

Twórczość

WARSZAWA

M. Nr 6 06-2001

na widnokręgu

„AUSLÖSCHUNG – WYMAZYWANIE”

„Ci przede mną, moi przodkowie, to byli wspaniali ludzie. Nieprzypadkowo myślę o nich właśnie teraz, na tej *zimnej jak lód* ławce. Kogo tam nie było: bogacze, prawdziwi biedacy, zbrodniarze, potwory, prawie wszyscy w jakiś sposób perwersyjni, szczególnie, dużo podróżowali... Większość z nich któregoś dnia nagle popełniała samobójstwo, zwłaszcza ci, którym – tak się wszystkim zdawało – ani w głowie było odbierać sobie życie – czy to, co się zwykło tak nazywać. Jeden rzucił się w szyb klatki schodowej, drugi wpakował sobie kulę w łeb, trzeci po prostu wjechał samochodem do rzeki... Myślenie o nich wszystkich jest równie przerażające co przyjemne. To tak, jakby się siedziało w teatrze, kurtyna idzie w górę, i od razu można tych na scenie podzielić na dobrych i złych – i nie tylko na dobrych i złych ludzi, na dobre i złe charaktery i postacie, ale na dobrych i złych aktorów. I muszę przyznać, że od czasu do czasu z prawdziwą przyjemnością oglądam to przedstawienie.” (Thomas Bernhard, *Trzy dni*. Przełożyła Anna Wołkowicz, *Literatura na Świecie* nr 1-2/1997)

Jakiego rodzaju inscenizacji, jakiego aktorstwa trzeba, by to właściwe autorowi poczucie teatralności życia oddać na scenie, gdzie urasta ono do kwadratu, jeśli nie do ntej potęgi? Jeśli tak jak w teatrze ogląda się własną rodzinę, to jakiej konwencji trzeba, by powiedzieć prawdę o sobie? Zgodnie z zasadą: im sztuczniej, tym szczerzej, jak mówi bohater ostatniej, wydanej siedem lat temu po śmierci Bernharda, w 1989 roku powieści – „Uchwycić coś można tylko w przesadzie”. Rodzaj poznania, jaki daje perspektywa widzenia świata jako teatru, okazuje się w tym wypadku niezwykle.

Krystian Lupa podejmując się przeniesienia na scenę *Auslöschung*, musiał się zmierzyć z tym specyficznym widzeniem sztuki i życia. Wywiedzionym przede wszystkim z własnych egzystencjalnych doświadczeń pisarza, ciężkiej choroby i nieustannej świadomości końca. „Z perspektywy śmierci wszystko wydaje się komiczne” – mawiał, budząc zgorszenie rodaków. *Komedietrage* jak nazywał swoje utwory, zawierały to migotliwe, ciągle zmienne poczucie prawdy i teatralności, wyostrome przez fakt bycia Austriakiem, spadkobiercą i buntownikiem, kontynuatorem i burzycielem naddunajskiej mentalności ukształtowanej w czasach monarchii habsburskiej.

Można powiedzieć, że akurat krakowski reżyser jest do spotkania z dziełem tego autora wyjątkowo dobrze przygotowany – wystawiał już *Kalkwerk*, *Rodzeństwo* i *Immanuela Kanta*. Poza tym od lat żywi swój teatr adaptacjami prozy, zwłaszcza austriackiej (*Po tamtej stronie* świca Alfreda Kubina, *Człowiek bez właściwości* Musila, *Malte* Rilkego, *Lunacy* Brocha), w której poczucie teatralizacji najzwyklejszych przejawów życia jest dość powszechne. Przestrzeń między prawdą a udaniem, szczerością a fałszem, ich nierozzerwalny spłot i przemieszanie, wypełnia zarówno przysłowiowe „austriackie gadanie”, jak i dzieła mistrzów literatury wyrastające z modernizmu. „Własne życie jest teatrem, gdzie się bywa także widzem, a więc jest się wewnątrz i na zewnątrz sytuacji” – pisał Claudio Margis, włoski germanista, znawca tematu, dodając: „Wielka kultura wiedeńska ujawniała rosnącą abstrakcyjność i nierealność życia wchłanianego przez mechanizmy zbiorowej informacji, życia przekształcanego we własną inscenizację. [...] Wiedeń jest miejscem, gdzie odbywa się przedstawienie przedstawiania

życia.” (*Dunaj*, Czytelnik 1999. Przełożyła Joanna Ugniewska).

Oczywiście Bernhard uczynił z tej narodowej właściwości użytek artystyczny. Jak mało kto potrafił wyjątkowo precyzyjnie badać wnętrze ludzkiej głowy: zmyślenie i prawda, fikcja i proza życia współtworzą świat jego dziwnych bohaterów. Kosmos jednostki odbija kosmos społeczeństwa, pisarz zaciekle atakował zwłaszcza zakłamanie i fałszywą świadomość swoich rodaków, tę osobliwą mentalność, która umożliwiła Austrii z sojusznika III Rzeszy stać się po wojnie ofiarą nazistów.

Wystawienie w Burghtheater *Heldenplatz* (*Placu Bohaterów*) sztuki poświęconej rozmyśdaniu odpowiedzialności, społecznej amnezji, wywołało skandal i bezpardonowe ataki na pisarza. Kilka tygodni później otwarto testament, w którym zapisany został zakaz wystawiania i wydawania jego utworów w granicach państwa austriackiego do 2059.

Powieści Bernharda (dramaty również, choć więcej tu kompromisów na rzecz konwencji scenicznej) przeważnie zapełniają niezwykle w swej narracyjnej konstrukcji monologi. Sto stron bez jednego akapitu to wielkie, pełne powtórzeń, przytoczeń, finezyjnej kompozycji tyrady bohaterów o nieprzeciętnej osobowości. Niestychanie wrażliwi, odbierają świat, jakby byli pozbawieni skóry, każdą komórką ciała i duszy protestują przeciw wieprzowości istnienia, ona ich fizycznie i psychicznie rani. Jak brzytwą rozcinają słowami popolitost i trywialność świata, by przeciwstawić mu doskonałość własnego dzieła.

Zamknięci w odludnych miejscach, a tak naprawdę w czeluściach własnych umysłów, czują się powołani do stworzenia rzeczy niezwykłych. Wprawdzie „dzieła” pozostają przeważnie nieurzeczywistnione, tym wyjątkowym postaciom stale coś przeszkadza, drażni, rozprasza, ale „praca twórcza” nie zabrania im tyranizować, niekiedy bezwzględnie, swoich najbliższych. To egotyczne, zimne i nieczułe potwory, zdolne do zbrodni w imię swego posłannictwa. „Prawda, musi pan wiedzieć, jest zawsze procesem zabijania. Prawda to coś, co pociąga w dół, wskazuje

na dno, prawda jest zawsze przepaścią. Nieprawda to wznoszenie się w górę, na szczyt, tylko nieprawda nie jest przepaścią, ale nieprawda to nie prawda absolutna, rozumie pan: wielkie ułomności nie przychodzą z zewnątrz, wielkie ułomności były niespodziewanie od milionów lat w nas samych.” – mówi malarz Strauch z *Mrozu*, debiutanckiej powieści z 1963 roku (Przełożył Sławomir Błaut, Wydawnictwo Poznańskie 1979), ale prawdę podobnie pojmują inni bohaterowie Thomasa Bernharda.

Auslöschung to powieść-testament, w której pisarz dokonuje bezkompromisowej rewizji swojego życia i dzieła. Podobnie jak w innych utworach i tu nikłą akcję popychają słowa, ułożone w gigantyczny monolog bohatera. Jego myśli wędrują uporczywie wokół spraw najbardziej fundamentalnych, relacji rodzinnych, które go ukształtowały, określiły jego obecne miejsce zawodowe i społeczne, stan umysłu oraz emocji. Jednakże jego osobliwość polega na tym, że bohater jest nie tylko tradycyjnym *alter ego* pisarza, wobec którego utrzymuje on jakiś dystans. Tu autobiograficzność wypowiedzi jest tak jawna, że postać Franza Jozefa Murau można traktować niemal jak autora, który pozwolił sobie na niespotykaną dotąd szczerość, brutalność wyznań, bezwzględność intelektualną. Świadom, że pisze książkę pośmiertną, nie stosował już Bernhard żadnej taktyki czy kompromisów literackich, przekraczając tym samym granice uznanych konwencji pisarskich.

Pretekstem do monologu pełnego sprzeczności, obsesji, powrotów do wciąż tych samych, kluczowych zdarzeń biografii stał się telegram informujący bohatera o śmierci rodziców i brata w wypadku samochodowym. Rodzinna tragedia oznacza dla niego pewien kres, cezurę, zmusza do bilansu i rewizji, przewartościowuje to, co było dotychczas, i daje nadzieję zmiany. Zawiera też pokusę wymazania ze swego życia i umysłu wszystkiego, co było zafałszowane, skłamane, wszystkiego, co deformuje człowieka i jego obraz świata, tak jakby po pogrzebie rodziców można było zacząć życie na czysto, od nowej strony, bez pomyłek i skreśleń.

Od momentu otrzymania przez Franza Jozefa telegramu w Rzymie, gdzie mieszka samotnie, ucząc filozofii, od chwili pogrzebu w rodzinnym Wolfsegg minęły najwyżej dwie doby. W tym czasie przez głowę bohatera przewijają się wspomnienia, wizje, wydarzenia dzieciństwa skupiające decydujące więzki emocji, sny, plany na przyszłość oraz doznania rzeczywistości.

Dwa dni z życia bohatera w teatrze Krystiana Lupy zostały podzielone na dwa wieczory, a jego monolog ukazany jako szereg teatralnych sekwencji, rozpisanych na sceny z udziałem kilkunastu osób. Słowo „adaptacja” należałoby zastąpić tu nazwą „dwuaktowa sztuka napisana przez reżysera na podstawie powieści”.

Wieczór pierwszy spędzamy z głównym bohaterem, Franzem Jozefem w Rzymie, dokąd uciekł z rodzinnej Austrii, by nie zgnuśnić pośród pospolitych ludzi, którzy „nie pracują, tylko udają pracę”, aż „z tego udawania potrafią się spocić”. Uciekł do wolności także dlatego, żeby żyć po swojemu, zwłaszcza że jest homoseksualistą. Łatwiej się wtopić w obce, anonimowe otoczenie, niż cierpieć nietolerancję rodziny. Telegram o śmierci bliskich przypomina, że zabrał ich ze sobą, tkwią w jego głowie jak bolesna, niemożliwa do usunięcia zadra. I choć patrzy na nich z oddalenia własnej odmienności, obco, momentami wręcz wrogo, wciąż odczuwa *Hassliebe*. Zjawiają się we wspomnieniach przy rodzinnym stole, w beznadziejnym rytuale wspólnego posiłku, w dusznej atmosferze wzajemnych rozczarowań, tłumionych pretensji, sztucznych gestów albo podczas ślubu siostry upozowani przez fotografa w gesty napuszonej dostojności, tym bardziej groteskowi, im bardziej niedopasowani, każdy z innej operetki, jak to w rodzinie.

Franz jako filozof, w końcu to jego zawód, potrafi ich doskonale rozszyfrować. To ludzie pospolici, nie potrafią się kształcić ani doskonalić, świadectwa szkół zwalniają ich od jakiegokolwiek umysłowego wysiłku, spoczywają na swych tytułach i dyplomach jak na katafalkach – martwi. Ludzi widzą jak funkcje społeczne, one są najważniejsze, a nie to,

co sobą naprawdę reprezentują. „Nie pracują, żeby żyć, tylko żyją, żeby pracować”, czyli czymś zająć czas, wypełnić pustkę.

Zwłaszcza matka budzi krytyczne reakcje syna – „jej zły gust zepsuł od pokoleń uprawiany ze smakiem ogród”, „wszystko zaniża przez swoje nonsensy”, „takie kobiety zawsze płoszą w głupich mężczyznach ich dobre cechy”, „chodzi do opery, a nie rozumie muzyki”. Taka osoba nie ma prawa wypowiadać się o sztuce, bo nie rozumie ani sztuki, ani natury. Zresztą wszystko, co powie, brzmi nieautentycznie, gdy się wie o jej wieloletnim romansie z Kardynałem Spadolinin. Scena jej wizyty w Rzymie u syna to pokaz fałszywej matczynej troski i całkowitego braku porozumienia. Przyjechała do kochanka, rozmawia więc z synem połową mózgu, zajęta już nocą z Kardynałem. Jeden wuj Georg, brat ojca i jego całkowite przeciwieństwo, stanowi jaśniejszy punkt wspomnień. To on wpuszczał trochę świeżego powietrza w zatęchłą, rodzinną atmosferę. Podobnie jak Franz nie lubił ciężkiego austriackiego jedzenia, „kraju bez morza” i ludzi sztywnych jak kukły. Syn rybaka z Marsylii, kochał południe, wino, słońce i sztukę. Umarł już i jego kolekcja dzieł sztuki została sprzedana, ale bratanek zdążył uciec jego śladami na południe, do Rzymu, gdzie czuje się wolnym człowiekiem.

Franz (doskonała rola Piotra Skiby), zrazu ironiczny racjonalista, w miarę rozwijania filmu pamięci staje się coraz bardziej zapalczawy, co świadczy o tym, jak silne pozostały więzy przeszłości. Rzuca coraz mocniejsze oskarżenia wobec swoich bliskich, nakręca swoją agresję tak, że nie jest w stanie prowadzić lekcji ze swym ukochanym uczniem Gambettim „o języku i jego wpływie na gesty, myślenie i w dalszej konsekwencji na myślącego”. Materia dawnego życia budzi zbyt silne emocje, by można było precyzyjnie myśleć o Schopenhauerze, Pascalu czy Montaigne’u. Filozofia kapitułuje przed życiem jak rozum przed sercem.

Jedynym momentem wytchnienia w tym trudnym dniu jest sen o cudownej harmonii porozumienia, jakie znajduje z Marią, wrażliwą poetką, i młodym filozofem Aleksan-

drem. W tym śnie wydaje się pogodzony z sobą, swoją naturą, ponieważ znajduje się obok ludzi o podobnej wrażliwości, poczuciu humoru i tragicznej świadomości przemijania, którą z wisielczym humorem stale biorą w cudzysłów.

Drugi wieczór spędzamy wraz z bohaterem w rodzinnym Wolfsegg. Tu jego bolesna pamięć zostaje skonfrontowana z rzeczywistością. Wprawdzie wciąż jeszcze powrót do znanych miejsc wywołuje ironię, irytację, cierpienie, ale dotykliwość spraw ostatecznych powoduje przyływ innych uczuć. Tak jakby Franz zrozumiał, że sama prawda żyć nie można (zabić), ale samym fałszem również (ogłupia). Że trzeba znaleźć jakąś równowagę między szczerością a udaniem, gdyż aktorstwo jest również częścią ludzkiej natury. Wobec faktu, że rodziny już nie ma, a innej nie będzie, błędną przywarę bliskich, pojawia się uczucie żalu i rozpacz. Prawdziwie poruszający jest moment, gdy Franz i syn ogrodnika (ojciec – ogrodnik też już nie żyje) obejmują się i płaczą prawdziwie jak mali chłopcy.

W oranżerii, jak zwykle w Wolfsegg, stoją trumny, otwarte ojca i brata, trzecia, skrywająca ciało matki z odciętą głową, zabita gwoździami. Przy tych trumnach siostry skupione na dekorowaniu katafalków milczą, porozumiewają się tylko gestami. I szwagier, wyjątkowo toporny typ w zbyt ciasnym garniturze, każdym gestem burzy powagę chwili. Jego sentymalna, wyrażona naiwnie i wprost rozpacz w zestawieniu z rzeczowością Franza i powagą sióstr wydaje się czystym komizmem. Producent kapsli, po niemiecku *Wienflaschenstopselfabrikant*, co brzmi jeszcze bardziej groteskowo, nie pasuje do świata Wolfsegg zupełnie, co wcale nie znaczy, by jego rozpacz była mniej autentyczna, a on sam pozbawiony duszy.

Dla Franza przyjazd do rodzinnego majątku to przede wszystkim podróż do swojej przeszłości, okazja skonfrontowania wyobrażeń z rzeczywistością. Jednak nie jest to podróż do mitycznego dzieciństwa, lecz do ciemnych rejonów psychiki, obszarów cierpienia, z których, jak myślał, udało mu się wyzwolić. Symboliczna staje się scena wejścia Franza i sióstr do

Kinderwilli. Nie jest ona przytulnym, jak można by sądzić, domkiem zabaw dzieciństwa, lecz wielką, pustą halą, w której ojciec po wojnie przechowywał nazistów. Jeśli świat jest teatrem, a tu jest, to Kinderwilla wypełniająca całą przestrzeń sceny Teatru Dramatycznego jest światem, przynajmniej Austrią, czyli Europą z jej totalitarną przeszłością, której nie można wymazać ani zapomnieć. Rodzeństwo z zapalem zdziera zasłony i otwiera okna tej zimnej hali, by wpuścić świeże, letnie powietrze, lecz słońce się w niej nie pojawia. Nadal pozostaje „ziewająca pustka”, którą trzeba jakoś oswoić, zagospodarować. „*Auslöschung* to będzie tylko tekst, którym będę chciał zrównoważyć swoje negatywne życie. Wszystko co zbrodnicze i przestępcze, co pleniło się tu, w tym gnieździe zła, a o czym się milczy, bezkarnie, bezczelnie milczy...” – mówi Franz do siostry w „dziecięcym domku”.

Spektakl zamykają słowa o tym, że Franz jako prawowity spadkobierca postanowił przekazać cały rodzinny majątek na rzecz gminy żydowskiej. Wyjątkowy to gest ekspiacji zapisany w powieści-testamencie Bernharda opublikowanym w Niemczech, nie w Austrii.

Krystian Lupa od lat zajmuje się europejską duchowością. Zdołał stworzyć własny język sceniczny, zdolny wyrażać tak subtelne zagadnienia, który najbardziej przypomina kino, zarówno jeśli chodzi o rodzaj gry aktorów, jak i sposób montażu scen. Tę płynność materii życia, toczącego się niezależnie, rządzonego własnymi prawami, które my widzowie tylko podglądamy. Wtapiamy się w tę dziwną materię teatru, skonstruowaną z przejawów najzwyklejszego życia, gotowi zapomnieć o jej sztuczności.

W Teatrze Dramatycznym również przez dwa wieczory zostaliśmy wchłonięci przez tę śmieszną i poruszającą materię teatralną utkaną z najzwyklejszych zachowań, rytuałów, wydarzeń życia rodziny. Widzianych ironicznym okiem syna marnotrawnego, który próbuje się przebić do prawdy własnych uczuć, myśli, w każdej sytuacji i chwili określić ich prawdziwy sens, choć bywa to bardzo okrutne. Najdotkliwiej zranić i rozczarować potrafią przecież tylko najbliżsi.

Franz posługując się kategorią sumienia, głosem wewnętrznej prawdy, jak czuły reżyser śledzi gesty, timbre głosu, intonację otaczających go postaci, żeby wykryć fałsz, teatralność zachowań, śmieszność, zakłamanie. „Zapisując..., nie wiem, zapisując... unicestwiam to, co do tej pory mnie tworzyło, i tworzy mnie, i wszystkich tu, co mnie deformuje, co zafałszowuje..., przez to, że nigdy nie zostało wypowiedziane. Teraz powstanie ogromny śmietnik, w którym wszystko przepali się, w którym wszystko się unicestwi...” (Przekład Krystian Lupa – egzemplarz reżyserski).

Lustro teatru powieli ten subiektywny ton wyznania, Franz mówi głosem autora, reżysera i każdego z widzów. Proces identyfikacji następuje na płaszczyźnie moralnej, ale nie ma tu żadnej wyższości autora. Bernhard w sposób wręcz prowokacyjny rezygnował z ustawionego przez tradycję prawa literatury do sądzenia świata. Wyższość pisarza wobec innych uważał wręcz za uzurpację i konsekwentnie z niej rezygnował, by przedstawiać rzeczy tylko takimi, jakimi są. Perspektywa widzenia rzeczywistości od dołu, z poziomu podeszwy czy też konkretnie najniższej rangi pozwala na ujawnienie całej miałości, beznadziejności życia, któremu tylko nielicznym i najczęściej za cenę fałszu kultury, religii czy innej ideologii udaje się nadać sens. Ten pesymistyczny obraz świata i człowieka nie jest jednak pozbawiony humoru. Autor tym bardziej pozostaje teatralny, im bezwzględniej dąży do przedstawienia nagiego głosu prawdy pozbawionej wszelkich literackich kostiumów, masek, złudzeń. Kaleka rzeczywistość tworzy kalekich ludzi. Chory, grotesko-

wy, zły świat odbija się w chorym zdekomponowanym umyśle maniakalnie powtarzającym swoje urazy, idiosynkrazje. Literatura już dawno przestała tworzyć wzory dla życia, teraz życie ze swoją negatywną energią wlewa się do literatury.

Długo można by jeszcze pisać o tym wyjątkowym przedstawieniu, o fantastycznych rolach – Mai Komorowskiej jako rzymskiej egerii i poetessy, pełnej ironii i wewnętrznego piękna. Marka Walczewskiego – w czerwonym habicie zakończonym białą koronką, jakby zjawił się wprost ze słynnego pokazu mody, w *Rzymie* Felliniego – który dał wyjątkowo złośliwe, choć bardzo śmieszne studium faryzejsztwa wysokiego hierarchy kościoła katolickiego. A także role delikatnej Jolanty Fraszyskiej i wielkiego Marcina Trońskiego połączonych w wyjątkowo niedobraną parę małżonków czy Jadwigi Jankowskiej-Cieślak i Adama Ferencego jako rodziców Franza oraz pozostałych aktorów, którzy grali jak anioły.

Można by jeszcze napisać wiele o Krystianie Lupie, ale zamiast komplementów pozwolę sobie ścisnąć mu rękę z podziękowaniem za to, że jest wielkim artystą i filozofem, a nade wszystko mądrym, wrażliwym człowiekiem. Jak wynika z *Auslöschung* Bernharda w ostatecznym rachunku to się liczy nade wszystko.

Elżbieta Baniewicz

Teatr Dramatyczny w Warszawie – *Auslöschung* – Wymazywanie według Thomasa Bernharda. Przekład, scenariusz, reżyseria i scenografia – Krystian Lupa, muzyka – Jacek Ostaszewski. Premiera 8-9 marca 2001.

PRYWATNA HISTORIA POEZJI

2 III 2001

Pełne ulice młodych ze słuchawkami na uszach. Czasem któryś podryguje, jakby coś usłyszał. W szybkim rytmie.

Ciekawe, czy któryś słyszy Dajmoniona?

Nie, no nie. Oni wpuszczają głosy zewnętrzne.

3 III 2001

OSOBY:

SŁUCHACZ – CZESŁAW MIŁOSZ

GŁOS WEWNĘTRZNY – DAJMONION

Z wiersza *Do Dajmoniona*, tom *Na brzegu rzeki*, 1994:

I zdaje się, że kiedy inni