

665

Teatr

w y m a z y w a n i e

WARSZAWA

M.	Nr	9	09-2001
----	----	---	---------



M a r i a P r u s s a k

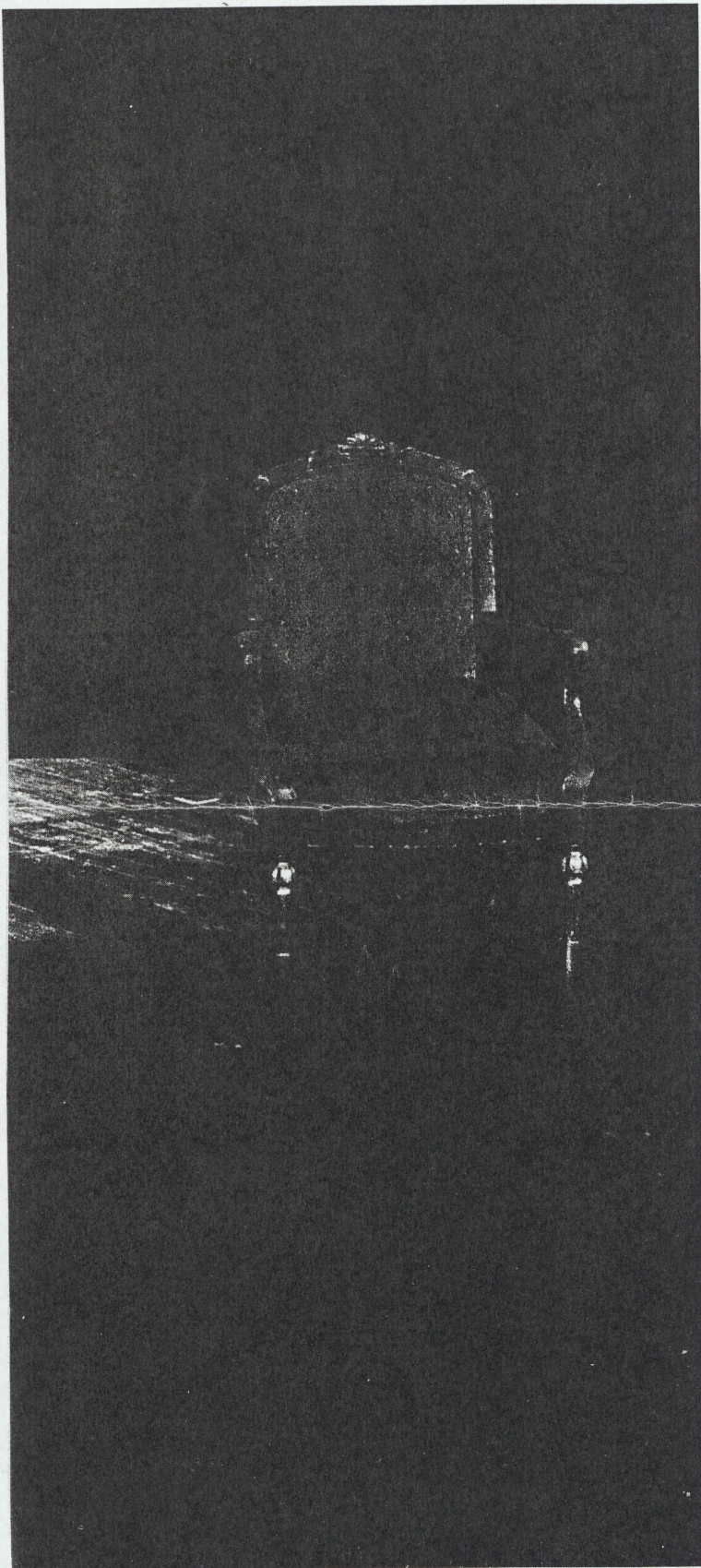
Z

magania Krystiana Lupy i aktorów Teatru Dramatycznego z ostatnią powieścią Thomasa Bernharda, a także ich artystyczny rezultat zasługują na to, by poświęcić im nieco więcej wnikliwej uwagi. W końcu rzadko mamy do czynienia

z przedstawieniem tak myślowo ważnym i tak precyzyjnym, artystycznie wykończonym, z teatrem, który szuka ważkich problemów współczesności w trudnym materiale literackim. Z teatrem w pełni autorskim, bo w efekcie powstaje uzupełniony apokryfami scenariusz, który przetłumaczył i napisał już sam reżyser. A przecież oglądamy teatr zespołowy w najlepszym znaczeniu tego słowa, bez twórczej wyobraźni aktorów spektakl nie osiągnąłby takiej artystycznej intensywności. Dla spójności wywodu muszę powtórzyć informacje o samym przedstawieniu, jakie pojawiły się już na łamach *Teatru* w rozmowach z Mają Komorowską i Krystianem Lupą, ponieważ decydują one o istotnych dla mnie kierunkach interpretacji.

Świat *Wymazywania* Bernharda narodził się z potrzeby unicestwiającej opowieści, z monologu. Z perspektywy teatru jest więc spiętrzeniem przeciwieństw – opowiadanie wydaje się zaprzeczeniem teatralności, a chęć unicestwienia wyklucza możliwość utrwalenia. Tu jednak tkwi też i szansa dla teatru, który przecież powstaje ze zderzania sprzeczności, a monolog ledwie wypowiedziany, jeszcze nie zapisany, jest tak samo jak przedstawienie czymś ze swojej istoty nietrwałym, nieuchwytnym. To jeden z paradoksów tego tekstu, który teatr wygrywa na rozmaitych płaszczyznach. Klucz do kompozycji *Wymazywania* w warszawskim Teatrze Dramatycznym wylania się z notatek reżysera wydrukowanych w programie: „Spektakl powinien zrodzić się z monologu, tylko że cała przestrzeń musi być tym monologiem...”, przestrzeń musi dynamicznie współgrać z wypowiedzianymi słowami. Musi więc ogarnąć wszystkie miejsca, jakie wypełniają świadomość bohatera – miejsca, w których opowiadający właśnie się znajduje, i te, które odgrywa inscenizując fragment opowieści. Musi być zarazem przestrzenią obszarów realnych, ale też przestrzenią pamięci i snu.

Plastyczna zmienność przestrzeni, przenikanie się różnych planów jest pierwszą próbą dla teatru, dla Lupy-scenografa przede wszystkim. Forma monologu wymaga też specyficznego, intymnego niemal kontaktu między aktorami i publicznością. Krystian Lupa przebudował widownię Teatru Dramatycznego tak, żebyśmy nie oglądali po-



kazywanego nam świata z dołu, z oddalenia. Pierwsze rzędy umieścił na poziomie sceny, tuż przy niej, dalsze lekko wznoszą się na specjalnie skonstruowanym podeście. Widzów jest więc niewielu i wszystko ma wymiar kameralny, skondensowany, ułatwia koncentrację. Wykorzystana została natomiast cała głębia sceny, aż po okalającą ją i zamykającą mury teatru.

Miejsce akcji dzieli spektakl na dwie wyraźnie odrębne części. Jedna toczy się w Rzymie nasyconym wspomnieniami, którymi Franz Josef wypełnia lekcje, jakich udziela swojemu włoskiemu uczniowi, Gambettiemu, na przemian z wykładami o filozofii. Druga – w rodzinnej posiadłości w Wolfsegg, gdzie trwają przygotowania do pogrzebu rodziców i brata, którzy zginęli w wypadku samochodowym. W Wolfsegg wracają widma złej historycznej przeszłości (rzecz dzieje się przecież w Górnej Austrii, gdzie faszystowskie wojenne uwikłania nadal obciążają zmętniałą pamięć) i każdy z bohaterów, także zmarli, jest pełen zduszonego napięcia i słów, które musi z siebie wyrzucić. Czas wydarzeń zmienia się więc, opowieść nakłada się na czas teraźniejszy, zdarzenia z Rzymu i z Wolfsegg, z teraźniejszości i przeszłości, przenikają się. Przenikają się do tego stopnia, że kiedy nieżyjący już Wujek Georg, swobodny, lekkomyślnie nonszalancki Zygmunt Malanowicz, zjawia się w rzymskim mieszkaniu Franza Josefa, powtarzając i dopełniając jego sarkastyczne uwagi o społeczeństwie, przez otwarte drzwi dobiega z ulicy banalna włoska piosenka. Piosenka ucichnie, kiedy po wyjściu Wujka drzwi zostaną zamknięte.

Przestrzeń gry została podzielona na wiele planów za pomocą przesuwających się łuków ścian i okien, komponowanych na różne sposoby. Akcja toczy się też i w głębi, za oknami – czasem dostrzegamy coś przez zamknięte szyby, czasem okna otwierają się odsłaniając kolejne perspektywy. Innym znów razem reżyser specjalnie oddziela postaci od widzów, jak na rzymskiej ulicy, kiedy spacer Franza Josefa z matką oglądamy przez witrynę sklepu z butami, przed którą się zatrzymują rozmawiając o Kafce. Starringi dobrze dobrane meble także modelują przestrzeń, wyraźnie oddzielając rzymskie mieszkanie bohatera, z małym, pełniącym rolę biurka stolikiem zawalonym książkami, od chłodu salonu w Wolfsegg, gdzie rodzina – niezależnie od okoliczności – zbiera się przy wielkim stole, przykrywanym pięknymi, eleganckimi obrusami rozszywanymi koronkami, i od ciasnej, przytulnej kuchni z kredensem, zwykłym stołem, słoikiem z ogórkami i zastawionym naczyniami, starym kaflowym piecem kuchennym. Od sceny z kucharką rozpoczyna się to przedstawienie i do kuchni najpierw wszedł Franz Josef, kiedy wrócił z Rzymu na wiadomość o śmierci najbliższych. Bo wolna od absurdu tego świata, w troskliwej krzątaninie dbająca o ład Kucharka, w powyciąganej sukience, w samych skarpetach na no-

gach, niezmiernie precyzyjnie grana przez Aleksandrę Konieczną, wnosi spokój i poczucie sensu.

W drugiej części przedstawienia akcja przenosi się co jakiś czas do opuszczonego, pełnego zaduchu złych wspomnień i ciemnych tajemnic, dzieciennego domku stojącego w ogrodzie. Tam po wojnie rodzice ulokowali ukrywających się faszystów, dzieci nie miały więc wstępu. W Kindervilli nie ma już mebli, są tylko schody prowadzące w górę i w dół. Scena stopniowo pustoszeje, przestrzeń otwiera się do końca, ale znowu wraca motyw, który najpierw zagrał wtedy, kiedy we wspomnieniach Franza Josefa pierwszy raz pojawił się obraz Wolfsegg. Otwieranie okien i zrywanie ciężkich zasłon tym razem nie przynosi ulgi, jest rodzajem historycznego obrzędu. Wówczas Wujkowi Georgowi, duszącemu się w przytłaczającej atmosferze rodzinnego obiadu, udało się wpuścić do salonu światło i powietrze, teraz okna otwierają się na mur teatru, dalej już nic nie ma. To w dzieciennym domku odpadną wszelkie pozory poprawności i objawi się cała agresja, z jaką rodzeństwo reaguje wzajemnie na siebie. Także tutaj Franz Josef zobaczy raz jeszcze postaci zmarłych rodziców, innych, pełnych niepokoju, zagadkowych, ale też uwolnionych wreszcie od jego deformującego spojrzenia.

Spektakl zaczyna zdanie, które nie należy do porządkującego pierwszą część monologu, padnie, zanim nadszedł telegram o wypadku, dzieje się jeszcze w innej przestrzeni i w innym czasie. „Są, muszą być, bo ich nienawidzę” mówi o wszystkich, o świecie, Franz Josef – dziecko, chłopiec, młodzieniec? – i pogarda, nienawiść to podstawowe emocje, które towarzyszyły jego dorastaniu i będą kształtować jego opowieść. Nie należy jednak zbyt szybko wyciągać jednoznacznych wniosków, bo wszystko w tym przedstawieniu podlega przewartościowaniu, nic nie jest utrzymane w jednej barwie i jednym nastroju. Tonacje, w jakich Piotr Skiba prowadzi swój monolog, co chwilę się zmieniają, raz brzmią sarkazmem, innym razem zadziwieniem, później żalosną skargą i wręcz rozpaczą. On sam umie z dystansu skomentować wypowiedziane przed chwilą słowa. Mówi, żeby uporać się z własną pamięcią, nie tylko po to, żeby ją potępić.

Przestrzeń przedstawienia musi więc zachować jednorodność i wchłonąć w siebie wiele miejsc, konkretnych i odrealnionych równocześnie. Konkretnych w doborach z pietyzmem meblach i rekwizytach, w celebrowaniu prawdziwego jedzenia, ale też w komponowaniu scenek wypełnionych sytuacyjnym humorem. Lustra, umieszczone w różnych wnętrzach, odbijając ich fragmenty pogłębiają obraz. To zwielokrotnienie przestrzeni i jej płynna zmienność w naturalny sposób wynikają z porządkującej fabułę płynności skojarzeń bohatera spektaklu. One też kształtują jedną z najważniejszych opozycji budujących napięcie – poczucie zamknięcia, osaczenia i konieczności

wyrwania się, ucieczki, wracającej w powtarzanym motywie otwieranych okien.

I cłociaż patrzymy na świat z perspektywy Franza Josefa, choć jego naprężone emocje kształtują rytm obrazów spowalnianych i coraz gwałtowniej przerywanych przenikliwymi dźwiękami doskonałej muzyki Jacka Ostaszewskiego, subiektywizm pierwszej części spektaklu staje się później coraz mniej oczywisty, nie tak dominujący. Obcujemy ze światem wchłanianym i projektowanym przez głównego bohatera, ale przecież jest to świat osobny, nie poddaje mu się do końca, odwrotnie – coraz bardziej mu się wymyka. Monolog, rozpisany w teatrze na sceny, nie podporządkowuje sobie opowieści – przeciwnie, żeby zmierzyć się z tym, co zewnętrzne, trzeba wzmocnić autonomię tej wysnutej z własnego wnętrza rzeczywistości. Żaden szczegół, z którym bohater konfrontuje siebie w swojej świadomości, nie może zabrzmieć zbyt słabo lub fałszywie. To także ogromne wyzwanie dla teatru – żeby stworzyć kontrapunkt dla monologu głównego bohatera i obronić autonomię granych postaci, aktorzy muszą wyposażyć je w całe bogactwo dodatkowych skojarzeń, które nawet jeśli nie docierają do widzów, nadają bohaterom spektaklu głębię i chronią przed jednoznacznością definicji. Twórcy przedstawienia muszą też dokładnie zharmonizować siatkę napięć i wzajemnych zależności. I właśnie w zespołowości, modelującej z wielką precyzją kształt monologu Piotra Skiby, tkwi podstawa wielkości *Wymazywania* w Teatrze Dramatycznym.

Tu nie ma ról nieważnych, czego przejrzystym przykładem może być rozciągnięta niemal do granic wytrzymałości scena ustawiania rodziny do pamiątkowego zdjęcia ślubnego. Pozycja, jaką każdy z obecnych stara się przyjąć, miejsce, które usiłuje zająć, charakteryzują ich niezmiernie jaskrawo – od baletu, tańczącego wokół aparatu, niemal operetkowego fotografa terroryzującego zebranych (Krzysztof Szekalski), przez niecierpliwe znużenie Ojca i brata, do pełnego sztywności godności, wytrwale wspinającego się na palce, żeby lepiej wypaść, Jarosława Gajewskiego w roli Dalekiego krewnego. Łączenie dysonansów jest podstawową tonacją tego przedstawienia, granica między groteską a grozą okazuje się ogromnie wąska. Na podobnej zasadzie skonstruowany został obraz dekorowania trumien wystawionych przed pogrzebem w oranżerii – spokojnie stojący przy drzwiach, najbardziej w tym gronie naturalny i najszczerzej zmartwiony Ogrodnik Sławomira Grzymkowskiego, drętwo siedzący na krześle z udręczoną miną szwagier, fabrykant kapsli (Marcin Troński), i dwie siostry – Cecylia (Jolanta Fraszyńska) i Amalia (Agnieszka Roszkowska) – porozumiewające się szeptem i w skupieniu upinające wokół trumien drobne kwiatuszki, całe skoncentrowane na pudełku ze szpilkami, które za chwilę się rozsypią. Obraz groteskowo żałosny i rozpacz-

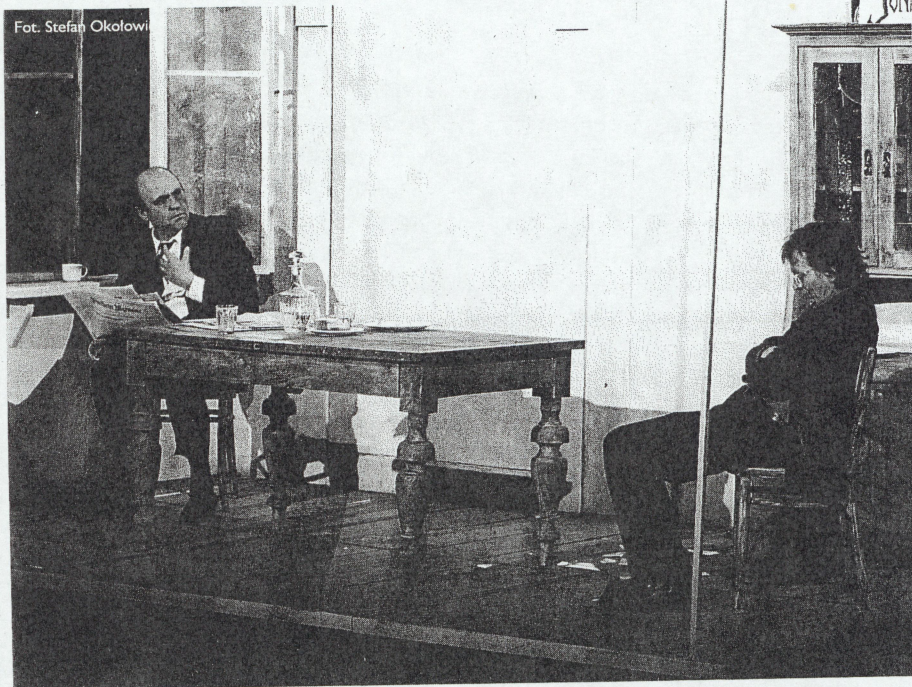


Fot. Stefan Okołowicz

Piotr Skiba (Franz Josef Murau), Maja Komorowska (Maria), Waldemar Barwiński (Aleksander)

liwie śmieszny. Dopiero wtargnięcie do oranżerii Franza Josefa przerwie zduszone napięcie i siostry wybuchną zbyt długo dławioną chaotyczną gadaniną. Tylko z Ogrodnikiem zdoła on jednak naprawdę rozmawiać o śmierci i tylko w jego obecności umie odnaleźć naprawdę jasne wspomnienia.

Osobność świata, z którym nieustannie konfrontuje się bohater, wynika więc przede wszystkim z wyrazistości przywoływanych przez niego postaci. Franz Josef swoim monologiem atakuje świat w najbanalniejszym, wydawałoby się, przeciwstawieniu mieszczańskiego, zniewalającego zakłamania i twórczej wolności. On i Wujek Georg, zafascynowani filozofią i sztuką, wszędzie dostrzegą obtudę, udawanie, wielką grę maskującą prawdziwe oblicze osób uczestniczących w rytuałach życia społecznego, pozornymi gestami ukrywających swoje zaniechanie, ucieczkę przed prawdą. I skłonni je-



Marcin Troński (Weinflaschenstoepselfabrikant), Piotr Skiba (Franz Josef Murau)

steśmy ulegać ich punktowi widzenia, w końcu z serią takich rytuałów mamy do czynienia też w przedstawieniu Lupy. Oglądamy przecież teatr życia rodzinnego i teatr ról społecznych, teatr ślubu, teatr żałoby, teatr pogrzebu i wielki, mistrzowski teatr kardynała Spadolini, z niebywałą wirtuozerią granego przez Marka Walczewskiego. Tylko że tutaj znika już banalny problem zakłamania hierarchy Kościoła romansującego latami z matką Franza Josefa, teraz z czułością wspominającego jego zmarłych rodziców. Walczewski gra kogoś, kto swoim zachowaniem i opowiadaniem o ludziach, z nie pozostawiającym miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości rozmachem, kreuje sztuczną zupełnie i niesłychanie barwną rzeczywistość, kto sam sobie stwarza świat i żyje bardziej w swojej opowieści niż w otaczających go realiach i z całą siłą rozbuchanej ekspresji narzuca ją słuchaczom. Spadolini ze swoją wykreowaną sztuczną wydobyla jeden z paradoksów postawy Franza Josefa, pytanie o kryterium wiarygodności.

I tu, jak myślę, tkwi podstawa przemiany opowieści Thomasa Bernharda w teatr Krystiana Lupy. Subiektywizm rzeczywistości oglądanej z perspektywy monologu zderza się z autonomią innych osób. Piotr Skiba nie mówi do siebie ani wprost do widzów, mówi do swojego włoskiego ucznia Gambettiego i ma w nim wrażliwego słuchacza. Franz Josef odgrywa przed uczniem swój własny teatr, jeszcze raz z żalostí lub zdumieniem przeżywa przywoływane zdarzenia, bywa w tym równie gwałtowny jak Spadolini w swoich wymyślonych historyjkach. Zależy

mu jednak na docieraniu do istoty, sam więc co jakiś czas sprawdza, co w tej historii jest pamięcią, a co pokusą kreacji. Andrzej Szeremeta słucha swojego nauczyciela z biologiczną wręcz intensywnością i w taki sposób usprawiedliwia skalę jego emocji. Zafascynowany opowieścią nie poddaje się jej do końca, wydobywa jej teatralność, w końcu rozbawiony skonstatuje: „Bo pan fantastycznie przesadza”. Napięciem całego ciała, lekimi gestami, śmiechem bez cienia fałszu podtrzymuje narastający rytm słów Skiby aż do szalonego i już przerażającego momentu, kiedy obaj w poczuciu całkowitego absurdu, z niemal nie-

przytomnym zapamiętaniem, zataczając się z histerycznego śmiechu stukają się w głowę. Gwałtowność przesady monologów Franza Josefa objawia z jednej strony potrzebę kreacyjności, teatralizacji w próbach uporania się ze światem. Z drugiej pomaga zrozumieć, że nie da się ujednolicić, nazwać do końca ani ludzi, ani nawet autorów książek. Tak jak nie sposób nauczyć filozofii, nie da się też zapanować nad zagadką człowieka.

I tu odsłania się głębsza, zapewne właściwa rola teatru – obraz jest tu zawsze wielowymiarowy. Nawet wtedy, kiedy rodzi się z monologu, jeśli pozwala innym osobom mówić własnym głosem, niweczy wszelkie pokusy spłaszczenia, zamknięcia ich w karykaturalnej definicji, przekształcenia w marionetki. Teatr staje się więc szansą dla ludzi, o których opowiada. Kiedy z monologu Franza Josefa wyłania się matka – już od pierwszej sceny niedostrzegalnie drgające, zbyt mocno ściągnięte ramiona siedzącej tyłem przy wielkim stole Jankowskiej-Cieślak mówią o napięciu, w jakim żyje, z czujnością wpatrując się w zachowanie swojej rodziny, którego nie umie być pewna. Jej gesty, melodia głosu są raz łagodne, za chwilę gwałtowne. Słowa wybuchają nagłym krzykiem i zaraz zmieniają tonację. Podejrzliwa i nieufna nawet wtedy, kiedy lekkim krokiem spaceruje po Rzymie u boku syna, Jankowska-Cieślak łączy czułość i przemoc, miłość i potrzebę dominacji, tworząc w istocie postać ogromnie powikłaną. I najbardziej zostaje w pamięci wszechogarniający smutek, kiedy już po wypadku, niepewna nawet własnego ciała,

metodycznie, starannie odmierzonym krokiem przechadza się w poprzek sceny nie rozumiejąc tego, co się dzieje, z jednym właściwie, powtarzanym z narastającym lękiem, pytaniem: „Nie mam pojęcia, gdzie może być Johannes?”. Świadoma już tylko tego, że nic nie można wiedzieć o innych.

Franz Josef też nie jest w stanie ani opisać, ani odgadnąć swojej rodziny, w której wbrew jego wspomnieniom więcej jest bólu i lęku niż dominacji. Szuka celnych określeń, tworzy definicje, ale prawda ciągle mu się wymyka. Wbrew jego sarkazmowi teatr, w jakim biorą udział, jest ciężkim obowiązkiem, od którego trudno się oderwać, dlatego tak mało w nich lekkości. Zróżnicowany jest nawet na pozór chórалny szczebiot sióstr – bezwzględny, uszczypliwy Cecylii i bezradny Amalii. Czasem tylko zbyt ściągnięte brwi i spłoszone oczy brata Johannes (Wojciech Wysocki), zbyt sztywno prowadzone ramiona pokazują, jak mu trudno wytrwać w jarzmie formy, na którą się zgodził. Johannes udręczony własną rolą raz tylko w krótkiej rozmowie przy papierosie pozwala sobie na nerwową chwilę wyzwolenia. Toteż do końca zagadką dla Franza Josefa zostanie Ojciec, przygarbiony i stłamszony, ale patrzący na wszystko z niepojętym skupieniem. Rodziny brat Wujka Georga i jego zupełne przeciwieństwo. Tępy i agresywny we śnie, ale zupełnie bezsilny i zagubiony, żałośnie skarżący się na ból głowy i nie umiejący osłonić się przed natrączywymi pytaniami syna o przeszłość w ostatniej scenie, już po śmierci. Adam Ferency z ogromnym wyczuciem oscyluje pomiędzy dwiema stronami tej postaci, usiłującej bezradnie bronić własnej prawdy.

Dom rodzinny, Wolfsegg, to przestrzeń niechcianej pamięci Franza Josefa, to osoby, które próbuje zagarnąć swoją wyobraźnią, a one po części bronią się przed nim, po części zaskakują go swoją suwerennością. Sam utożsamia się z innymi – z filozofem Aleksandrem (Waldemar Barwiński), z poetką Marią – a jest to świat dociekliwy i stawiający opór. Z nimi prowadzi równorzędny dialog. Oni, podobnie jak Gambetti, są partnerami rozmowy, nie stają się tematem monologu. Maria, grana przez Maję Komorowską, wnosi w dialog z Franzem Josefem inne emocje i inną, kreacyjną wyobraźnię. Bo niezwykłość, odmiennność Marii polega na tym, że kreuje rzeczywistość tę, którą przeżywa, a nie swoją opowieść. I wtedy, kiedy spędzając większość czasu w łóżku, na pozór nieco nieobecna, lekko egzaltowana, ale też natychmiast komentująca własną egzaltację, w białej sukni, z rozpuszczonymi włosami, prowokuje filozofujących gości zderzając ich abstrakcyjne teorie z konkretem sytuacji, którą umie zamienić w absurd i za chwilę zasmucić się własnym żartem. I wtedy, kiedy

zjawia się we śnie w górskim schronisku. Pada śnieg, a ona ubrana jak do opery, groteskowa, w dziwacznej sukni z dużą kryzą, wbiega i znika, pojawia się w oknie, po chwili kręca się z Aleksandrem na śniegu. Wpadają z dziecinny rozbawieniem, bo zamienili się butami. Maria w dużych czarnych półbutach Aleksandra idzie przez chwilę w miejscu ciężkim krokiem jak dwie kobiety w słynnej już scenie z prób Grotowskiego do *Ewangelii*, z których powstało *Apocalypsis*. Rozbawienie bardzo szybko przechodzi w żal i Maria pociesza płaczącego Aleksandra. Oddaje mu buty, wybiega i za chwilę pojawia się w oknie. Zrywany rytmem oddala się i po chwili wraca, w końcu siada na oknie i znowu zjawia się w pokoju. Komorowska rozpędem swojej aktorskiej energii unosi w tej scenie partnerów, to ona narzuca intensywność napięcia. Kiedy pojawi się ponury, zgryźliwy Ojciec w roli właściciela schroniska i każe zniszczyć leżące na stole książki, wśród nich nienapisane wiersze Marii, ona musi przeciwstawić jego agresji równą siłę. Jak dziwaczny ptak z czarnymi rozpostartymi skrzydłami, jak zmieniona w kruka Kasandra z *Akropolis*, odpędza go ochryplym krzykiem, a równocześnie lekkim gestem każe swoim partnerom schować książki. Ojciec, pokonany tylko jej krzykiem, a może przede wszystkim jej wyobraźnią, pada bezwładnie na stół. Niezwykłość aktorskich skojarzeń wprowadza w ten obraz spiętrzoną wielowymiarowość, rozbija banał przymusu i ograniczenia, przenosi bohaterów w inne wymiary rzeczywistości.

Maria stanie się więc sprawdzianem i kontrastem dla twórczych zmagañ Franza Josefa, który czeka na jej słowa, bo z nią chce się liczyć. Jej przeczyta swój rękopis, którym chciałby wymazać, unicestwić przeszłość. Maria przyjedzie na pogrzeb w czarnym, prostym płaszczu, ze skupieniem i wielką uwagą wysłucha fragmentów powieści, która się jej nie podoba, bo nie można za pomocą negacji rozliczać się ze sobą, nie można pisać samym bólem. Maria nie chce niczego narzucać, chce odstaniać inny punkt widzenia, wydobyć świat spod przytłaczającego spojrzenia monologu. W jej krytycznych uwagach ani przez chwilę nie ma pouczającego tonu, są tylko pytania o prawdę i jak najprostsze zdania potwierdzające to, co Franz Josef sam już odgaduje. Maria broni konkretności rzeczywistości przed uzurpacją artysty, broni wielowymiarowości świata przed jednostajnością ciemnych barw. Starannie, wolno i dobitnie wypowiadając krótkie zdania wprowadza Franza Josefa w rytm swojego myślenia. Porozumienie między aktorami w scenie niemal rytualnego palenia rękopisu jest absolutne, dlatego możemy tu uczestniczyć w przejrzystości jasnej tajemnicy teatru i dotknąć niezwyklej ludzkiej prawdy. Dotarcie do tej prawdy nie unicestwia świata Wolfsegga, nadaje mu inny sens.