didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/orestes-w-podrozy

/ Milo Rau: przewodnik

Orestes w podróży

Jakub Papuczys

NTGent i Schauspielhaus Zürich

Orestes w Mosulu

reżyseria: Milo Rau, tekst: Milo Rau z zespołem, dramaturgia: Stefan Bläske, scenografia: ruimtevaarders, muzyka: Saskia Venegas Aernouts, premiera: 17 kwietnia 2019, pokaz w ramach Biennale Warszawa: 23 czerwca 2019

Podobno Milo Rau po raz pierwszy o wystawieniu *Orestei* Ajschylosa pomyślał w 2016 roku, kiedy w północnym Iraku pracował nad spektaklem *Imperium*. W tym czasie kraj ogarnęła wojna z tak zwanym Samozwańczym Państwem Islamskim. Po zaciętych walkach i około półtorarocznej okupacji Mosul został wyzwolony w lipcu 2017 roku.

Orestes w Mosulu w dużej mierze opiera się na materiałach i pracy przeprowadzonej w tym mieście tuż po wyparciu z niego sił ISIS. W spektaklu bierze udział siedmiu europejskich aktorów tworzących zespół NTGent Theater, kilkunastu artystów mieszkających w Mosulu oraz grupa studentów tamtejszej Akademii Sztuk. Irackich artystów oglądamy jednak

tylko na przygotowanym wcześniej w Mosulu wideo, wyświetlanym na znajdującym się nad sceną dużym ekranie. W tych obrazach na pierwszy plan wysuwają się wszechobecne ruiny oraz mozolne próby odbudowy miasta i organizacji w miarę normalnego życia.

Spektakl składa się z trzech ściśle spojonych warstw. Pierwszą tworzą wybrane sceny z *Orestei* Ajschylosa, przy czym tekst tragedii potraktowany został raczej pretekstowo. Odgrywane fragmenty pokazują węzłowe momenty fabuły dramatu. Najważniejszy jest tu chyba monolog Orestesa, usprawiedliwiający zabójstwo matki, będące karą za wykroczenie przeciwko innemu prawu stanowionemu czy naturalnemu. Druga warstwa to materiały nakręcone w irackim mieście: fragmenty prób, rozmowy z aktorami, przedstawianie ich biografii, wysłuchiwanie opowieści o czasie walk i okupacji. W obręb tej warstwy wchodzą również krótkie inscenizowane sceny zarówno z dramatu Ajschylosa, jak i codzienności okupowanego i wyzwolonego miasta. Trzecia warstwa to z kolei przedstawienie informacji o pracy nad spektaklem przez przebywających na scenie europejskich aktorów, dzielenie się zebranymi materiałami oraz wrażeniami z pobytu w zniszczonym wojną Mosulu. Partie z antycznego tekstu są grane z przesadną, momentami wyraźnie parodystyczną teatralnością. Aktorzy grają w sposób świadomie patetyczny, wypowiadają swoje kwestie ze sztuczną emfazą, przebierają się w teatralne kostiumy: czerwoną długą szatę, białą tunikę czy archaiczny granatowy kubrak w złote pasy. Milo Rau próbuje pokazać, że tekst Ajschylosa sam w sobie już nie działa, że wpisany weń model teatralności oraz język nadają się, co najwyżej, do estetycznej kontemplacji albo niewiele znaczących intelektualnych, abstrakcyjnych dywagacji.

Pytanie o model teatru i teatralności, który w dzisiejszych czasach i wobec aktualnych wydarzeń niósłby w sobie jakąkolwiek treść i wyzwalał społeczną

czy polityczną moc, obecne jest mniej lub bardziej bezpośrednio w całym spektaklu. Grający Agamemnona Johan Leysen opowiada, że gdy zaczął się przygotowywać do roli, poprosił kolegę, korespondenta wojennego, o nagrania egzekucji dokonywanych przez islamskich bojowników. Na początku obrazy zbrodni nim wstrząsnęły, później nie tylko się do nich przyzwyczaił, ale zaczął mimowolnie zwracać uwagę na ich estetyczne braki, drobne szczegóły zakłócające ich kompozycję. Po pewnym czasie, oglądając je, myślał już tylko o tym, w jaki sposób można pokazać je w teatrze. Zresztą od przedstawienia tego typu egzekucji cały spektakl się zaczyna. Na nagraniu widzimy szarzejący świt nad Mosulem i jedną z aktorek występujących w spektaklu – Niemkę irakijskiego pochodzenia, Susanę AbdulMajid. Wokół niej tłoczą się mężczyźni ubrani w długie, powłóczyste granatowe szaty. To iraccy studenci tworzący antyczny chór, wcielający się w ścigające Orestesa Erynie, a innym razem występujący w rolach żołnierzy Samozwańczego Państwa Islamskiego. Brutalnie zmuszają ofiarę do uklęknięcia, po czym, gdy ta patrzy wprost w rejestrującą całe zdarzenie kamerę, markują strzał z pistoletu w tył głowy. Ciało kobiety bezwładnie opada na asfaltowy chodnik. Obraz ten nie ma jednak nic z surowości nagrywanych przez terrorystów egzekucji. Jest świetnie wykadrowany i oświetlony, kolory są intensywne, wzmocnione, nienaturalne. W trakcie projekcji stojąca przed widzami na scenie pod ekranem AbdulMajid, ubrana w antyczną czerwoną szatę, z twarzą pobrudzoną krwią, upada w tym samym momencie i w ten sam sposób, jak na ekranie. AbdulMajid, już jako Kasandra, zginie na scenie jeszcze raz – uduszona przez kochanka Klitajmestry (Bert Luppes). Ta ostatnia zostanie z kolei zabita przez Orestesa, mszczącego śmierć ojca. Wszystkie te zabójstwa będą stylizowane na egzekucje przeprowadzane przez bojowników ISIS. Na jednym z nagrań zostanie jeszcze pokazany fragment jednej z prób, w czasie której iraccy

aktorzy wyjaśniają Leysenowi, jak dokonuje się tego typu morderstw. Mężczyźni szczegółowo opisują, w jaki sposób trzeba przystawić ofierze pistolet, jak się do niej ustawić i jak ją przytrzymać. Takie aktualizowanie antycznego tekstu Ajschylosa przez kontekst sytuacji współczesnego Iraku stanowi zasadę tego spektaklu. Najbardziej efektownie uwidocznia się to w scenach uśmiercania Kasandry i Agamemnona, a potem zabójstwa Klitajmestry (Elsie de Brauw) przez Orestesa (Risto Kubar). Obie egzekucje rozgrywają się w zbudowanych na scenie wiernych replikach mosulskich budynków. Do zabicia władcy Aten oraz jego przywiezionej spod Troi nałożnicy dochodzi podczas kolacji w jednej z miejskich restauracji. Zemsta Orestesa na Klitajmestrze następuje przed luksusowym domkiem, położonym na elitarnym mosulskim osiedlu. Właśnie ta zamożna dzielnica stała się jednym z pierwszych łupów ISIS po zajęciu miasta i miejscem masowych egzekucji jego mieszkańców. Obie sceny są skonstruowane w ten sam sposób: aktorzy grający na scenie śledzeni są przez kilku operatorów kamer, transmitujących obraz zdarzeń na ekranie. Początkowo wydaje się więc, że oglądamy te same wydarzenia z dwóch perspektyw. Szybko orientujemy się jednak, że to zręcznie prowadzona mistyfikacja. Na teatralnej scenie zabójstw dokonują bohaterowie antycznej tragedii, a w obrazie wyświetlanym na ekranie – grani przez irackich studentów islamscy bojownicy. Zatem to, co wydawało się streamingiem, jest zrealizowaną wcześniej w Mosulu rejestracją. Chwyt ten wzbudza, oczywiście, zdumienie i wywołuje uznanie dla technicznej perfekcji realizacji, nie wnosi jednak do spektaklu nic ponad to, co zostało już w nim wielokrotnie powiedziane. Dopiero wojna w Iraku oraz to, co nastąpiło po niej, czynią tragedię Ajschylosa aktualną, a ogrom nawarstwiającej się w niej bezsensownej przemocy, zemsty, wybuchów wzajemnych resentymentów – czymś możliwym do wyobrażenia. Na jednym z nagrań widać, jak Leysen i

AbdulMajid na białej tablicy szczegółowo rozrysowują przed irackimi partnerami fabułę *Orestei* oraz zależności łączące postaci. Relacja pomiędzy ekipą szwajcarskiego reżysera a miejscowymi artystami zakłada wymianę: europejscy artyści przywożą klasyczny tekst, który pomoże Irakijczykom zrozumieć ich własną sytuację i niedawne przeżycia, zaś oni z kolei dzielą się doświadczeniem, które pozwoli nam na nowo zrozumieć tragedię Ajschylosa.

Tego rodzaju analogii jest w spektaklu sporo. Johan Leysen w monologu otwierającym przedstawienie opowiada, że będąc w szkole aktorskiej, debiutował właśnie rolą w *Orestei*. Grał wtedy strażnika, który z murów miasta wypatrywał wojsk wracających spod Troi. W spektaklu Milo Raua strażnik ten grany jest przez jednego ze studentów – widzimy go na projekcji, jak stoi na dachu resztek miejskiej hali targowej. Ten niegdyś centralny punkt miasta w czasie okupacji stał się miejscem egzekucji homoseksualistów. Chwilę później Susana AbdulMajid dzieli się historią usłyszaną od irackiej nastolatki, której szkolna przyjaciółka została zamordowana przez bojowników ISIS za rzekomo zalotne uśmiechnięcie się do rówieśnika. Panujący w Iraku szariat pozwala skazać na śmierć każdą kobietę, którą podejrzewa się o cudzołóstwo. Islamscy bojownicy zaczęli bezwzględnie egzekwować to prawo, co jednocześnie uświadamia nam, jak bardzo *Oresteja* pełna jest nieuzasadnionej przemocy wobec kobiet, które rzekomo złamały „naturalne”, a tak naprawdę stanowione przez mężczyzn, prawo. Podkreśla to nasycona brutalnością scena zabójstwa Kasandry. Duszenie kobiety na teatralnej scenie trwa bardzo długo i przedstawione jest z naturalistyczną dosadnością (w trakcie tej sceny kilka osób opuściło salę).

Dwukrotnie zobaczymy scenę sądu nad Orestesem. Najpierw w opuszczonej i zrujnowanej mosulskiej Akademii Sztuk: Atena (grana przez iracką amatorską aktorkę Khitam Idress), tak jak w sztuce Ajschylosa, kiedy głosy

sędziów za i przeciw uniewinnieniu rozkładają się równo, staje po stronie bohatera i tym samym opowiada się za przywróceniem pokoju. Chwilę później widzimy, jak ci sami aktorzy w tej samej scenerii dyskutują o tym, jak należy zachować się wobec schwytanych żołnierzy ISIS. „Skoro oni skazali nas na śmierć, powinni również zostać ukarani śmiercią", mówi jeden z nich. Inny przekonuje, że wyroki powinny wydawać legalne sądy i tylko taka decyzja pozwoli przywrócić kraj do normalności. Kolejny kontruje, że sądy obecnie też są skorumpowane i nie będą w stanie wydać sprawiedliwego wyroku. Atena ponownie zarządza głosowanie. Nikt nie podnosi ręki, gdy pada pytanie o karę śmierci dla zbrodniarzy, nikt jednak nie głosuje również za przebaczeniem ich win. Obraz urywa się, nie wiemy, co tym razem zrobi Atena, więc odpowiedź na pytanie, co stanie się z więźniami oraz jak będzie wyglądać porządek prawny i zręby nowej demokracji w Iraku, pozostaje w zawieszeniu.

W tym miejscu pojawia się jednak pytanie: w jaki sposób scena ta ma oddziaływać na irackie społeczeństwo? Czy spektakl był pokazywany w Mosulu? A przede wszystkim, dla kogo został zrobiony? Niejasność tych kwestii rzutuje na kolejne sceny. W pewnym momencie na obserwowanym nagraniu dochodzi do pocałunku między Orestesem i Pyladesem. Dzieje się to w opuszczonym i zdewastowanym budynku, bohaterów otaczają iraccy studenci, którzy w roli Erynii brutalnie odciągają od siebie okazujących sobie czułość bohaterów. Z wcześniejszych rozmów wiemy, że zaplanowanie przez reżysera tej sceny wzbudziło wśród irackich wykonawców duże kontrowersje. Publiczne pokazywanie nieheteronormatywnej orientacji seksualnej w Iraku jest poważnym naruszeniem obyczajowego tabu, aktorzy boją się więc, jak ten gest może zostać odebrany. Niektórzy sami nie akceptują związków jednopłciowych. Czy scena ta była pokazana w Iraku gdzieś poza miejscem, w której ją nakręcono? Czy reżyser rozwiał

wątpliwości występujących w niej aktorów, czy też im ją po prostu narzucił? Na te pytania również nie dostaniemy w spektaklu odpowiedzi.

Widać tutaj wyraźnie słabość głównego zamysłu spektaklu, czyli idei podróży do Mosulu, aby nadać tekstowi Ajschylosa aktualnych barw i przedstawić go Irakijczykom. Idea ta ma nie tylko kolonialny wydźwięk, ale od początku podszyta jest fałszem. Leysen na jednym z nagrań pokazuje pusty mosulski plac w centrum miasta, informując, że wciąż jest on zaminowany, AbdulMajid wchodzi na balkon rozpadającego się budynku, który, sądząc po tym, jak wygląda na nagraniu, w każdej chwili może się zawalić, aktorzy opowiadają, jak byli świadkami zatonięcia przeludnionego promu, który transportował mieszkańców na wyspę po drugiej stronie rzeki. W jednej ze scen aktorzy obecni na scenie łączą się poprzez *skype'a* z trójką pozostałych w Mosulu irackich aktorów w trakcie bombardowania miasta. Rozumiem, że twórcy pragnęli wstrząsnąć widzami, przedstawiając realną przemoc, jaka ciągle się wokół nas dokonuje, zwrócić uwagę na ryzyko, jakie podjęli po to, aby nam ją przybliżyć, ale ostatecznie stworzone przez nich opowieści i obrazy działają na podobnej zasadzie, jak wojna oglądana w telewizyjnych wiadomościach: jest daleko od nas i obserwujemy ją z wygodnego fotela. Wrażenie to potęguje fakt, że spektakl dobrze się ogląda, bo jest perfekcyjnie zrealizowany, doskonale zagrany oraz skomponowany – nie jest to zarzut, jednak ta mocna estetyczna rama każe zadać pytanie o sens i intencje zastosowanych w nim dokumentarnych mechanizmów. Odnosi się bowiem wrażenie, że o ile zachodni widzowie otrzymują dobry teatralny produkt, którym mogą się zachwycać, to nie wiadomo, co od „zachodniego" teatru dostali iraccy uczestnicy i widzowie.

Autor/ka

Jakub Papuczys

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/orestes-w-podrozy*