedy miałam siedem lat, często zakładałam ubrania mojej mamy i spacerowałam po domu, paradując w jej garderobie niczym miniaturowa księżniczka. Dwadzieścia lat później znalazłam dżinsy Lee mojej mamy z lat siedemdziesiątych i pasowały na mnie idealnie. Założyłam je i rozpoczęłam wędrówkę ku przeszłości" (tamże, s. 47).

Celem tej wędrówki jest oczywiście nadzieja na lepsze zrozumienie samej siebie. We wszystkich spektaklach Arias obsesyjnie wręcz powracają zdjęcia z albumów rodzinnych, dokumenty, drobne pamiątki, a czasem szpargały nic nie znaczące dla postronnego oka – okruchy ludzkiej obecności, skrawki pamięci, które za Marią Janion można określić mianem „archiwum

egzystencji", rozumiejąc je jako próbę zachowywania najdrobniejszych śladów i ocalania wszystkiego (Janion, 2019). Odwołując się do Waltera Benjamina, Janion pisała, że z największą powagą traktuje „projekt świeckiego zbawienia przeszłych istnień przez pracę historyków (tamże).

Lola Arias zapytana w jednym wywiadów, skąd bierze się jej zainteresowanie historią, mówiła:

> Stąd, że historia nas tworzy, jesteśmy ulepieni z przeszłości – z niej jest nasza tożsamość, przez nią determinowane jest to, co robimy i myślimy. Krótko mówiąc: teraźniejszość jest tworzona przez przeszłość. Czy nam się to podoba, czy nie. Dla mnie jako artystki myślenie o przeszłości jest w gruncie rzeczy sprawą egzystencjalną (*Teatr jest…*, 2018).

Mówiąc więc językiem Marii Janion, interdyscyplinarne działania argentyńskiej artystki – jako reżyserki, dramatopisarki, poetki, autorki instalacji i filmów – to właśnie „archiwa egzystencji", które pozwalają lepiej rozumieć teraźniejszość. Pieczołowitość, z jaką w spektaklach Arias traktowany jest każdy rekwizyt, wskazuje, że podobnie jak polska badaczka, nie może ona „wyzbyć się poczucia odpowiedzialności za drobiazgi, fragmenty, ślady" (Janion, 2019). Dokumenty osobiste, intymne pamiętniki, nagrania, a czasem coś, co inni mogliby potraktować jako zwykłe śmieci – wszystko to może stać się cennym materiałem dokumentalnym.

W spektaklu *Moje życie po* używanych było około czterysta kostiumów i rekwizytów. Już na początku na scenę spadała ogromna ilość ubrań. Kolejni aktorzy przeszukiwali tę pryzmę, by wygrzebać z niej poszarzałe garsonki, źle skrojone garnitury, krawaty w fantazyjne desenie czy niemodne koszule z

dużym kołnierzem. Wyborowi takich właśnie kostiumów wcale nie przyświecała hipsterska moda na *vintage*. Ubrania wybierane przez poszczególnych aktorów nie były przypadkowe – okazywały się pozostałością po ich rodzicach. Zakładali je, by zrekonstruować ich młodość, spróbować raz jeszcze przeżyć ich życie, przywołać traumatyczne wydarzenia z przeszłości, które zaważyły na tym, co teraźniejsze. Na koszuli jednego z aktorów wyświetlano zdjęcie jego ojca. Inna bohaterka, Liza, próbując zrekonstruować życie swojej matki, prezenterki telewizyjnej, która w czasach dyktatury musiała emigrować do Meksyku, zakładała jej ubrania, a projekcja jej twarzy była wyświetlona na twarzy aktorki. Często okazywało się, że wytarta koszula albo stare spodnie to jedyne, co pozostało po rodzicach.

> Mariano: To jest szpulowy magnetofon mojego ojca.
>
> Vanina: To są akta sprawy zebrane na proces mojego ojca.
>
> Carla: To ostatni list od mojego ojca.
>
> Blas: To jest żółw, którego odziedziczyłem po moim ojcu.
>
> Liza: To są wszystkie książki, które napisał mój ojciec.
>
> Pablo: To jest film, który nakręcił mój ojciec (Graham-Jones, 2019, s. 67).

Gdy Mariano odtwarzał nagranie głosu swojego ojca, na scenę wbiegał jego czteroletni synek. Razem słuchali głosu zarejestrowanego na taśmie – osobistych wspomnień pomieszanych ze śpiewaniem *Marszu peronistów*. „To

moja ulubiona część, mój tata mówi moje imię” (tamże, s. 69) – zapowiadał aktor i rzeczywiście słychać było dziecięcy głosik małego Mariano i ojca, który przywoływał go do siebie.

Czasem jedyna pamiątka to zdjęcia – wyblakłe, poprzecierane, z białymi liniami po zagięciach. W spektaklu *El año en que nací* (Rok, w którym się urodziłam, 2011), realizowanym w Chile według podobnego formatu, co spektakl argentyński, jedna z aktorek z pomocą innych członków zespołu próbuje zrekonstruować zdjęcie z albumu rodzinnego: „Ale, możesz być moim ojcem? Leo, możesz być moim bratem? Alex, możesz być mną? Ana, wyglądasz zupełnie jak moja matka” (tamże, s. 113). Wierzy, że to pomoże jej dotrzeć do dawnych motywacji. Gdy przypomnimy sobie słynne zdanie Susan Sontag: „Wszystkie fotografie mówią: *Memento mori*. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy” (Sontag, 2009, s. 23), możemy sobie uświadomić, że spektakle Arias, mimo przewrotnego poczucia humoru, przypominają rodzaj świeckich rytuałów żałobnych. Podobnie jak fotografie w eseju Sontag – „stanowią bowiem próbę nawiązania kontaktu albo odsyłają do innej rzeczywistości (tamże, s. 24). Można by tu dopowiedzieć za Janion: „Tylko my sami, jako ludzkość, możemy się zbawić. Sami, poprzez pamięć przeszłości” (Janion, 2019). Zdaje się, że to właśnie wiara w ocalającą moc przywoływania przeszłości sprawia, że spektakle argentyńskiej reżyserki stają się niezwykłym doznaniem również na poziomie afektywnym, unikając jednocześnie patosu.

Zbiorowym bohaterem spektaklu *Moje życie po* było pokolenie Loli Arias – ludzie urodzeni w Argentynie w czasach dyktatury (między 1973 a 1983 rokiem). Ona sama urodziła się w 1976 roku w Buenos Aires, studiowała literaturę na tamtejszym uniwersytecie i dramaturgię w Szkole Sztuk

Dramatycznych. W wieku osiemnastu lat zaczęła uczęszczać na zajęcia aktorskie do studia teatralnego Ricardo Bartisa – niezależnego reżysera, chętnie pracującego z aktorami nieprofesjonalnymi. Zaczęła wtedy pisać poezje i krótkie utwory dramatyczne. Kilka lat później została zaproszona na rezydencję do Royal Court w Londynie. Współtworzyła też Compañia Postnuclear, złożoną z niezależnych artystów zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki. Mimo że kompania jako oficjalna struktura działała bardzo krótko, Arias do dziś współpracuje w niektórymi jej członkami, m.in. z muzykiem Ulisesem Contim, z którym tworzyła spektakle, koncerty i płyty. Praca nad spektaklem *Moje życie po* okazała się przełomowa dla jej poszukiwań nowego języka teatru dokumentalnego, opartego na rekonstrukcji zdarzeń z życia zaproszonych do projektu aktorów – zarówno profesjonalnych, jak i nieprofesjonalnych. Bohaterowie tego spektaklu dzielili się na dwie zasadnicze grupy – dzieci opozycjonistów narażonych na szykany lub zamordowanych w walce z dyktaturą, tak zwanych *desaparecido*, „znikniętych", oraz dzieci reżimowych oficerów, współtworzących system policyjnego państwa, którzy torturowali, przesłuchiwali, zabijali. Jedna z kobiet w czasie prób dowiedziała się, że jej ojciec był oficerem wywiadu – wcześniej cała rodzina była przekonana, że przez lata pracował jako przedstawiciel w firmie medycznej. W wieku dwudziestu sześciu lat zorientowała się, że w czasie dyktatury uczestniczył w torturowaniu więźniów politycznych. Odkryła też, że jej brat nie jest jej prawdziwym bratem, ale dzieckiem torturowanych opozycjonistów, które ojciec potajemnie wykradł. Mordowanie rodziców i przywłaszczanie sobie ich potomstwa to działanie bez precedensu. W Argentynie porwano w ten sposób około pięciuset niemowląt. „Całe moje życie okazało się fikcją. Mój brat nie był moim bratem, moja matka nie była matką mojego brata, a mój ojciec przybierał wiele twarzy" (Graham-Jones, 2019, s. 63). Przywołane przeze

mnie porównanie spektakli Arias do świeckich ceremonii żałobnych można więc traktować bardzo dosłownie. Dla niektórych aktorów scena staje się rzeczywistą przestrzenią mierzenia się z własnym bólem, utratą najbliższych, zakłamaną historią. Artur Domosławski zauważał: „*Desaparecido* to ktoś, kto wyszedł z domu i przepadł; albo ktoś, kogo zabrali z domu i nigdy nie oddali, nigdy nie pozwolili mu wrócić. *Desaparecido* nie ma grobu – przecież nie ma dowodu na to, że nie żyje, on jest tylko «zniknięty», gdzieś zaginął, gdzieś się zapodział" (Domosławski, 2017, s. 245). Przywołanie na scenie pamięci „zniknięty ch" rodziców daje więc ich dzieciom możliwość pożegnania.

Okruchy pamięci po przodkach stają się czymś więcej niż tylko osobistą historią. Prowokują bowiem pytanie: co album rodzinny mówi o historii całego kraju? W tej perspektywie jednostka i jej wyjątkowe doświadczenie stają się medium do pokazywania szerszych zjawisk społecznych i politycznych. Spektakl *Rok, w którym się urodziłam* (2011), zrealizowany w Chile, był właściwie powtórzeniem argentyńskiego formatu. Zaczynał się przywołaniem dat urodzenia wszystkich uczestników, a przy każdej z nich obok rodzinnej historii pojawiały się wydarzenia tworzące Wielką Historię – informacje o powstawaniu kolejnych partii, o reformach wprowadzanych przez Salvadora Allende, o przewrocie generała Pinocheta, o zmianie konstytucji. W kolejnych scenach obok rodzinnych dokumentów i wspomnień przywoływano fragmenty dekretów państwowych i ustaw. Podobna strategia pojawiała się też w zakończeniu, kiedy opisywane były lata po upadku dyktatury: „Jest 1989 i po siedemnastu latach dyktatury Aylwin wygrywa. Głosuję i po raz pierwszy idę do łóżka z dziewczyną" (Graham-Jones, 2019, s. 118). Ktoś inny kupuje dom w roku śmierci Pinocheta, a następna osoba opowiada o walce z rakiem w czasie kolejnych wyborów. W podobny sposób w *Melancholii i manifestacjach* Lola Arias opowiadała o momencie swoich narodzin: „Kiedy się urodziłam, macica mojej matki eksplodowała i wszędzie

było pełno krwi: na łóżku, na szpitalnej podłodze i fartuchach pielęgniarek. To był 1976 rok i kraj także eksplodował po przewrocie wojskowym. Na szczęście moja matka i ja przeżyłyśmy tę eksplozję" (tamże, s. 131).

Głównym aspektem tych spektakli jest pamięć jednostkowa, która wprowadza różnorodne punkty widzenia i pozwala odkłamać historię państwową, przez lata przeinaczaną w oficjalnych źródłach. Reżyserka podkreśla: „Moje prace są polifoniczne, jednoczą ludzi o różnych punktach widzenia. To jest historia widziana oczyma tych ludzi, bez ambicji do bycia uniwersalną, a jednak poprzez swoją subiektywność – staje się uniwersalna" (*Speaking with…*, 2019). Pojawia się tutaj pytanie o możliwość posiadania wspólnej historii. Szczególnie chilijski projekt *Rok, w którym się urodziłam* pokazywał grupę odtwarzającą historię wciąż niezagojonych ran. W jednej ze scen aktorzy dostawali zadanie ustawienia się w rzędzie według przynależności politycznej ich ojców – mogli wybrać na linii od prawicy, poprzez centrum, aż do lewicy. Nagle okazywało się, że podziały nie są aż tak oczywiste, a ocena zaangażowania w popieranie reżimu lub walkę opozycyjną w dużej mierze zależy od indywidualnego punktu widzenia. Dawne podziały wcale nie zostały zasypane i mogą zadziałać jak bomba z opóźnionym zapłonem. Awantura odgrywana w spektaklu to jedynie blada zapowiedź skutków społecznych, jakie może wywoływać nierozliczona, zakłamana historia.

Ewa Domańska analizując zjawisko argentyńskich *desaparecidos* i pisząc o „polityce martwych ciał", zwraca uwagę na ambiwalentny status przeszłości, która „nie jest nieobecna". Badaczka korzystając z logicznej zasady podwójnej negacji pisze o „*non-absent past* (przeszłości, której nieobecność się manifestuje). […] Skupiając się na niej, unikamy pragnienia uobecnienia przeszłości, jej re-prezentacji, a zwracamy się ku przeszłości, która w jakiś

sposób jest ciągle obecna, nie chce odejść czy raczej nie można się jej pozbyć" (Domańska, 2006, s. 186-187). Sugeruje też w swoim tekście, że „przyszłość, także przyszłość sposobów myślenia o przeszłości, w dużym stopniu zależy od archeologów (i artystów). Zależeć będzie ona m.in. od tego, jak poradzą sobie oni z przeformułowaniem rozumienia materialnych pozostałości po przeszłości (rzeczy, ludzkich, zwierzęcych i roślinnych szczątków), które badają" (tamże, s. 164). Badaczka proponuje reinterpretację rozumienia archeologii, postulując w jej miejsce „archeontologię", nastawioną nie tylko na gromadzenie wiedzy i zbieranie istniejących rzeczy, ale też kontemplację ich bycia. Oznaczałoby to zmianę z perspektywy epistemologicznej na ontologiczną, a to z kolei otwierałoby nastawienie nie tyle na przeszłość, ile na przyszłość. Dlatego praca artystów kreujących nowe światy na podstawie okruchów pamięci może mieć tu kluczowe znaczenie. „Gromadząc byty i podchodząc z troską do ich bycia, archeontolog analizuje teraźniejszość oraz politykę manipulacji przeszłością i jej reliktami, wskazując na możliwe skutki obecnie podejmowanych działań, będąc przy tym głosem obaw i nadziei społeczności, które reprezentuje, i społeczeństwa, w którym żyje" (tamże, s. 168).

Teatr Loli Arias można potraktować jako archeontologię w działaniu. Artystka często podkreśla, że interesują ją wydarzenia niezbyt odległe w czasie. Zależy jej bowiem na wciąż żywej pamięci o nich i emocjonalnej bliskości, tak by wciąż wzbudzały spory, łączyły lub dzieliły ludzi, by nadal żyli świadkowie, którzy te wydarzenia pamiętają. Projekt *Audition for a demonstration* (Przesłuchania do demonstracji), realizowany w kilku miastach w latach 2014-2019, był rodzajem badania, jak jednostki wyobrażają sobie wielkie momenty historyczne i jakich środków potrzebują, żeby je przedstawić. Całość przypominała trochę format programów telewizyjnych typu „Idol". Podczas castingów prowadzonych przez grupę

artystów, wszyscy uczestnicy byli konfrontowani z własną pamięcią lub wyobrażeniem przeszłych wydarzeń. Musieli odpowiadać na szereg pytań. Gdzie wtedy byli? Jakie obrazy mają w oczach? Czy brali bezpośredni udział w tych zdarzeniach? Czy jedynie widzieli je w mediach? A może w ogóle nie było ich jeszcze na świecie i znają je tylko z lekcji historii? Ktoś na castingu pokazywał bliznę po kuli – pamiątkę po udziale w manifestacji, a innym razem pojawiał się młody chłopak pochodzący z Singapuru, który nigdy w życiu nie był na żadnej manifestacji, bo w jego kraju to nielegalne, w związku z czym udział w rekonstrukcji to dla niego pierwsze doświadczenie tego typu, a jedyne, do czego może się odwołać, to medialne relacje. Projekt zakładał, że nie było żadnych prób, uczestnicy grali przed kamerą spontanicznie. Mogli też korzystać z magazynu pełnego rekwizytów, kostiumów, peruk, zdjęć, transparentów z hasłami.

W Berlinie (Gorki Theater, 2014 i 2019) rekonstrukcja dotyczyła demonstracji z 4 listopada 1989, która doprowadziła do zburzenia muru berlińskiego; w Atenach (Onassis Cultural Centre, 2015) rekonstruowano demonstracje studentów z 17 listopada 1973 roku przeciwko dyktaturze wojskowej w Grecji; w Pradze (Teatr Archa, 2015) – 21 listopada 1989 roku, kiedy Vaclav Havel po raz pierwszy wygłosił publiczne przemówienie do demonstrantów zgromadzonych na placu Wacława, co stało się jednym z najważniejszych wydarzeń aksamitnej rewolucji. Natomiast w Buenos Aires (Centro Cultural General San Martin, 2017) rekonstrukcja dotyczyła wydarzeń bardzo niedawnych – protestów z 19 i 20 grudnia 2001, które rozpoczęły się po tym, jak rząd w reakcji na zadłużenie i kryzys finansowy ogłosił zamrożenie depozytów bankowych, co doprowadziło do dymisji ówczesnego prezydenta. Z każdym tym wydarzeniem łączą się ikoniczne obrazy ulicznych demonstracji. Były one wyświetlane na greenboxie, a uczestnicy, którzy zgłosili się do projektu, próbowali wpasować się w te

obrazy, odtwarzając swoje wyobrażenia o nich. Widownia posadzona za ekranem mogła obserwować efekt tego przedziwnego montażu. Jednostkowa percepcja zderzała się z obrazami dokumentalnymi, odsłaniając, jak silnie zmediatyzowane jest nasze widzenie przeszłych wydarzeń.

Doświadczenia tego projektu w dużej mierze wykorzystane zostały w pracy nad spektaklem *Atlas des Kommunismus (Atlas komunizmu*, Gorki Theater, 2016), którego tematem była wyparta pamięć NRD. Na scenie spotykały się, między innymi, starsze kobiety pamiętające czasy budowania muru berlińskiego, założycielka feministycznej kapeli punkowej więziona za, jak mówi, „przynoszenie ujmy organom państwowym" i Wietnamka, która trafiła do NRD w ramach współpracy komunistycznych państw. Jest również dziewięcioletnia dziewczynka, która z rozbrajającą szczerością mówi: „Słowo komunizm po raz pierwszy usłyszałam w tej sztuce i kompletnie nie wiem, co ono znaczy" (Arias, 2016). Dla starszych scena stawała się przestrzenią rekonstruowania ich własnej historii. Kobieta współpracująca ze Stasi opowiadała o swojej wieloletniej przemianie z zaangażowanej funkcjonariuszki reżimu w opozycjonistkę: „W 1982 roku uświadomiłam sobie, że nie tylko żyję w państwie policyjnym, ale biorę udział w jego tworzeniu" (tamże), ale też o swojej depresji po upadku muru berlińskiego, gdy na każdym skrzyżowaniu pojawiły się ogromne reklamy papierosów West. To był dla niej znak, że znienawidzony przez nią w młodości kapitalizm zwycięża. Komunizm do dziś pozostał jej niezrealizowanym marzeniem. Starsza kobieta, która pracowała jako tłumaczka podczas spotkań politycznych na najwyższym szczeblu, opowiadała, jakim szokiem było dla niej, gdy jesienią 1989 roku tłumaczyła przemówienie Güntera Schabowskiego, który nagle oświadczył, że nie będzie już podziału na Wschód i Zachód i każdy obywatel NRD ma prawo wyjechać z kraju. „Czy te słowa naprawdę padły? Czy ja naprawdę to powiedziałam" (tamże) – próbuje

sobie po latach przypomnieć swoje odczucia.

Spektakle Arias potwierdzają spostrzeżenie Rebeki Schneider, że żywe ciało związane z performansem i możliwość świadectwa stają się sposobem na podtrzymanie pracy pamięci – pozostawiają „resztki". Mamy tu więc zawsze do czynienia z tworzeniem nowego rodzaju archiwum, którego najistotniejszym elementem stają się ciała jako „afektywne przekazy pokazywania i opowiadania" (Schneider, 2014, s. 33). Sama reżyserka opowiada o tym następująco: „Kiedy ludzie są wrzuceni w sytuację odgrywania przeszłości, zaczynają mieć z nią zupełnie inną relację. To już nie jest coś, co przeczytałam w książce. Kiedy muszę sama odgrywać, wrzucić swoje ciało w jakąś sytuację, moje odczucia na temat tej sytuacji się zmieniają" (*Audition…*, 2015). Ludzkie ciała aktywizują bowiem krytyczne napięcie, pomagają przezwyciężyć odrętwienie związane z abstrakcyjnymi liczbami ofiar, stereotypowym wyobrażeniem rewolucji jako czołgów, wybuchów, tłumu na ulicy. Można powiedzieć, że to konkretne ciała i opowieści, nawet jeśli należą już do kolejnych pokoleń, stają się najsilniejszym „archiwum egzystencji". Przywoływane na scenie, nie dają spokoju, stają się wyrazem buntu przeciwko znikaniu. Dlatego Lola Arias często określa teatr jako „maszynę czasu" lub wręcz „maszynę teleportacji" – most między teraźniejszością a różnymi przeszłościami. Współgra to z przywołaną już ideą *non-absent past* Ewy Domańskiej –

> ambiwalentną i liminalną przestrzenią „niesamowitego", […] przeszłością, która krąży jak widmo i jako taka nie poddaje się kontroli i opiera się ostatecznym interpretacjom. Okupują ją „niesamowite", „widmowe artefakty", które wytrącają nas ze swojskości, z poczucia bezpieczeństwa (Domańska, s. 187).

W tej pespektywie spektakle Loli Arias to wyraz buntu przeciw unieruchomieniu i neutralizacji archiwum i przywrócenie mu wywrotowego aspektu. W tym właśnie kryje się polityczny potencjał postulowanej przez nią „teatralnej maszyny czasu" – brzmi ona „jak echo w uszach powiernika, widza, świadka" (Schneider, 2014, s. 34). Echo, które nie znika dzięki pracy międzypokoleniowej pamięci.

Realna fikcja

Lola Arias twierdzi, że główny przedmiot jej teatralnego zainteresowania, czyli nakładanie się realności i fikcji, pojawił się trochę przez przypadek. Zaczęło się od realizowanej w 2007 roku sztuki *Striptease* – zapisu kłótni dwojga młodych ludzi, którzy rozmawiają przez telefon, a głównym punktem odniesienia jest ich dziecko. Reżyserka opowiada, że długo zastanawiała się, jak przedstawić na scenie dziecko. Czy to powinna być lalka? A może robot? Przez chwilę miała nawet szalony pomysł, żeby dzieckiem była mała świnka w dziecięcym wózku. W pewnym momencie zdecydowała, że jedynie prawdziwe dziecko na scenie jest w stanie zbudować właściwy kontrapunkt do intymnej rozmowy. Trudno jej było przekonać aktorki, które miały maleńkie dzieci, żeby zgodziły się z nimi zagrać na scenie.

> Przyjaciele zasugerowali mi, żebym znalazła dziecko i aktorkę, którzy nie są spowinowaceni, ale powiedziałam, że to mnie nie interesuje, że zależy mi na prawdziwej relacji pomiędzy matką i dzieckiem, osadzonej w fikcyjnym kontekście (Graham-Jones, 2019, s. 22).

Gdy wreszcie udało się rozpocząć próby, szybko stało się jasne, że to

trzymiesięczne dziecko reżyseruje sytuację swoimi nieprzewidywanymi reakcjami, a aktorzy muszą dopasować się do niego. Tworzyło to pole dla realności w środku fikcyjnej sytuacji. „Wtedy uświadomiłam sobie, że to jest coś, co lubię w teatrze – możliwość tworzenia pewnego rodzaju spotkania pomiędzy rzeczywistością i fikcją, napięcie pomiędzy tymi dwoma obszarami" (*In prospettiva…*, 2020). Tekst sztuki siłą rzeczy stał się jedynie ramą, a aktorzy musieli być w każdej chwili gotowi do improwizacji i spontanicznych reakcji: „Dziecko jest wypadkiem w samym centrum porządku, realność staje twarzą w twarz z reprezentacją. Dziecko nieustannie mówi «to nie jest teatr», ale w tym samym czasie znajduje się w samym środku fikcji" (Graham-Jones, 2019, s. 22).

Striptease, obok *Sueño con revólver* (Rewolwerowe sny) i *El amor es un francotirador* (Miłość to strzelec wyborowy) stał się częścią trylogii wyprodukowanej przez Compañia Postnuclear, w której na różne sposoby wykorzystywane były elementy realności. Sztuki bazowały na improwizacjach aktorów, opowiadanych przez nich snach, osobistych wyznaniach, historiach ich tatuaży, blizn, znamion na ciele. Były one umieszczone w kontekście fikcyjnych fabuł – te dwie rzeczywistości zderzały się ze sobą. To wtedy pojawiła się idea, by nie pisać tekstu wcześniej, ale zaczynać od researchu i opowieści, które przynoszą ludzie i dopiero na ich podstawie tworzyć scenariusz. Reżyserka sugeruje, że tożsamość aktora występującego na scenie nigdy nie jest przezroczysta i powinna być punktem wyjścia do pracy. W spektaklu *That Enemy Within* (Hebbel-am-Ufer, 2010) bohaterkami były bliźniaczki – Anna K. Becker (reżyserka teatralna) i Esther Becker (aktorka). „Kto kogo reprezentuje? Kto jest oryginałem, a kto kopią?" – pytano w opisie projektu, wskazując, że problem reprezentacji jest kluczowym zagadnieniem dla zrozumienia potencjału medium teatralnego. Na mocy jakiego prawa ktoś

reprezentuje kogoś innego? Do jakiego rodzaju manipulacji to może prowadzić? Obrazy twarzy bliźniaczek łączyły się ze sobą, ich usta, oczy, nosy nakładały się na siebie na ekranie, tworząc chropowatą całość, bo przecież odgrywanie kogoś innego, nawet jeśli jest to siostra bliźniaczka, nigdy nie prowadzi do pełnego utożsamienia. Florian Malzacher zauważa, że w spektaklach argentyńskiej reżyserki tworzenie tożsamości i reprezentacji podlega ciągłym procesom negocjacji. „Arias bardziej niż samoreprezentacją jednostek jest zainteresowana konstrukcją tożsamości całych grup: pokoleń, nastolatków o określonym pochodzeniu, uchodźców, żołnierzy, rodzin, narodów… Jak tego rodzaju grupy mogą być reprezentowane, jak ich tożsamość może być uchwycona lub odtwarzana na scenie?" (Graham-Jones, 2019, s. 248). Tak postawione pytania o reprezentację pozwalają wykroczyć poza wąski kontekst teatralny. Okazują się bowiem kluczowe dla zrozumienia reprezentacji społecznej, która jest istotą demokracji. A prawdziwa demokracja nie oznacza przecież ujednoliconej i zgodnej narracji, ale możliwość życia wśród różnych poglądów, zapatrywań na świat czy ocen rzeczywistości. Podobnie projekty Arias nie muszą wcale prowadzić do zgody, do wzajemnego przekonania, wyrównania postaw lub ustalenia jednej obowiązującej narracji.

Istotnym aspektem dla argentyńskiej artystki jest sam proces pracy, a szczególnie castingi, które stają się równie ważne jak próby, bowiem nie dotyczą szukania najlepszego aktora do odegrania konkretnej postaci, ale służą poszukiwaniu historii, które można opowiedzieć ze sceny. „Przesłuchuję, a potem zapraszam ludzi na wywiady. Jeśli jestem zainteresowana ich historią, proszę ich o kolejne spotkanie. Po kilku takich spotkaniach pytam ich, czy nie rozważyliby udziału w projekcie" (*Speaking with…*, 2019). Artystka podkreśla, że zwykle robi jeden spektakl rocznie, bo na więcej nie pozwala żmudny i wyczerpujący proces przygotowań,

poszukiwań i castingów. Ona sama nazywa to „śledczym modelem teatru" (Ferdman, 2014). Wieloetapowy proces szukania protagonistów trwa czasami nawet kilka lat, jak na przykład w *Campo minado/Minefield* (Pole minowe, 2016)[2], spektaklu wokół wojny o Falklandy, w którym brali udział brytyjscy i argentyńscy żołnierze. „Wybranie sześciu weteranów zajęło mi dwa lata i byłoby trudno wyjaśnić kryteria tego wyboru. Każda historia wojenna jest ciekawa. Ale chciałam wybrać opowieści, które zaintrygują lub poruszą widzów. Chociaż istotne jest także, w jaki sposób jedna historia będzie przylegała do innej" (Graham-Jones, 2019, s. 314). Czasami najtrudniejsze jest przekonanie uczestników, żeby zdecydowali się na udział w projekcie. Niektórzy rezygnują już podczas prób, uznając, że opowiadanie ze sceny swojej historii zbyt mocno angażuje ich prywatność. Taki tryb pracy wymusza za każdym razem budowanie nowego zespołu, gdzie nie tylko jednostkowa charyzma jest ważna, ale też to, jak działa cała grupa. Przy takim modelu pracy nie sposób też zastąpić aktora, bo przecież jego opowieść nie może należeć do nikogo innego. Zatem, nawet jeśli ktoś rezygnuje z udziału w gotowym już spektaklu, to poszukiwana jest nowa opowieść, która może wypełnić powstałą lukę. I zwykle w nowej wersji scenariusza znajduje się informacja, że dany element został zmieniony, podobnie jak to, że jakiś rekwizyt lub kostium nie są oryginalne, ale wypożyczone z teatralnego magazynu.

„Prawdziwa obecność" protagonistów zostaje przeniesiona w fikcyjną przestrzeń sceny. Teatralna rama sprawia, że historie osobiste stają się materiałem literackim. Jak mówi reżyserka:

> Piszę fabułę bazując na historiach uczestników. Więc tym samym fikcjonalizuję ich rzeczywistość. Piszę w czasie wywiadów i splatam ich opowieści w narrację. Kiedy oglądasz to potem w teatrze lub

> filmie, może się to wydawać improwizowane, ale to zostało napisane. To, co widzisz, jest efektem pracy pisarza. […] Przekształcanie ich opowieści to niezwykle precyzyjna i delikatna praca. To nie jest tylko spisywanie i redagowanie – to przepisywanie ich rzeczywistości, by stawała się jedną silną opowieścią (*Speaking with…*, 2019).

Dzięki tej strategii protagoniści z jednej strony tworzą swoje opowieści, a z drugiej – zyskują do nich dystans. Zupełnie jakby były one wciąż ich, ale zyskiwały też rangę samodzielnego literackiego bytu. Zwykle tę narrację cechuje prostota i bezpośredniość teatralnego języka. Nie znajdziemy tu retorycznych wygibasów i ozdobników, a mimo to spod chłodnej narracji przezierają skomplikowane relacje i głębokie emocje. Philippe Lejeune, twórca idei „paktu autobiograficznego", czyli „umowy co do sposobu lektury, przeciwstawionej umowie dotyczącej fikcji" (Lejeune, 2001, s. 2), zauważa, że w przypadku opowieści o czyimś życiu zawsze mamy co prawda do czynienia z konstrukcją wyobrażeniową i narracyjną, ale jednak na mocy tego paktu „celem sztuki nie jest dostarczenie przyjemności czytelnikowi, ale podporządkowanie jej poszukiwaniom prawdy" (tamże, s. 14). To dzięki temu w przypadku opowieści o czyimś realnym życiu pojawia się „dreszcz przekraczania" i „bezpośredniość wzruszenia", ale przede wszystkim „powrót do samego siebie" (tamże, s. 15). Spektakle Arias dają poczucie podglądania cudzego życia, zupełnie jakbyśmy nagle wysłuchiwali cudzych zwierzeń, ale też widz, niczym czytelnik autobiografii wedle Lejeune'a: „Staje się znienacka świadkiem, jakby był członkiem komisji rzeczoznawców w sądzie przysięgłych lub w sądzie apelacyjnym" (tamże).

Aby ów „dreszcz przekraczania" stał się możliwy, konieczne jest przekroczenie granicy intymności, a tego nie da się zrealizować bez

zbudowania atmosfery wzajemnego zaufania na próbach. Obsady kolejnych spektakli tworzą „tymczasowe wspólnoty", które sprawiają, że teatr staje się miejscem eksperymentu społecznego. W niektórych wywiadach Lola Arias używa pojęcia „mostu" – pomiędzy ludźmi, pomiędzy kulturami, odmiennymi wizjami świata. „To właśnie mnie fascynuje: kreowanie światów, wspólnot, przestrzeni, które nie zaistniałyby w realnym świecie" (*Speaking with…*, 2019). Możliwość tworzenia wspólnoty ludzi, którzy zgadzają się podzielić swoimi przeżyciami, różni ten rodzaj pracy teatralnej od pracy reportera. Reporter pisząc książkę na podstawie świadectw nigdy nie ma szansy doprowadzić do spotkania bohaterów ze sobą, skonfrontowania ich opowieści. Scenariusz teatralny staje się wynikiem koegzystencji podczas prób i procesu wzajemnego poznawania się, a czasem wręcz ostrej konfrontacji. Chyba najbardziej dojmująca jest „tymczasowa wspólnota", która wytworzyła się przy pracy nad *Polem minowym*, gdzie na scenie spotykali się dawni wrogowie, ludzie, którzy podczas wojny o Falklandy znajdowali się po przeciwnych stronach barykady i gotowi byli zabijać się nawzajem. Spotkanie po wielu latach na scenie teatralnej jest rodzajem konfrontacji i pokazuje dawne przeżycia jako wciąż otwartą ranę. Trudno też było ustalić narrację, którą akceptowaliby wszyscy, każdy element był polem negocjacji. „Nad każdą sceną pracowaliśmy wspólnie, co znaczy, że oni też brali ogromną odpowiedzialność za wszystko, co mówią, nie było nic, co nie byłoby wzięte od nich. Sami decydowali, co powiedzieć, jak to powiedzieć, jak zagrać. Dyskutowaliśmy, próbowaliśmy, powtarzaliśmy, wiele razy" (*Theatre of War…*, 2018). Jeden z argentyńskich uczestników opowiadał w spektaklu o swoim wieloletnim zmaganiu z depresją, alkoholem, narkotykami, o braku opieki psychologicznej dla weteranów. O tym, że przez lata nie był nawet w stanie słuchać angielskiej muzyki i oglądać angielskich filmów, a kiedy syn zaczął do niego mówić angielskimi słówkami, których

nauczył się w szkole, wyrzucił go z domu. Zapytany, dlaczego w takim razie zgodził się wziąć udział w projekcie, odpowiada: „Chciałem wiedzieć, co poczuję, kiedy znów stanę z nimi twarzą w twarz" (Arias, 2017, s. 57). O terapeutycznym wymiarze tego spotkania opowiada też inny weteran: „Kiedy przyjechałem do Argentyny, zacząłem prowadzić pamiętnik. Podczas prób niektóre pytania przywracały wspomnienia wydarzeń z przeszłości, o których nigdy nikomu nie mówiłem. Zacząłem mieć bezsenne noce, flashbacki. Jakby mój umysł się gubił. Nigdy wcześniej nie miałem terapii, nigdy nawet tego nie rozważałem. Ale w Argentynie wizyty u terapeuty są bardziej powszechne niż tańczenie tanga. Więc pomyślałem, że i ja spróbuję" (tamże, s. 53).

Praca nad projektami teatralnymi Loli Arias okazała się impulsem do rozpoczęcia terapii dla wielu protagonistów, a czasem także ich rodzin. Dlatego spektakle ewoluują nie tylko podczas prób, ale też w czasie grania, gdyż zmienia się życie bohaterów, pojawiają się nowe elementy. Jedna z bohaterek *Roku, w którym się urodziłam* pokazywała podczas spektaklu zdjęcie swojego ojca, prosząc widownię o pomoc w ustaleniu, kim on jest. Dzięki temu mogła go odnaleźć. Okazało się, że jest obecnie skazany za to, że jako policjant likwidował członków opozycji w czasach dyktatury Pinocheta. „Moja matka przestała się do mnie odzywać z powodu tej sztuki. Ale mam nadzieję, że za sześć lat, kiedy mój ojciec wyjdzie z więzienia, będę miała wystarczająco odwagi, żeby spotkać się z nim i porozmawiać" (Graham-Jones, 2019, s. 119). Skutki dawnych wydarzeń wciąż są przepracowywane, a często w wyniku śledczego charakteru pracy nad scenariuszem, odkrywane są wciąż nowe fakty. W ten sposób Carla z *Moje życie po* mierzy się z wieloma wersjami śmierci swojego ojca – jako dziecko słyszała, że zginął w wypadku samochodowym, potem babcia powiedziała jej, że poległ w bitwie. W końcu dowiaduje się, że był więziony i zamordowany, a jego ciało pochowano w masowym grobie. Arias mówi: „*Pole minowe* nie jest w gruncie

rzeczy o wojnie, ale o konsekwencjach wojny, każdej wojny. To spektakl o tym, co wojna robi ludziom, nawet wiele lat po tym, jak się już skończy. O tym, jak wojenna trauma przenoszona jest z pokolenia na pokolenie" (*Teatr jest…*). I z pewnością można uznać, że dotyczy to nie tylko tego konkretnego spektaklu, ale wszystkich jej artystycznych działań – są one zapisem mierzenia się z traumą. Najistotniejsze w nich są bowiem nie tyle konkretne fakty, ile ich konsekwencje. Rzeczywistość oddziałuje na sztukę, ale też sztuka oddziałuje na rzeczywistość. Najbardziej emblematyczna jest tu historia Vaniny z *Moje życie po*, która chciała zeznawać przeciwko swojemu ojcu, gdy jej brat wytoczył mu proces. Okazało się, że argentyńskie prawo nie pozwala, by dzieci zeznawały przeciwko swoim rodzicom. Udało się to jednak zmienić. „Jednym z argumentów, których użyto w sądzie, było to, że już to wszystko opowiedziałam w tej sztuce" (Graham-Jones, 2019, s. 72). Ten precedens doprowadził do zmiany zapisu prawnego, a zatem fikcja nabrała walorów realności. Sztuczna sytuacja spektaklu otworzyła pole do realnej zmiany prawnej.

W stronę przyszłości

Historia to zatem jedynie pozorna oś spektakli Loli Arias. W gruncie rzeczy są one bardziej zanurzone w teraźniejszości, niż może się wydawać. Jak zauważa Cecilia Sosa:

> Są one miniaturami światów równoległych. Mogą być podróżami w stronę przeszłości lub w stronę przyszłości. Mogą przypominać maszyny czasu lub surrealistyczne poematy. W każdym razie ujawniają nowe formy relacji międzyludzkich: ulotne społeczności powstające to tu, to tam. W tej ekscytującej kolekcji życie ulega

> rozszerzeniu, a teatr jest odkrywany za każdym razem na nowo (Sosa, 2011, s. 55).

W *Atlasie komunizmu* dość niepostrzeżenie historie o życiu w państwie komunistycznym przechodziły do coraz bardziej współczesnych opowieści. Mai-Phuong Kollath, Wietnamka, która w latach osiemdziesiątych przyjechała do NRD, opowiadała, że dla niej pierwsze lata po upadku muru to, przede wszystkim, wspomnienie spalonego mieszkania i rasistowskich ataków neonazistów na jej restaurację. Wyzywali ją, wykrzykując: „Niemcy dla Niemców! Obcy wynocha!". Nikt z gości restauracji nie reagował. Ta sytuacja sprawiła, że postanowiła zostać aktywistką działającą na rzecz mniejszości wietnamskiej w Niemczech. Młody gej przywoływał swoje wspomnienie dorastania w prowincjonalnym miasteczku i zmaganiu się z nietolerancją. Nie poddał się przemocy. Założył bibliotekę książek o tematyce LGBT, bo uznał, że szerzenie wiedzy to najlepszy sposób na walkę z opresją społeczną. Dziewczyna, która urodziła się w roku zburzenia muru berlińskiego, mówiła o swojej pracy w organizacji wspierającej uchodźców: „Czy nie możemy sobie wyobrazić życia bez granic i wojen, społeczeństwa, które odstawia do lamusa ideę państwa narodowego i przynależności etnicznej" (Arias, 2016, s. 36). Marzenie o lepszym społeczeństwie wpisane w komunizm wciąż jest aktualne i to ono, a nie nostalgiczne opowiastki o NRD, staje się właściwym tematem spektaklu. Sam system się skompromitował, ale stojąca za nim utopia wciąż pozostaje aktualnym wyzwaniem. Trzeba tylko znaleźć dla niej nowe kategorie.

„Zorientowałam się, że moja praca przesuwa się powoli ku teraźniejszości. Od argentyńskiej dyktatury, poprzez wojnę o Falklandy, aż po sprzeczności dzisiejszego dnia" (*Speaking with…*, 2019) – mówiła Arias w jednym z wywiadów. I rzeczywiście jej ostatnie spektakle dotyczą gorących problemów

współczesnego świata, a ich bohaterami są ludzie pozbawieni statusu obywateli, którzy walczą o prawo legalnego pobytu w Europie. W spektaklu *What They Want to Hear?* (Co oni chcą usłyszeć? – Münchner Kammerspiele, 2018) zrekonstruowana została historia syryjskiego archeologa Raaeda Al Koura, który próbuje zdobyć status uchodźcy w Niemczech, ale okazuje się to niemożliwe, bo wcześniej był aresztowany w Bułgarii i wedle europejskiego prawa migracyjnego to właśnie do tego kraju powinien zostać deportowany. Niczym w *Procesie* Kafki, widzowie zostają zderzeni z niekończącymi się, absurdalnymi spotkaniami w kolejnych urzędach, gdzie wciąż na nowo zadawane są te same pytania, spisywane całe kilometry protokołów, właściwie tylko po to, by znów odesłać sprawę do kolejnej instancji. Za każdym razem pojawiają się nowe piętra komplikacji. Okazuje się, że wszystko zależy od tego, czy przedstawiona narracja na temat własnego życia i ucieczki z objętego wojną kraju przekona urzędników rozpatrujących podania. Dlatego pojawiają się nawet agencje, które proponują przygotowanie do takiego wywiadu:

> – Próbujemy przesłuchanie.
>
> – Jak teatr?
>
> – Tak, trochę jak teatr. Ja będę przesłuchującą i będę zadawać pytania. Będziemy ćwiczyć odpowiedzi (Arias, 2018).

Umiejętności teatralne, tworzenie własnej historii i odgrywanie jej niczym aktor może się więc stać użytecznym narzędziem w walce o przetrwanie. W końcu cały świat jest zbudowany na różnorodnych narracjach. A przecież właśnie tego domaga się od teatru Lola Arias – by był w stanie zmieniać

ludzkie życie. Dotyczy to zarówno uczestników projektów, jak i widzów. Historia Raaeda nie jest domknięta. Po czterech latach przechodzenia różnych formalności w finale sztuki oświadcza, że właściwie nadal jest w punkcie wyjścia i w każdej chwili grozi mu deportacja. Czy dzięki spektaklowi coś zyskał? Na pewno tymczasową pracę. Ale też jego osobista opowieść o początkach syryjskiej rewolucji, opis tułaczki przez Europę i potyczek z urzędnikami to świadectwo dokumentalne i metafora pogmatwanych czasów, w których żyjemy. Wyciąga ona z anonimowego cienia konkretny ludzki los, który staje się centralnym zagadnieniem dla współczesnej Europy.

Donna Haraway w książce o wiele mówiącym tytule *Staying with the Trouble* pisze, że nie należy przewidywać i rozwiązywać problemów nieokreślonej przyszłości. „Trzeba nauczyć się być naprawdę w teraźniejszości" (Haraway, 2016, s. 1) – wyciągać z niej wnioski i reagować na jej wyzwania. Narzędziem do lepszego rozpoznania naszego trudnego do uchwycenia świata są według niej m.in. „spekulatywne opowieści" (*speculative fabulation*), które wcale nie powinny być wielkimi, globalnymi i wszechogarniającymi historiami, zapowiadającymi apokalipsę. To raczej cząstkowe opowiastki, historyjki, którymi ludzie wymieniają się na co dzień. W nich, zdaniem amerykańskiej badaczki, ukryta jest prawda o świecie komplementarna do tej, którą przynoszą nam fakty naukowe, a dzięki takim pojedynczym opowieściom jesteśmy w stanie zrozumieć świat w całej jego złożoności. I to właśnie one tworzą pęknięcie w teraźniejszości, otwierając przestrzeń do myślenia o przyszłości i wyobrażania sobie nowego kształtu świata. Żywioł „spekulatywnych opowieści" jest wpisany w pracę Loli Arias – skupioną na kolekcjonowaniu indywidualnych historii. Arias bazuje na faktach, ale pyta swoich bohaterów o ich marzenia, obawy, przeczucia. Opowieści stają się kluczem do zrozumienia złożonych procesów społecznych, kryzysów

politycznych czy relacji ekonomicznych. Dzięki temu tkwi w nich potencjał zmiany rzeczywistości. Ona sama mówi: „Jeśli tworzysz nowe sposoby percepcji rzeczywistości, tworzysz też nową rzeczywistość" (*Auditions…*). W ten sposób teatr daje możliwość wyobrażenia sobie czegoś, co do tej pory było nie do pomyślenia. Być może właśnie ta potrzeba utopijnego kreowania wizji lepszego świata sprawia, że w spektaklach Arias często występują dzieci, a w *Airport Kids* (Theatre Vidy-Lausanne, 2008, współreżyseria ze Stefanem Kaegim), *The Art of Ariving* (Theater Bremen, 2015) i *Futureland* (Gorki Theater, 2019) to one były protagonistami. W *Airport Kids* bohaterami były dzieci bogatych biznesmenów, ambasadorów, pracowników międzynarodowych korporacji, którzy wciąż zmieniają miejsce zamieszkania. W dwóch pozostałych – dzieci uchodźców z Bułgarii i nastoletni uchodźcy mieszkający w Berlinie, którym po ukończeniu osiemnastego roku życia grozi deportacja.

W *Futureland*, zanim rozpocznie się spektakl, widzów witają projekcje wideo i animacje prezentujące nieskazitelne miasto przyszłości. Drapacze chmur, trasy szybkiego ruchu, czyste ulice, piękna promenada nad brzegiem morza – utopijna wizja postępu. Ośmioro uczestników projektu to nastoletni migranci, którzy przybyli do Niemiec z Bangladeszu, Gwinei, Syrii, Afganistanu, Somalii. „Witajcie w Futureland, miejscu, gdzie wszystko jest możliwe. Przybyliście tu na łodzi, pociągiem lub pieszo. Podjęliście ogromne ryzyko i przetrwaliście" (Arias, 2019) – wita ich głos przewodnika po nowej rzeczywistości. Przedstawione zostają zasady gry – czyli starania się o azyl i osiedlenie w nowym kraju na stałe. Ich życie przypomina grę komputerową, w której jako migranci muszą pokonać szereg trudności, by pomyślnie przejść proces integracji. Opisują ucieczkę przed wojną, przemocą, narażanie się na śmierć, nielegalne przekraczanie granic, ale też ciągłe narażanie się na poniżenie w nowym miejscu zamieszkania, problemy z

asymilacją, trudności z nauką języka czy z nowymi zasadami funkcjonowania społecznego. Lęk o przyszłość i groźba deportacji przewijają się we wszystkich opowieściach.

Pod koniec spektaklu mają wybrać, czym chcieliby zajmować się w przyszłości. Jeden z chłopców mówi, że chce zostać lekarzem, na co usłyszy, że może co najwyżej zapisać się na kurs pielęgniarski. Dziewczyna, która marzy, żeby zostać bizneswoman, dowie się, że może mieć praktyki w firmie cateringowej. Nastolatek, którzy marzy, żeby zostać piłkarzem, usłyszy: „To świetnie, że grasz w naszej drużynie. Ale żeby uniknąć deportacji, musisz uczyć się na mechanika samochodowego" (tamże). Wizja nowego, transnarodowego społeczeństwa przyszłości pozostaje więc jedynie marzeniem, odległą perspektywą. Żeby się spełniła, musimy wciąż na nowo mierzyć się z aktualnymi problemami.

> Odkąd przyjechaliśmy, odpowiadamy na wasze pytania: Skąd jesteś? Gdzie są twoi rodzice? Dlaczego tu przyjechałeś? Co się stanie, kiedy wrócisz do swojego kraju? Staramy się uczyć języka i ciężko pracować w szkole. Ale ciągle boimy się, że popełnimy jakiś błąd i zostaniemy odesłani do miejsca, którego już nie znamy. Mówicie nam, żebyśmy myśleli o naszej przyszłości, ale zastanawiam się: Jak możemy sobie wyobrażać naszą przyszłość, kiedy boimy się tego, co będzie jutro? (tamże).

Zanim możliwa stanie się zmiana świata, należy wyartykułować swój bunt. Dla bohaterów spektakli Loli Arias scena to nie tylko przestrzeń do opowiedzenia protokołów ze swojego życia. To zwykle również miejsce ich osobistego protestu, trybuna niezgody na głupotę wielkiej polityki, na brak

empatii, na świat zbudowany na przemocy i rywalizacji. To przestrzeń, która pozwala im sproblematyzować sprawy dotychczas przezroczyste. Pascal Gielen pisząc o oddziaływaniu na siebie faktów i fikcji, zauważa, że tradycja oświeceniowa dowartościowała narzędzia naukowe i racjonalność, podczas gdy „wiedza pozyskiwana poprzez empatię, wzruszenie i uczucia została usunięta do sfery fikcji" (Gielen, 2020, s. 203). Dlatego należy przywrócić tej drugiej sferze jej właściwe miejsce, gdyż to ona ma największy wpływ na tworzenie wartości społecznych. Spektakle Arias balansują wciąż pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, pomiędzy rzeczywistością i fikcją, pomiędzy działaniem społecznym i artystycznym. Są za każdym razem zarówno badaniem naukowym poprzedzonym gruntownym researchem, jak i pełnym emocji i humoru przeżyciem. Ta niezwykła mieszanka sprawia, że są to projekty, które otwierają perspektywę nadziei. Nadziei na nowy, bardziej sprawiedliwy i oparty na empatii porządek społeczny.

Autor/ka

Paweł Sztarbowski

Paweł Sztarbowski (pawel.sztarbowski@e-at.edu.pl) – dramaturg, teatrolog, wykładowca akademicki. Doktor nauk humanistycznych. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiował Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, w Instytucie Sztuki PAN obronił dysertację doktorską *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*. W latach 2006-2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011-2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i Marcinem Liberem. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Laureat Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry" za słuchowisko *Somosierra*. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Przypisy

1. Spektakl był prezentowany w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu (2013) w ramach programu „Nie jesteś mi obojętny”. Tekst został opublikowany w „Dialogu" (2014 nr 1) w przekładzie Carlosa Marodána Casasa (tytuł oryginalny: *Melancolia y manifestaciones*).
2. Spektakl był dwukrotnie prezentowany w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2018) w ramach Festiwalu Sztuki i Społeczności „Miasto Szczęśliwe”.

Bibliografia

Arias, Lola i zespół, *Atlas of Communism*, angielskie tłumaczenie scenariusza, 2016, archiwum prywatne autora.

Arias, Lola, *Futureland*, nagranie spektaklu, 2019, archiwum prywatne autora.

Arias, Lola na podstawie opowieści sześciu weteranów wojny o Falklandy, *Minefield/Campo Minado*, przeł. Daniel Tunnard, London 2017.

Arias, Lola, *What they want to hear?*, nagranie spektaklu, 2018, archiwum prywatne autora.

Audition for a Demonstration. Athens, 2015, https://vimeo.com/222668222 [dostęp: 12 XI 2020].

Domańska, Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Domosławski, Artur, *Gorączka latynoamerykańska*, Wielka Litera, Warszawa 2017.

Janion, Maria, *Archiwum egzystencji*, „Tygodnik Powszechny”, 18 III 2019, https://www.tygodnikpowszechny.pl/archiwum-egzystencji-158046 [dostęp 12 XI 2020].

Ferdman, Bertie, *The work of art is a Parasite*, „Theater” 2014, nr 44 (2).

Gielen, Pascal, *Sensuos Science. On the Treshold between Fact and Fiction*, [w:] *When Fact Is Fiction. Documentary Art. in the Post-Truth Era*, red. N. Wynants, Valiz, Amsterdam 2020.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham 2016.

In prospettiva. Dialoghi sur teatro. Lola Arias, z Lolą Arias rozmawia Piersandra di Matteo, 2020, https://www.facebook.com/watch/?v=809986603099767 [dostęp: 15 I 2021].

Lejeune, Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

Lola Arias. Re-enacting Life, red. J. Graham-Jones, Performance Research Books, Aberystwyth 2019.

Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata i D. Sajewska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014.

Sontag, Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

Sosa, Cecilia, *Lola Arias: Expanding the Real*, [w:] *No More Drama*, red. P. Crawley, W. White, Project Press, Dublin 2011.

Speaking with Theater Director Who Reconstructs Histories of Communities on Conflict, z Lolą Arias rozmawia Silvia Rottenberg, „Hyperalergic", 22 II 2019, https://hyperallergic.com/486245/speaking-with-a-theater-director-who-reconstructs-histories-of-communities-in-conflict/ [dostęp: 15 I 2021].

Teatr jest pracą społeczną, z Lolą Arias rozmawiał Mike Urbaniak, „Vogue Polska" 2018, https://www.vogue.pl/a/lola-arias-teatr-jest-praca-spoleczna [dostęp: 15 I 2021].

Theatre of War: an Interview with Lola Arias, z Lolą Arias rozmawiała Nadia Bee, „Kinefile", 3 III 2018, https://kinefile.com/2018/03/03/theatre-of-war-an-interview-with-lola-arias/ [dostęp: 15 I 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/lola-arias-pozostac-w-fikcji-przekroczyc-fikcje*