

**Alicja Helman**  
Uniwersytet Jagielloński  
ORCID: 0000-002-8266-6038

**WĘDRÓWKI OBCYCH  
TEMAT MIGRACJI W SPEKTAKLU *ARIANE*  
MNOUCHKINE**

**TRAVELS OF MIGRANTS.  
THE TOPIC OF MIGRATION IN  
THE SPECTACLE OF *ARIANE* MNOUCHKINE**

**ABSTRAKT**

Przedmiotem analizy i interpretacji jest film Ariane Mnouchkine z 2006 r., zrealizowany na podstawie jej spektaklu teatralnego z 2003 roku pt. „Le dernier caravan-serail. Odyssees”. Autorka podejmuje w nim temat wędrówek migrantów, odwołując się do konkretnych ludzkich doświadczeń, uzyskując informacje na podstawie rozmów przeprowadzonych w obozach Sangatte, Lombok i Villawood. Mnouchkine zrezygnowała z przygotowania ustalonego tekstu wykorzystując nagrane wypowiedzi migrantów oraz improwizacje aktorskie. Nie zmierzała w stronę zideologizowanego dyskursu politycznego lecz starała się oddać sytuację ludzi zawieszonych pomiędzy krajami, w których nie mogą dłużej żyć, a tymi, które nie chcą ich przyjąć. Wymagało to wypracowania nowej formuły teatru interkulturowego, w której autorka dokonała syntezy osiągnięć teatru awangardowego, tradycji teatru starożytnej Grecji, teatru Dalekiego Wschodu i teatru fizycznego, nadając całości rys własnego wypracowanego już wcześniej stylu.

**Słowa kluczowe:** migracje, teatr interkulturowy, sztuka teatralna, losy migrantów

### ABSTRACT

The author analyzes and interprets Ariane Mnouchkine's 2006 film based on her own theatrical piece of 2003 „Le Derniere Caravansérail (Odyssées)”. The play focuses on the problem of migration from the perspective of individual experiences of people as told by themselves in camps in Sangatte, Lombok, and Villawood. Mnouchkine did not prepare her own text replacing it with recorded testimonies and improvisations of the actors. She avoided ideological political discourse trying to portray people suspended between countries: their own, where it is now impossible to live, and those that do not want to accept them. Her project required new formula of an intercultural theatre - a synthesis of traditions of the Far East, Ancient Greece, and physical theatre, which was also present in her previous works.

**Keywords:** migrations, intercultural theater, theater art, the fate of migrants

W 2003 roku Ariane Mnouchkine wystawiła w swoim Le Théâtre du Soleil spektakl zatytułowany „Le dernière caravansérail. Odyssées”, który w 2006 został sfilmowany i udostępniony na płytach DVD. Nie był to jej pierwszy spektakl nader żywo komentowany, prowokujący rozliczne dyskusje na temat formuły teatru interkulturowego, możliwej koegzystencji polityki, socjologii, psychologii ze środkami wyrazu specyficznymi dla wypowiedzi awangardowej, styku nowatorstwa i tradycji i wielu innych problemów.

Ten wszakże spektakl wzbudził szczególne zainteresowanie z uwagi na temat, który był i pozostał do dzisiaj w centrum zainteresowań. Temat „inwazji barbarzyńców” pojawiający się zwykle na pierwszych stronach gazet, w telewizyjnych newsach i wypowiedziach polityków stał się przedmiotem performance'u i teatralnej iluzji, daleko wykraczając poza doraźną, publicystyczną interwencyjność.

Ariane Mnouchkine odżegnywała się zawsze od teatru mającego realizować cele polityczne bądź ideologiczne. Znana z radykalnych poglądów lewicowych, znamionująca się wyrazistym profilem twórczości, przede wszystkim kładła nacisk na stronę estetyczną dramatyzując rzeczywistość. Polityczny aspekt jej spektakli ujawniał się dopiero poprzez działania na emocje publiczności, nawiązywanie interakcji między aktorami i widzami na podłożu empatii.

Podjmując w bardzo szerokim zakresie temat migracji, Ariane Mnouchkine nie sięgała w rejony analizy natury ekonomicznej i politycznej, odwołując się wyłącznie do konkretnych rzeczywistych ludzkich doświadczeń. By do nich dotrzeć, przeprowadziła, wraz z towarzyszącą jej Héléne Cixous, długie i żmudne badania przygotowawcze. Nagrała rozmowy przeprowadzone z migrantami w obozach w Sangatte koło Calais, Lombok w Indonezji i Villawood w Australii, uzyskując bogaty, bardzo zróżnicowany materiał. Jej rozmówcami byli uciekinierzy z różnych krajów - Iraku, Iranu, Afganistanu, Kurdystanu, Rosji i Serbii, w konsekwencji mamy wypowiedzi w piętnastu językach, przy czym wiele kwestii pozostało nieprzetłumaczonych.

W rezultacie nie powstał ani reportaż, ani film dokumentalny. Dla teatru Mnouchkine trudno znaleźć formułę jednoznacznie go definiującą. Pod adresem „Le derniere caravansérail” pada określenie sztuka teatralna, ale nie jest ono w pełni adekwatne, choć używa go sama autorka.

Początkowo zebrane materiały miały rzeczywiście posłużyć jako tworzywo sztuki, którą próbowała napisać Héléne Cixous. Tekst wprawdzie powstał, ale okazał się nadto „wykonstruowany”, zdominowany przez założenia estetyczne. W konsekwencji Mnouchkine zrezygnowała zeń, odwołując się w dużej mierze do improwizacji. Z jednej strony wykorzystane zostały autentyczne nagrane wypowiedzi uciekinierów, z drugiej – improwizacje aktorskie. Napisy końcowe wymieniają aktorów jako współautorów scenariusza.

Zapytajmy do jakich źródeł i koncepcji spektaklu teatralnego sięgnęła Ariane Mnouchkine, by przedstawić dramat migrantów w kategoriach ludzkiego doświadczenia, a nie zideologizowanego dyskursu politycznego.

Tytuł sztuki w istocie należałoby czytać *à rebours*. Pierwsza część wywodzi się z farsi (urzędowa nazwa języka perskiego) i jest połączeniem dwu słów: karwan (karawana) i seray (pałac, dziedziniec, duży dom) na oznaczenie miejsca, gdzie zatrzymują się karawany i wędrowcy znajdują odpoczynek. Z kolei Odysea to spopularyzowany od wieków termin wywodzący się z epoki Homera, odnoszący się do długiej, najezdzonej trudnościami drogi do domu. Bohaterowie spektaklu Mnouchkine nie znajdują takiego miejsca (nie są przecież nimi obozy przejściowe), choć nie ustają w jego poszukiwaniach. Ich Odysea to nie droga do domu, lecz droga ucieczki z domu, utraconego najczęściej na zawsze. Odysea przebiega pod znakiem utraty. Migranci tracą nie tylko swój ojczysty kraj, rodzinny dom (także i rodzinę), ale i własną tożsamość. Z tych, którzy mają należne sobie miejsce na ziemi, stają się ludźmi w drodze, ludźmi zawieszonymi „pomiędzy”, pomiędzy krajami, w których nie mogą żyć i zmuszeni są z nich uciekać, by ratować życie i wolność, a krajami, do których nie mają wstępu, które nie chcą ich przyjąć, gdzie mogą wdrzeć się tylko siłą lub podstępem.

Patricia Krus pisze o dualnym aspekcie ujęcia tematu, który charakteryzuje sztukę Mnouchkine. „Obrazuje ona zarówno solidarność, przekraczającą bariery narodowości, języka i kultury, jak i jej brak prowadzący do eksploatacji jednych ludzi przez innych ludzi” [Krus, 2007, s. 122].

Krus podkreśla też ujawniającą się tu sprzeczność między starą tradycją gościnności i udzielania pomocy, a zamykaniem granic przed uciekinierami. Dostrzega wspólny rdzeń (w języku angielskim, nie ma go w polskim) terminów określających gościnność (hospitality) i wrogość (hostility), wywodzących się z łaciny: hospes – to gość, host – to

obcy. Alain Filewood w swoim wystąpieniu na konferencji, która odbyła się w Londynie („Performance and Asylum Conference”) postawił fundamentalne pytanie, na które szukał odpowiedzi w kilku spektaklach, także w „Le derniere caravansérail”. Pytanie to dotyczyło problemu interkulturowości i emigracji w teatrze, a dokładnie charakteru politycznego praktyki teatralnej i etyki przedstawienia. O teatrze Mnouchkine i jego estetycznym porządku napisał, że reżyserka korzysta z teatralności tradycji awangardowej w przekonaniu, że awangarda burzy naturalizm i krytyczny realizm performance’u, co w połączeniu z autentyzmem źródeł wystarczy dla interwencji w powstające kwestie etyczne.

Migracje - zdaniem Filewooda - przeorganizowują nasze rozumienie historii, eksponują niestabilność zarówno systemów i polityk, ale też i kulturowych praktyk. W odniesieniu do teatru migracja rozumiana jako wymuszone przemieszczenie oznacza brak odniesienia do centrum i rozproszenie form performance’u, dereguluje zachowania aktorskie i wymaga etycznej odnowy mimesis [Filewood 2007].

Autorzy analizujący i interpretujący „Le derniere caravansérail” przy okazji charakteryzują też model teatru, do którego Mnouchkine doszła w ostatnich swoich pracach. Michael Kustow zwraca uwagę, że od początku swojej działalności Mnouchkine szukała własnego stylu dla przedstawiania opowieści epickich, wystawiając zarówno sztuki dramaturgów starożytnych, jak Szekspira, inscenizując wydarzenia Wielkiej Rewolucji Francuskiej, ale też walki toczone przez chińskich chłopów, przeciwstawiających się budowie tamy, która zalewała ich uprawy [Kustow 2003]. Peter W. Meineck z kolei podkreśla, że prace Théâtre du Soleil, gdzie można znaleźć elementy kabuki i commedia dell’arte powstawały pod wpływem koncepcji ruchu w teatrze fizycznym (physical theatre), którego praktyk i metod nauczał w prowadzonej przez siebie szkole w Paryżu w latach 1956–1999, Jacques Lecoq. Ariane Mnouchkine była jego uczennicą i przejęła wiele z koncepcji swojego mistrza [Meineck 2006]. Trening w szkole Lecoqa polegał na pobudzaniu kreatyw-

ności aktora, zachęcaniu studentów do poszukiwania nowych własnych dróg ekspresji. Lecoq kładł nacisk na więź performerera z publicznością, przywiązywał szczególną wagę do środków teatru pantomimy, traktując sztukę gestów jak system językowy. W teatrze fizycznym ruch jest pierwszą i naczelną zasadą opowiadania, ale też twórca wykorzystuje mime, gest i taniec współczesny. Słowo podlega redukcji. Dialogu jest bardzo niewiele albo wcale [Simon 1987]. Dodajmy, że wprawdzie teatr Ariane Mnouchkine nie jest tout court teatrem fizycznym, ale bez trudu można wyodrębnić jego elementy w jej spektaklach. Meineck zwraca także uwagę na związek teatru Mnouchkine z teatrem ateńskim z V wieku p.n.e., wskazując na performatywność dominującą zarówno w teatrze starożytnych Greków, jak i w spektaklach reżyserki. Wskazuje na takie sprawy jak charakter dynamiki sceny, organizacja ruchu i wizualna sprawność. Bardziej przekonującym argumentem jest wskazanie na użycie masek i ekkykleme [Meineck 2006].

W starożytnym teatrze greckim, zarówno w tragediach, jak i w komediach korzystano z ekkykleme, ruchomej platformy na kołach, która wprowadzała na scenę sytuacje rozgrywające się poza głównym miejscem akcji.

W spektaklach Ariane Mnouchkine ekkykleme jest podstawowym sposobem organizacji ruchu na scenie. Aktorzy pojawiają się wyłącznie na ruchomych platformach, popychanych bądź przez samych wykonawców, bądź przez członków ekipy technicznej. Pojawiają się i znikają wyłącznie w ten sposób. W przypadku „Le derniere caravansérail” ekkykleme pełni funkcję szczególną, wykraczając dalece poza rolę stricte techniczną.

Interesujące są w tej mierze uwagi Patrycji Krus, która pisze, że repetycyjny charakter zdarzeń wraz z ekkykleme nadaje spektaklowi charakter rytuału. Dla Mnouchkine rytuał jest częścią estetyki życia. Grupy etniczne, narodowe, kulturowe odwołują się do rytuałów, by różnić się od innych.

„Dzięki ekkyleme – pisze autorka – performansy aktorów charakteryzują się ruchem, który odzwierciedla bezustanny ruch uciekinierów, zarazem mobilnych i nieruchomych” [Krus 2007, s. 125].

W wielu miejscach powraca spostrzeżenie, że w „Le derniere caravansérail” bohaterowie, poruszający się za pomocą ekkyleme, nie dotykają stopami ziemi, co jest metaforą ich życiowej sytuacji. Zawsze w drodze, zawsze relegowani, odpędzani, są w trakcie nieustannej ucieczki, która to ucieczka nadaje im nową formę tożsamości, niezależną od czasu i przestrzeni.

Lara Stevens pisze, dopełniając to spostrzeżenie, że brak chronologii i szybkie przejścia od sceny do sceny dają publiczności paralelne odczucie sytuacji migranta, powodują konfuzję, frustrację i dezorientację (Stevens 2016). Dodam, że szczególnie jest to widoczne w drugiej części spektaklu, gdzie narratorka w kolejnym liście do Nadareh pisze o trudnościach z organizacją scen, które się pomieszały. Nie ma tu często następstwa w czasie, to, co wydarzyło się później, pojawia się wcześniej i vice versa.

Alison Jeffries pisze, że jej zdaniem autorski styl Mnouchkine zawdzięcza najwięcej czerpaniu z innych tradycji niż europejskie, wywodzące się z teatru starożytnych Greków [Jeffries 2012]. Do tej opinii przychyliła się wielu autorów, między innymi Min Tian, który podkreśla, że Mnouchkine była świadoma tego, że tradycja, o której wspomina Jeffries, wytworzyła i utrzymała formy oparte na języku, lecz nie na ciele. Opinię tę podzielał także Artaud, jeden z tych mistrzów teatru zachodniego, który wywarł wpływ na poszukiwania reżyserki. Ona sama powoływała się w swoich wypowiedziach na dokonania teatru azjatyckiego, utrzymując, że Azja jest źródłem i początkiem teatru. Stąd zaczerpnęła model, który przede wszystkim pozwolił jej udoskonalić system gestów. Min Tian powołuje się na jedną z jej wypowiedzi, w myśl której misją aktora azjatyckiego jest – jej zdaniem – znalezienie sygnałów zdolnych wyrazić to, co nie jest widzialne i nie może być dane do widzenia. Także

rytualistyczny charakter spektakli Ariane Mnouchkine wynika z typowego dla teatru azjatyckiego korzystania ze źródeł religijnych i mitologicznych, co daje współczesnej publiczności wrażenie uczestniczenia w misterium [Min Tian 2018].

W wypowiedziach reżyserki i autorów analizujących ten aspekt jej twórczości uderza fakt, że mowa jest tam o teatrze azjatyckim w ogóle, a nie konkretnym teatrze chińskim, japońskim czy jakimkolwiek innym, jakby taki teatr wszechogarniający wyrażający kulturę czy też ducha tego kontynentu mógł istnieć inaczej niż jako twór skonstruowany bądź wyobrażony; magiczny Wschód w teatrze Mnouchkine to raczej „Orient wyobrażony”.

Przyjrzyjmy się z kolei organizacji spektaklu „Le derniere caravan-sérail” i przekazywanym przezeń treściom. Podstawą jest dla mnie wersja utrwalona na płycie DVD wydanej w 2006, która została zrealizowana w Cartoucherie, siedzibie teatru w 2005 roku. Składa się z dwu części: „Le Fleuve Cruel” i „Origines et destines”, z których każda składa się z dwudziestu pięciu rozdziałów (scen). Całość trwa 4 godziny i 28 minut. Wersja teatralna, również dwuczęściowa, była wystawiana w 2003 roku, część I – 2 kwietnia, część II – 22 listopada. Całość składała się z 62 scen i trwała 6 godzin.

Poszczególne sceny są krótkie, niektóre bardzo krótkie, najdłuższe znajdujemy w części drugiej. Ich następstwem nie rządzi narracyjna ciągłość. Od jednej do drugiej przechodzimy na zasadzie ciętego montażu. Niemniej raz podjęte wątki z reguły powracają (z nielicznymi wyjątkami), co pozwala retrospektywnie, gdy już obejrzymy całość, wyodrębnić małe fabuły. Czynnikiem uspojnającym są listy do Nadereh, jednej z uciekinierek, przebywających w obozie Lombok. W osobie, która pisze, domyślamy się autorki sztuki, bowiem relacjonuje ona między innymi prace nad spektaklem. Wprawdzie Nadereh Yosufi figuruje w programie jako autorka jednej z nagranych rozmów, ale z komentarza zza kadru dowiadujemy się, że jest ona w sztuce adresatką symboliczną.



Historia pod tytułem „Afgańska miłość” pojawia się po raz pierwszy w rozdziale czwartym i jest jedną z najbardziej wyrazistych, fabularnie spełnionych. Powraca w rozdziałach jedenastym i siedemnastym. Miłość młodego właściciela małego sklepiku do pięknej Azadeh nie może rozwijać się bez przeszkód, bowiem Afganistan pod rządami talibów narzucił system praw i zakazów, ograniczających, a właściwie unieważniających prawa jednostki. W trakcie spektaklu co pewien czas pojawiają się informacje na temat obowiązujących zasad

Kobiety nie mogą uczyć się ani pracować. Zakazane jest oglądanie telewizji, filmów, słuchanie muzyki, niszczone są zabytki sztuki, przesładowane wszelkie mniejszości religijne. Talibowie nachodzą bohatera domagając się poczęstunków i żądając towarów, za które nie płacą. Nocą, gdy bohaterowie oddają się miłości, przychodzą, by ich dotkliwie ukarać. On zostaje pobity, ona sponiewierana, oskarżona o prostytutkę i uprowadzona. Gdy bohater próbuje odszukać dziewczynę, staje się przedmiotem drwin i szykan ze strony talibów, by na koniec znaleźć zwłoki powieszanej Azadeh.

Historia teherańska rozwija się w rozdziale dziesiątym części pierwszej, by powrócić w części drugiej (rozdziały 11 i 14). Bohaterowie to tym razem rodzeństwo. Panasztou – starsza siostra, jest zaangażowana politycznie, za udział w manifestacji przeciw talibom zostaje dotkliwie pobita. Jej młodszy brat Eskander spokojny i lękliwy oddaje się swoim studiom, zajęciom sportowym i rozrywkom w towarzystwie kolegów. Ojciec decyduje się sprzedać dom i wysłać dzieci za granicę, by chronić je przed przesładowaniami. Po jakimś czasie, gdy sytuacja w kraju ulega zmianie, Panasztou wraca, by zaopiekować się na wpół sparaliżowanym ojcem, podczas gdy Eskander, który początkowo nie chciał wyjeżdżać, zostaje na Zachodzie.

Najbardziej dramatyczne sceny rozgrywają się w tunelu pod kanałem La Manche, gdzie uciekinierzy, opłacając przemytników i korzystając z ich układów, próbują wskoczyć do pociągu, by dostać się do

Wielkiej Brytanii. W „Le dernire caravansérail” to właśnie Wielka Brytania jest wymarzoną ziemią obiecaną, w której strudzeni wędrowcy odnajdują wszystko, czego potrzebują do życia. Dlaczego właśnie tam? W spektaklu Mnouchkine powtarza się wątek rozmów, jakie migranci prowadzą telefonując do pozostawionych rodzin. Z reguły nie mówią prawdy, przedstawiają swoją sytuację w różowych barwach, zapewniając jak świetnie im się powodzi. Gdy Panasztou dzwoni do ojca, radośnie opowiada jak gościnnie przyjęli ich Francuzi, mieszkają w wygodnym lokum przy Champs Élysées, najbardziej reprezentacyjnej alei w Paryżu, mają pracę, Eskander znalazł wielu kolegów. Wszystko to oczywiście nie jest prawdą, choć z czasem życie im się ułożyło. Takie i tym podobne opowieści, podkoloryzowane, przesadzone urastają do rozmiarów zupełnie niewiarygodnych legend, w które jednak chętnie wierzą pozostawione rodziny, a zwłaszcza ci, którzy także chcieliby opuścić kraj, gdzie nie są bezpieczni, wolni i szczęśliwi. Legenda wysławiająca brytyjską gościnność wzięła się z opowieści, w której przybysz został serdecznie powitany przez policjanta na dworcu, zaprowadzony do pałacu Buckingham, gdzie sama rodzina królewska pytała o życzenia uciekiniera. Czy szuka mieszkania, pracy, a może potrzebny mu samochód?

Sceny w tunelu w całej pełni oddają gehennę ucieczki. Droga sama w sobie jest trudna i niebezpieczna, wymaga sporej sprawności fizycznej. Wędrowcy uzależnieni są od przemytników, sownie opłacanych, często niewiarygodnych, konkurujących i walczących ze sobą. Jedni i drudzy strzec się muszą policji, która systematycznie patroluje dojścia i wyłapuje uciekinierów. Będą oni uparczywie powtarzać swoje próby, starając się niekiedy oszukać przemytników i wślizgnąć się bez pieniędzy bądź bez pełnej opłaty, co najczęściej się nie udaje. Albo też (rzadziej) proszą o litość i zrozumienie u policjantów, co udaje się tylko wyjątkowo. By udaremnić emigrantom próby radykalnego wdarcia się do tunelu, przemytnicy zabierają im buty, bez których nie sposób wskoczyć do pociągu. Od czegoż jednak pomysłowość uciekinierów! Przezornie mają

przy sobie zapasową parę. Wypadki śmiertelne zdarzają się nieustannie, podobnie jak sytuacje, w której migranci zostają schwytani i odesłani, utraciwszy uprzednie środki zainwestowane w ucieczkę. Oglądamy też sceny brutalnych porachunków wśród rywalizujących ze sobą mafiosów. Pierwszy z nich ginie zasztyletowany przez przedsiębiorczego Kurda, który przejmuje kontrolę, by wkrótce potem zginąć z ręki rudego Miszy, czyhającego na swoją kolej.

Jedna z najbardziej dramatycznych scen, która rozgrywa się w tunelu to scena z udziałem Babuszki, starszej Rosjanki, której mąż zginął w Czeczenii, a brat powrócił stamtąd kaleką. Desperacko za wszelką cenę chce się dostać na Zachód, by odnaleźć tam syna. Ponawiane w tunelu próby nie udają się, ale ona się nie poddaje. Gdy już bliska jest celu, Kurd, którego opłaciła, właśnie zostaje zamordowany. Nie ma pieniędzy dla Miszy. Przeklinając, złorzecząc, pluje na zwłoki, ale gdy przeszukując kieszenie zabitego, znajduje pieniądze, jej postawa zmienia się radykalnie. Błogosławi Kurda i żegnając się, odmawia modlitwę.

Słowem, które najczęściej pada w spektaklu jest „pieniądz”, wokół pieniędzy obracają się wszystkie poczynania, zabiegi i usiłowania zarówno migrantów, którzy muszą te pieniądze zdobyć, bo bez nich ucieczka jest niemożliwa, jak i tych, którzy im w tej ucieczce pomagają i bezlitośnie egzekwują ustalone sumy, nigdy nie okazując jakichkolwiek względów.

Ludzie pozbywają się wszelkich posiadanych dóbr, decydują się zostawić to, co spieniężyć się nie daje, czasem wyruszają bez wystarczających środków, opuszczając bliskich, by ratować życie, uciec przed prześladowaniem. Kobiety dysponują jeszcze jedną „walutą”, własnym ciałem, które, zwłaszcza gdy jest młode i piękne, łatwo znajdzie nabywcę. Prostytucja, wymuszona czasem i przez bliskich, by cała rodzina mogła opuścić obóz i udać się w dalszą drogę, staje się udziałem kilku bohaterów spektaklu. Młode kobiety są czasem nie tylko wykorzystywane, ale cynicznie oszukiwane. Opłaciwszy podróż, pojadą na wymarzony

Zachód jako „cargo” przeznaczone do domów publicznych. Taki jest los uciekinierki z epizodu kaukaskiego.

Droga przez tunel nie jest jedyną drogą ucieczki, ani też najbardziej niebezpieczną. Najczęściej obierana jest droga przez wodę i ona też pochłania najwięcej ofiar. Oglądamy tę trasę już w pierwszym rozdziale, gdzie groźny żywioł zamarkowany jest belami błękitnej tkaniny, a prymitywny transport za pomocą małej łódki przeciąganej liną nie gwarantuje choćby minimum bezpieczeństwa. Gdy wzburzona rzeka uniemożliwia przeprawę i przewoźnik za żadne pieniądze nie chce zabrać uciekinierów, desperacko rzucają się do łódki sami.

Jeszcze bardziej dramatycznie układają się losy uciekinierów, którzy nader niestabilnymi środkami transportu próbują przybić do brzegów Australii. Docierają blisko, ale wówczas burza udaremnia ich zamiar, potrzebują pomocy, by dostać się na ląd. Całe dni bez pożywienia czekają na decyzje władz, by dowiedzieć się, że Australia ich nie przyjmie.

Głęboko poruszająca jest historia uciekiniera z Kuwejtu, który bezskutecznie ubiega się o azyl w Australii. Z członkami trybunału apelacyjnego w Melbourne może się porozumieć tylko przez tłumaczkę. Ale brak wspólnego języka nie jest główną przeszkodą. Jest nią całkowite niezrozumienie sytuacji migranta, posługiwanie się paragrafami prawa jak bronią, choć w istocie te przepisy bohatera nie dotyczą. Wrogo nastawiona urzędniczka nic nie wie o sytuacji kraju, z którego uciekł podstępny, myli Irak z Iranem, nie orientuje się w panującym tam systemie. Wyrok skazuje bohatera na ekstradycję, co dla niego oznacza w najlepszym przypadku długoletnie więzienie, jeśli nie wyrok śmierci.

Streszczenia poszczególnych wątków nie oddają wszelako charakteru opisywanych sytuacji. Wymagałoby to ich rozkładania na podstawowe molekuly z załączeniem fotografii. Istota przekazu zawartego w kolejnych scenach polega nie na sprawnym ich narracyjnym przedstawieniu, lecz na szczegółach – zbliżeniach (w wersji filmowej), wyodrębnionym geście, wymownej pauzie, szczegółach scenografii, po-

jedynym sugestywnym obrazie (Babuszka znajdująca swojego brata śpiącego pod szmatami i gazetami na moskiewskiej ulicy, rozwinięcie chusty z „podarunkiem” talibów, którym jest zmasakrowany ptak, kadr z „Brzdąca” Chaplina jako ostatni obraz ze spalonego amatorskiego kina), rozwiązaniach dźwiękowych.

Opowiedziane w kilku rozdziałach historie mają swoich indywidualnych bohaterów, ale Mnouchkine nie zmierza do ich szczegółowej charakterystyki psychologicznej. Identyfikację utrudnia fakt, że ci sami aktorzy grają różne postaci w różnych, ale w podstawowym swoim wymiarze identycznych sytuacjach. Zawsze są obcy, zbyteczni, niepożądani, odtrącani, źle traktowani nawet gdy już dotrą na miejsce lub do obozu przejściowego. Los każdego z nich jest losem innego, z którym nie integrują się społeczności broniące swoich granic, zarówno w sensie dosłownym, jak i przenośnym. Niepewność co do tożsamości osoby powodowana jest także przez wspomniane już zakłócenia chronologii, ale szczególnie uderzające jest jedno nietypowe rozwiązanie – oderwanie głosu od postaci. Słyszymy nagranie autentycznych wypowiedzi migrantów, podczas gdy ich samych nie ma na scenie. Zamiast tego widzimy aktora, ale pokazanego w taki sposób, iż nie możemy go rozpoznać. Albo światło jest zbyt ciemne albo postać jest zarysowana tylko jako kontur bądź odwrócona. Ten rodzaj podwójnej tożsamości bytowej sprawia, że w konsekwencji mamy do czynienia z „tą postacią” i zarazem z jej symboliczną figurą – „każdym” kto znajduje się w tej lub podobnej sytuacji.

W spektaklu „Le dernier caravansérail” ukazują się około 200 osób. Jedne z nich rozpoznajemy, także w sytuacjach kiedy pojawiają się nie w swoim pierwszym wcieleniu, lecz jako ktoś inny później. Na przykład Panasztou z epizodu teherańskiego pojawia się później jako tłumaczka w rozdziałach australijskich, inne utrwalają się poprzez wyrazistą osobowość (na przykład Seyed Nobi w Lombok), charakter swojej narracji (Nadereh nader sugestywnie opowiada o swoim dawnym życiu w Afga-

nistanie, rysując obraz rodzinnej idylli, łączności między pokoleniami, harmonii, kiedy wszyscy znali swoje miejsce i czuli się bezpieczni), czy wręcz swoją fizyczność (Babuszka, Misza, Tamara). Zapewne zależy to w znacznej mierze od zdolności percepcyjnych i uwagi odbiorców (wersja filmowa w tym względzie zapewnia sytuację bardziej komfortową), ale też od roli i miejsca postaci w spektaklu. Dotyczy to sytuacji, gdy pojawia się ona tylko w jednym rozdziale lub w sytuacji, w której uwagę przykuwa sama ta sytuacja (na przykład napaść talibów na kinomanów przechowujących taśmy z filmem), a nie jej bohaterka lub bohater. Są też postaci z założenia anonimowe, (niektórzy uciekinierzy kryjący się w tunelach, bohaterowie przeprawy przez rzekę), pojawiające się jako kontekst dla postaci głównych, kryjące się w tłumie czy w grupie, potrzebne po to, by mieliśmy świadomość tego, że nie oglądamy indywidualnych wyjątkowych przypadków, lecz masowy ruch, przybierający na sile, niedający się powstrzymać.

Próbując zinterpretować poszczególne chwytły, którymi posługuje się w tym spektaklu Ariane Mnouchkine, dostrzegamy, że niemal w każdym wypadku nie chodzi jej o doraźny efekt sceniczny o znaczeniu wyłącznie lokalnym. Oczywiście zachowują one to pierwsze znaczenie w obrębie sceny, ale implikują też drugi poziom znaczeniowy. Weźmy jako przykład dwa rozwiązania dźwiękowe.

W rozdziale drugim mamy scenę, która rozgrywa się w obozie Sangatte, w pokoju zabiegowym. Tu francuskie pielęgniarki udzielają doraźnej pomocy, wydają leki, zmieniają opatrunki. Jeden z migrantów, poważnie ranny w nogę, przekomarza się z pielęgniarką, której zaleceń niekoniecznie przestrzegał. Gdy dziewczyna podaje mu kulę, wykorzystując otwory w rurze wykonuje piosenkę na tym prymitywnym instrumencie, która od razu gromadzi słuchaczy. Bez trudu rozpoznajemy „Eleanor Rigby” – przebój Beatlesów. Zwróćmy uwagę na wymowną strofę.

All the lonely people  
Where do they all come from?  
All the lonely people Where do they all belong?

W spektaklu wykonanie jest tylko „instrumentalne”. Tekstu nie słyszymy, ale jeśli odwołamy się do pamięci, przypomną się nie tylko słowa, ale i sytuacja, którą opisują. Mowa jest tu o cmentarzu i opuszczonych mogiłach samotnych ludzi, których nikt już nie odwiedza, nie wiadomo skąd przybyli i dlaczego właśnie tutaj. Wielu z tych, którzy przybyli do Sangatte, być może nie czeka nic innego jak taka właśnie mogiła, jeśli ktokolwiek ich pochowa, a na nagrobku pojawi się nazwisko. „Lonely people” to nikt inny jak oni wszyscy.

Sytuacja druga też jest związana z piosenką. Tym razem bohaterem jest przemytnik. On i ludzie jemu podobni pokazywani są bądź w kontaktach z migrantami, bądź w scenach pertraktacji lub rozgrywek między sobą. Ale zdarzają się wyjątki, które przypominają o tym, że mają jakieś życie poza uprawianiem swojego procederu, rodziny, z którymi utrzymują kontakt. W jednej ze scen mafioso dzwoni telefonem komórkowym do swojej małej córeczki, której śpiewa piosenkę. Piosenkę raz jeszcze usłyszymy, ale już po jego śmierci. Gdy zostaje zabity przez konkurencję, kobieta przeszukująca zwłoki w poszukiwaniu swojego paszportu, znajduje najpierw telefon. Gdy naciśnie klawisz, słyszymy piosenkę.

W spektaklu znalazł się także wątek autotematyczny. Oglądanie filmów było zakazane przez talibów, ale mimo obaw znajdowali się wierni tej sztuce kinomani. W szóstym rozdziale części II oglądamy dwójkę kinofilów, którzy pudełka z taśmami przechowują w piwnicy, niemniej obwieszają swoje skromne lokum plakatami filmowymi. W tej scenie urzeczeni i zafascynowani puszczają film z prymitywnego aparatu. Zaskoczeni przez talibów próżno próbują im tłumaczyć niewinny charakter tej sztuki. Napastnicy zdzierają plakaty, demolują wnętrza, znajdują ukryte zbiory i wszystko puszczają z dymem. Bohaterowie z trudem

uchodzą z życiem. Dwukrotnie pojawiają się też zakwefione postaci kobiece z kamerami, które niepomne zagrożenia, utrwalają obrazy tych strasznych czasów. Ostatnia scena z ich udziałem, już po upadku reżymu, ukazuje niezmiernie okrutną scenę, w której kobiety filmują odwet – golenie martwego już taliba.

Nie są jednoznaczne w swojej wymowie sceny ukazujące to, co można by traktować jako „szczęśliwe zakończenie”, sytuacje, w której wędrowiec osiąga swój cel, docierając do miejsca, gdzie desperacko próbował się dostać. Panaasztou mówi ojcu, że Eskander jest szczęśliwy w Paryżu; uchodźca, który dotarł do Nowej Zelandii dyktuje list do rodziny powiadamiając ich, że znalazł swoje miejsce; tłumaczka ze sceny australijskiej ma stałą pracę. Mamy też nader charakterystyczną sytuację ukazującą trzy kobiety pracujące w Londynie w skromnym, prywatnym zakładzie krawieckim. Jest wśród nich Czeczenka i dwie Rosjanki, jedna z nich to poznana już wcześniej Babuszka. Mimo wspólnoty losu nie ma między nimi zgody i solidarności. Babuszka nieustannie atakuje Czeczenkę, wymawiając jej śmierć swoich bliskich w toczącej się tam wojnie. Dochodzi do awantury, która sprowadza właściciela zakładu. Tylko Czeczenka zna angielski, a sytuacja wydaje się groźna. Babuszka obawia się, że właśnie straciła pracę. I wówczas Czeczenka spokojnie tłumaczy jej, że nic takiego się nie stało. Pojawia się błysk zrozumienia. Są zdane na siebie i muszą sobie pomagać.

Tym, co wędrowcy otrzymują i co pozwala im ufnie patrzeć w niepewną przecież przyszłość, jest nadzieja. Doskonale to obrazuje scena londyńska, w której widzimy młodziutką Olgę, wcześniej oglądaną w sytuacjach wymuszonej prostytucji. Dziewczyna dzwoni do rodziny, by podzielić się swoją radością. Dotarła szczęśliwie na miejsce, umówiona jest już na rozmowę w sprawie pracy. Po zakończonej rozmowie siada na ławce, je przyniesioną z sobą kanapkę. Nie ma już wojny, przemocy, głodu, teraz zaczyna się życie.



Powołując się na Michela Agiera [Agier 2008], Małgorzata Radkiewicz charakteryzuje trzy etapy doświadczenia exodusu / wygnania / ucieczki, kluczowe dla życia tułacza.

Pierwszy to etap destrukcji i rozpadu, którego początek związany jest najczęściej z wojną lub konfliktem zbrojnym, burzącym porządek zwykłego życia i przerywającym jego ciągłość. Ucieczka, choć postrzegana jako jedyny ratunek, okazuje się równie destrukcyjna, co wcześniejsze wydarzenia, ostatecznie pozbawiając uchodźców poczucia bezpieczeństwa, bliskości, a często także tożsamości – zwłaszcza gdy dokumenty identyfikacyjne zostają zniszczone. Przebyta droga prowadzi do kolejnego etapu, jakim jest symboliczne i fizyczne uwięzienie. Uchodźcy zamknięci w obozach, skupieni w tymczasowych koczowiskach na obrzeżach miast, w portach i obszarach przygranicznych, skazani są na miesiące lub nawet lata oczekiwań na tranzyt czy legalizację pobytu. Na końcu przychodzi etap działania, kiedy uchodźcy początkowo niepewnie zaczynają domagać się prawa do godnego życia, podmiotowego traktowania i do swobodnej wypowiedzi. Ich żądania postrzegane najczęściej jako nielegalne zostają tłumione, lecz, zdaniem Agiera, mogą czasem dać początek nowym formom politycznego zaangażowania. Kolejne etapy ściśle łączą się ze sobą tworząc „trzy sekwencje tego samego kontekstu egzystencjalnego”, układające się w życie tułaczy [Radkiewicz 2019, s. 193].

Spektakl „Le dernière caravansérail” przedstawia dwa pierwsze etapy. Jego bohaterowie są dopiero na progu etapu trzeciego, gdy budzi się w nich nowa świadomość (doskonale obrazuje to rozdział 24, ukazujący grupę kobiet w Dover, radośnie uctwiających na wybrzeżu), która nada nowy status ich wyzwoleniu.

### **Le dernière caravansérail (Odyssées) 2006**

Film zrealizowany w zespole Théâtre du Soleil.

Reżyseria: Ariane Mnouchkine, zdjęcia: Jean-Paul Meurisse, scenografia: Serge Nicolai, Duccio Bellugi-Vannuccini, muzyka: Jean-Jacques Lemêtre., produkcja: Le Théâtre du Soleil, Bel Air Media. Arte France.

**BIBLIOGRAFIA:**

- Agier M., *On the Margines of the World: Refugee Experience Today*, tłum. David Fernbach, Cambridge, Polity Press, 2008.
- Filewood A., *Theatrical Migrations and Digital Bodies: the Migrant Voices project*, Conference on Performance and Asylum, London, Royal Holloway University of London 2007.
- Jeffries A., *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identity*, London, Palgrave–Macmillan 2012.
- Krus P., *Postcolonial Performance*, ARIEL, 38:1, s. 121–27, 2007.
- Meineck P. W., *Ancient Drama Illuminated by Contemporary Stagecraft: Some Thoughts on the use and Ekkykleme in Ariane Mnouchkine's Le caravansérail and Sophocles Ajax*, „American Journal of Philology” vol. 127, nr 3, Fall 2006. Por. <https://muse.jhu.edu/article/203291/summary> [dostęp: 27.08.2019].
- Michael K., *Wondrous Strangers*, „The Guardian” 5.06.2003. Por. <https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/18/theatre.artsfeatures> [dostęp: 27.08.2019].
- Min T., *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror*, London, Palgrave–Macmillan 2018.
- Radkiewicz M., *Migracyjne kino „w drodze”*, „Kwartalnik Filmowy” nr 107, s. 192–205.
- Simon F., *Jacques Lecoq and the Theatre of Gesture* 1987. Por. <http://europamagna.org/pageshtml/Pgtheatre/SCOUT/StageIUFM/jlecoqeng.htm> [dostęp: 27.08.2019].
- Stevens L., *Antiwar Theatre After Brecht: Dialectical Aesthetics in TwentyFirst Century*, London, Palgrave–Macmillan 2016.