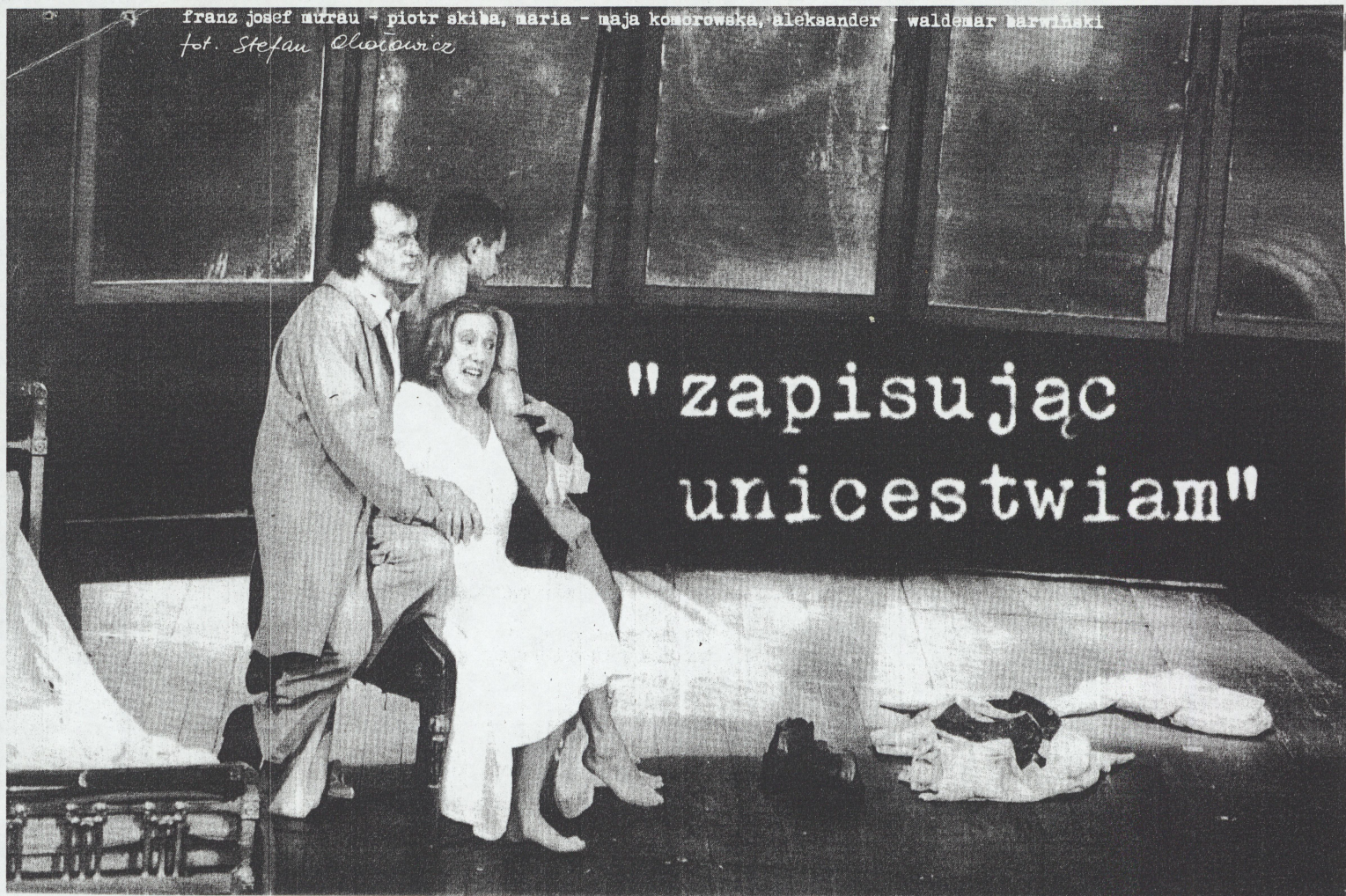


"zapisując unicestwiam"



1

W programie do długo przygotowywanego *Auslöschung/Wymazywania* znalazło się zdanie z dziennika Krystiana Lupa: „może właśnie ta materia, ta niedramatyczna materia daje więcej szans na odłączenie się od pepowiny tego starego teatru, który uprawiam... Tego pogłębionego psychologią „magicznego realizmu” – który staje się już z wolna manierą”. Zdanie pochodzi jednak sprzed blisko dziesięciu miesięcy i zapewne sam reżyser miał dość czasu, by zrozumieć, że wyrażonego w nim oczekiwania nie da się tym razem spełnić. Jakby przekornie – nie wiedzieć, na ile w sposób zamierzony – spektakl jest klasycznym obrazem uprawianego przez Lupa teatru, a wręcz kwintesencją jego twórczości ostatniego dziesięciolecia. Więcej nawet: trudno nie dostrzec w nim zwrotu wstecz, ku zarzuconemu ostatnio sposobowi konstruowania świata przedstawionego. Po *Lunatykach* (1995) reżyser zwrócił się ku „gotowym” dramatom, niegdyś krępującym zbyt określoną, zamkniętą formą (komedie Bernharda, *Sztuka Rezy*, *Prezydentki Schwaba*). Coraz wyraźniejsze rysy obyczajowe, tony grotesku i komizmu, widzenie postaci od strony dostrzegalnych zachowań, gestów i odruchów myślowych – sprzyjały większej obiektywizacji obrazu.

W *Auslöschung* zawiera się cały zestaw rozpoznawalnych chwytów artystycznych, motywów i obrazów, wzmacnionych powtarzalnością. Materia przedstawienia jest skrajnie niedramatyczna, pozbawiona zewnętrznej akcji, ogolona z konkretnych wydarzeń. Organizuje ją w zamian dynamika przeżyć wewnętrznych: myślowych obrachunków, snów, symboli. Duchowych kryzysów i przeistoczeń w nową formę. „Teatr z nieobecnością intrygi... Zdarzenia mentalne, dotknięcia materii, dotknięcia egzystencji... Tajemnicza materia przypominania” – jak mówi Lupa. W wielu obrazach i układach sytuacyjnych ostatnie przedstawienie przypomina *Maltego*, spektakl sprzed lat dziesięciu. Ada-

Beata Gucalska

ptacja poetyckiej prozy Rilkego stanowiła apogeum pewnego teatralnego myślenia – dość przypomnieć, że rozdzielony na trzy wieczory spektakl trwał w sumie dwanaście godzin, choć literacki materiał służący za kanwę opowieści był objętościowo bardzo niewielki. Poza gronem najbardziej zagorzałych wielbicieli reżysera nie zyskał też uznania. Dokonując w swym ostatnim przedstawieniu swoistego regresu Lupa zdaje się sprawdzać, co z tamtego myślenia okazało się wartościowe, co zaś uległo degradacji. Kontynuacją dawnych zainteresowań jest również sięgnięcie po raz czwarty do twórczości Thomasa Bernharda: po *Kalkwerku* (1992) dwukrotnie realizował jego dramaty (*Immanuel Kant*, *Rodzeństwo*), utwory dość zasadniczo różne od Bernhardowskiej prozy. Tym razem inscenizuje nieznaną w Polsce ostatnią powieść tego pisarza, rozciągniętą na sześćset pięćdziesiąt stron monstrualny monolog wewnętrzny, pisany jednym ciągiem, bez podziału na akapity. W porównaniu z *Auslöschung* – zauważa reżyser – *Kalkwerk* to prawie gotowy scenariusz. Transponując ten amorficzny literacki materiał na sześciogodzinne przedstawienie Krystian Lupa najwyraźniej poddaje próbie możliwości teatru.

2

W ciemności zalegającej scenę gwałtowny bieg, szamotania – to Kucharka próbuje uspokoić kilkuletniego Franza, uciśzyć jego konwulsyjne emocje. „Nienawidzę... chcę, żeby nie żył! Chcą mnie wyrzucić, nie chcą mnie...” Podyktowane rozpaczą życzenie dziecka w końcu spełnia się, po latach Franz Josef Murau, bohater tej wielogodzinnej spowiedzi, czyta w swym rzymskim mieszkaniu telegram: rodzice i brat Johannes nie żyją, zginęli w wypadku samochodowym. Franz Josef (Piotr Skiba) prezentuje się jako chuderlawy intelektualista w średnim wie-

2

"DIDASKALIA" N. 42 Stwierdzenie 2001.

ku; w jego sylwetce utrwalona jest niedbałość, rozluźnienie i jakiś bierny opór wobec świata. Lekko przygarbione plecy, wysunięta do przodu i ku górze głowa, płaczący się, niepewny krok. Na wiadomość reaguje z prawie psychopatyczną obojętnością, w której brzmi ton mściwej satysfakcji. „Całkowity spokój” – stwierdza; jedynym problemem wydaje się termin wyjazdu do rodzinnego Wolfsegg na pogrzeb: „nie dzisiaj... w każdym razie nie dzisiaj”. Ale od razu jest świadomy wyzwania, jakie ta śmierć stawia przed nim. Teraz na dobre musi się wziąć do „wymazywania”, odrzucania wszystkiego, co chore i zakłamanie. Niszcząc narosłych przez wieki, sfalszowanych norm, wartości i nakazów. Tak właśnie – „Auslöschung”, czyli „wymazywanie” – tytułuje to coś, co zamierza napisać, a czego nie da się określić żadnym powszechnie zrozumiałym terminem. Ani to powieść, ani traktat, ani poddana wymogom formy autobiografia. Bierna reakcja Franza staje się wkrótce zrozumiała: demony Wolfsegg wykluczają możliwość spontanicznej reakcji, w relacji Franza z rodziną jest jakiś rodzaj psychicznego paraliżu. Prawie natychmiast zjawiają się Ojciec, Matka i cała rodzina, jadalnia w Wolfsegg... Pierwsza część spektaklu (pierwszy wieczór), zatytułowana *Rzym*, rozpięta jest pomiędzy wysiłkami filozofa, by ratować swą niezależną rzymską egzystencję, a obsesyjną koniecznością przypominania. Próby utrzymania wypracowanego z trudem *modus vivendi* – lekcje filozofii, wizyty u przyjaciół, dysputy – podkopywane są przeżywanymi wciąż na nowo scenami dziecięcych upokorzeń, ciągle żywą i nienawistną rozpaczą odrzucenia. Sceny „dienne” i „nocne”, teraźniejszość i przypomnienie, jawa i sen splatają się w nierozzerwalny korowód, opalizujący zmienną perspektywą wnętrza i zewnątrz.

Pierwsza odsłona wewnętrznego teatru Franza: obiad rodzinny, scena celebrowana przez reżysera z upodobaniem i mistrzostwem. Restrykcyjna i ścisła forma usiłuje zapanować nad nieuniknionym konfliktem, który, skrępowany sztucznym ceremoniałem jak cisnącą obręczą, tym silniej wybucha. Stół w Wolfsegg jest ogromny, zdolny pomieścić ze czterdzieści osób, toteż zasiadające przy nim szczupłe grono domowników rozdziela dystans likwidujący wszelką bliskość. Rozlega się operowa muzyka, rozlewna i podniosła, znak mieszczańskich upodobań, przedmiot skłamanych wrzusek. Po jednej stronie stołu Matka (Jadwiga Jankowska-Cieślak), zeszywniała z nienawiści, z tłumioną pasją rzuca oskarżenia pod adresem Wuję Georga: „pasożyt”, „potwór” i „przestępca”; nie tylko porzucił rodzinne gniazdo, ale śmiał zapisać cały majątek służącemu! Obok zrezygnowany, słaby Ojciec (Adam Ferency), nieporadnie próbujący załagodzić jej ataki, uspokoić sytuację pojednawczym tonem. W środku nieme, jak zakneblowane siostry. Po przeciwnej stronie brat Ojca, Wuj Georg (Zygmunt Małanowicz), „syn marnotrawny i uciekinier”, który przetrwał bratankowi ścieżki buntu, prowokuje zebranych, wypuszczając w powietrze wielkie słowa: Tolstoj, Paryż, Callas, Goethe... Ubrany z niegdysiejszą elegancją, obnosząc starannie ufryzowaną głowę upaja się rozległością własnych horyzontów i swobodą ducha. Tępem mieszczaństwu rodziców, skrytemu pod szyldem „kultywowania szczytnych rodzinnych tradycji” przeciwstawione zostaje groteskowe wolnomyślicielstwo Wuję. Ale mimo pozerstwa, mimo całej teatralności (Wuj każe wyrwać na swym nagrobku napis „Ten, co we właściwym czasie barbarzyńców za sobą zostawił”, manifestując swój ortodoksyjny liberalizm) wpływ tej postaci na bratanka jest niewątpliwy. Jego życiowy wybór (porzucić rodzinne gniazdo, odciąć się i uzależnić od rodziny) sankcjonuje i umacnia podobną decyzję Franza. Bohater dzieli z nim ponadto (może wręcz dziedziczy po nim) niechęć i pogardę dla Austrii, uwielbienie dla krajów śródziemnomorskich, kult filozofów. Franz toczy w myślach dysputy z wujem, rozwija i dopowiada jego koncepty, przejmując duchową spuściznę. W jednej ze scen tyradę przeciw austriackiej manii tytułów, rozpoczętą przez bratan-

ka, kontynuuje i kończy w wielkim stylu Wuj Georg, jakby był jej prawowitym właścicielem.

Prawdziwym źródłem ciągle odnawianego wewnętrznego konfliktu jest Matka. Pulsujące ognisko bólu, obiekt nienawiści i rozpaczliwego wołania o miłość. To najbardziej interesująca postać przedstawienia, zarówno od strony dramatycznej i teatralnej koncepcji, jak i aktorskiego wykonania. Niewielka liczba wypowiedzianych kwestii i ogromna powściągliwość środków czynią z niej paradoksalnie osobę najbardziej tajemniczą, wieloznaczną. Oschła, surowa i nieprzyjazna, ma w sobie przykuwającą siłę, dlatego zapewne jest ośrodkiem wszelkich osobowych relacji. Franz mówi o niej z pogardą i nienawiścią: zakłamaną, tępa mieszcza, udaje, że kocha muzykę, z której naprawdę nic nie pojmuję. Skąpa i chciwa, okrutna, nie rozumie potrzeb swoich dzieci. Zdradza męża z kardynałem (coż za perwersja!). Dwukrotnie przywołana zostaje scena kary za zaniedbanie obowiązków. Mały Franz, pochłonięty poetycką lekturą w zakazanej bibliotece, przegapił porę segregowania listów z Matką w jej pokoju. Matka krzyczy, policzkuje go, skazuje na trzydniową izolację. Bolesna jest nie sama kara, ale to, że Matka zdaje się wcale nie dostrzegać, jak bardzo Franz sam siebie ukarał tym zapomnieniem. Ta cotygodniowa godzina była bowiem jedyną chwilą ich intymnej bliskości, Matce zdarzało się wypowiedzieć parę serdeczniejszych słów, okazać czułość... Dojrzałość pozwoliłaby może bohaterowi wczuć się w przyczynę wzburzenia matki: zlekceważonej, pozbawionej możliwości kontaktu ze swym wyobcowanym dzieckiem, egzystującym w jakiejś dziwnej i niebezpiecznej sferze, stanowiącej w jej odczuciu najwyższe mentalne zagrożenie. Franz nie potrafi jednak wyjść poza dziecinne pretensje do świata. Pielęgnuje swój obraz odrzuconego i potępionego: siła urazu jest przemożna. Żywiąc do Matki coś w rodzaju nienawidzącej miłości, cierpi na rozdwojenie jej obrazu, ale konsekwentnie wypiera stronę pozytywną, koncentrując się wyłącznie na aspekcie destrukcji i autorytaryzmie. Życie Franza upływa przygniecione ciężarem tej niezałatwionej relacji. Dopiero w latach rzymskich następuje pewien rodzaj pojednania, zbliżenia (piękna scena wizyty matki w rzymskim mieszkaniu syna i potem wspólnego oglądania sklepowych wystaw). Wizerunek Matki jest dla każdej z postaci dramatu zupełnie inny. Wuj Georg widzi w niej pazerną, ograniczoną istotę, która zawładnęła Ojcem i zniszczyła go. Ojciec uważa ją za „ratunek dla Wolfsegg” i oddaje się całkowicie w jej władzę, obarczając ją również ciężarem decyzji i odpowiedzialności. Kardynał Spadolini dostrzegł w niej kruchość, rozczulającą bezradność, wrażliwość. Na scenie widzimy kobietę o zaciętej, nieruchomej twarzy, pozornie pozbawionej uczuć – może tylko wrogość wobec otoczenia rzeźbi jej rysy. Opuszczone, ściągnięte ramiona, lekko pochylona głowa, kanciaste ruchy – całkowite zaprzeczenie uwodzicielskiej kobiecości. Matka niby poddaje się mieszczańskim ceremoniałom – suknie, śluby, wizyty w operze, obnoszenie biżuterii – ale w sposób jakiś niepełny, niezbyt okazały. Suknie są dość skromne, o operze nic nie mówi, biżuterii prawie wcale nie widać. Jakby dystansowała się od tego, jakby to wszystko było wyłącznie przypisywaną jej, bo oczekiwaną przez otoczenie, właściwością. Wiele wypowiedzianych o niej sądów brzmi niewiarygodnie. Trudno dostrzec w jej postawie fałsz, pozę, brak autentyzmu. Przeciwnie, jeśli ktoś z tej rodziny widzi rzeczywistość jasno i przenikliwie, bez złudzeń, to właśnie ona. Ta szorstka i nieprzyjemna kobieta ma w sobie smutek i rezygnację, bo może najlepiej ze wszystkich pojęła skażoną naturę świata i nie pozostało jej nic innego, jak przystać na jego warunki. W oschłości Matki można dostrzec niechęć do wszelkiego estetyzmu, pięknoduchostwa – a więc wyrażone pośrednio upodobanie do prawdy. Ale tropiący zakłamanie Franz tego nie dostrzega, po-

Teatr Dramatyczny Miasta Stołecznego Warszawy

auslöschung - wymazywanie

według Thomasa Bernharda

tłumaczenie i apokryfy: Krystian Lupa

scenariusz, reżyseria i scenografia: Krystian Lupa, muzyka: Jacek

Ostaszewski, premiera: 8 i 9 marca 2001

„DIDASKALIA” N. 42

Kwiecień 2001

grążony w swoich urazach. Tak jakby klarowna prawda o człowieku była czymś zupełnie nieuchwytnym, wręcz niemożliwym.

Od upiorów przeszłości Franz ucieka w swoją rzeczywistość rzymską. Udziela wykładów z filozofii włoskiemu uczniowi, Gambettiemu (Andrzej Szeremeta). W zewnętrznych rysach ten młody człowiek – figura zagubionej współczesnej młodości – ma więcej wspólnego z bywalcem stadionów niż z adeptem filozofii: ogolona głowa, błyszcząca koszulka, adidasy, sprężynujący chód. Ten chłopak ujmująco nijaki, bezradny, pozbawiony własnego kształtu odczuwa wewnętrzną konieczność uporządkowania sobie świata. Wydobyć się z chaosu, stworzenia spójnej mapy pojęć i przekonań. Nie oczekuje wiedzy, ale duchowego przewodnictwa, autorytetu. Franz natomiast z nadzieją widzi w nim kogoś gotowego przyjąć część jego własnej duszy. Dlatego próbuje wprowadzić go do wnętrza swego symbolicznego snu: wywołuje ów sen jak magik, czyniąc Gambettiego jednocześnie widzem i świadkiem wydarzeń.

Do rytmu zajęć Franza Josepha należą także wizyty u Marii (Maja Komorowska), „ukochanej poetki”. Maria przyjmuje gości leżąc w łóżku. Świadomie i z wielkim powodzeniem gra rolę wielkiej artystki: samotnej, pogrążonej w nostalgii, trochę kapryśnej. „Chciałabym do Wiednia... Nie, nie wróć do Wiednia. Chcę umrzeć w Rzymie.” Przemawia tonem poetyckim i nieco górnolotnie, niczym modernistyczna poetessa albo operowa diva. Maria i Franz wraz z młodym filozofem Aleksandrem (Waldemar Barwiński) tworzą harmonijny, intelektualno-uczuciowy trójkąt. Maria jest jego ośrodkiem: to ona odbiera hołdy, narzuca ton dyskusjom, rozstrzyga spory. We troje komentują fragment Schopenhauera, Maria prowokuje Aleksandra, szuka pomocy u Franza, lekko kokietuje ich obu... W kompozycji przedstawienia Maria zostaje przeciwstawiona Matce – to dwie biegunowo przeciwne wersje kobiecości. „Ukochana poetka” jest wrażliwa i twórcza, pełna wewnętrznego bogactwa. Impulsywna i spontaniczna, wydaje się nosicielką prawdziwie wolnego ducha – jednak tylko do pewnego stopnia. Maria wygłasza słuszne sądy, pięknie brzmiące, nieraz przejmujące zdania – więcej w nich jednak literatury niż prawdy. Krępuje ją dopracowana w szczegółach forma „wielkiej artystki”, wiedzącej lepiej, głębiej czującej. (Nieprzypadkowo Gambetti z beżkompromisowością właściwą wiekowi nazywa ją „pozerką”.) Podczas finałowej rozmowy z bohaterem – rozmowy intymnej, osobistej – w powietrzu wisi oczekiwanie na moment przełomu, zburzenia formy, ujawnienia jakiejś pierwotnej, nie oszlifowanej reakcji – i moment ten nie następuje. Wprawdzie Maria zdobywa się na gest czulej bliskości, przytula głowę Franza do piersi, ale jego zamierzeń nie rozumie. Ten artystyczno-intelektualny świat, niewątpliwie uczciwszy od „katolicko-nacjonalistycznego” mieszczaństwa, okazuje się również pułapką form, złudzeń, półprawd, stronniczo dobieganych argumentów. I tu, i tam uprawia się powszechnie akceptowaną grę.

3

Część druga – *Wolfsegg* – to powolne zmierzanie do pogrzebowego rytuału, coraz bardziej niecierpliwe wyczekiwanie, by wreszcie opuścić trumny w ziemię. A zarazem dojrzewanie do finałnej rozprawy z przeszłością. Tu już nie ma fantastycznych snów ani filozoficznych debat. Wyrwany z rzymskiego azylu Franz musi w pojedynkę stawić czoła Wolfsegg, zdobyć się na decyzje ostateczne. Nie od razu gotów jest zmierzyć się z siostrami i z trumnami. Po przyjeździe skrywa się w pustej kuchni. Wypełnione jasnym, porannym światłem pomieszczenie, proste, ubogie i swojskie, daje poczucie bezpieczeństwa. Za oknami brzmia cicho echa krótkiej piosenki, odbijającej się gdzieś daleko od górskich szczytów, przechodzą w wycie wiatru, a potem wycie wilka czy wilkołaka. Genialna w tej scenie sfera muzyczna sugestywnie rysuje i otaczającą Wolfsegg przestrzeń, i nastrój, w jakim jest pogrążony Franz: uspokojenia, obcości,

oczekiwania. Bohater snuje się popijając kawę, czyta gazetowe relacje o wypadku... Szykuje się do spotkania. Kucharka doprowadza go do porządku, włącza w rolę syna i dziedzica, tak, oczywiście, zaraz pójdzie się przywitać z siostrami, zaraz się uda do trumien. Do ciemnej oranżerii, gdzie wokół trumien krzątają się siostry, wchodzi już krokiem zdecydowanym. Chłodne powitanie, żadnych uczuć, żadnego rozczulania się. Suche i konkretne pytania: kto poniesie trumny, kto odprowadzi mszę. Zaśrubowana trumna Matki (głowa w wyniku wypadku została odcięta od ciała) przyciąga go i odpycha, chęć zobaczenia tej katastrofy walczy z lękiem i obrzydzeniem. Wreszcie zadaje pytanie groteskowe i makabryczne, w Wolfsegg jednak jak najbardziej na miejscu: czy z oderwanej głowy zdjęto biżuterię? W kolejnych rodzinnych scenkach pastwi się nad szwagrem, pocziwym mieszcuchem, dręczy i prowokuje Bogu ducha winne siostry. Tu odnosi łatwe zwycięstwa. Ale czeka go jeszcze konfrontacja z silniejszymi: z pokoleniem rodziców, władców i właścicieli, reprezentantów autorytetu i prawa. Wszystkie siły psychiczne zostają zmobilizowane, napięcie Franza dochodzi do apogeum.

Najpierw kolacja z kardynałem Spadolinim, wieloletnim chłankiem Matki przybyłym na pogrzeb. Spadolini (znakomita rola Marka Wałczewskiego) jest postacią imponującą i urzekającą. Kardynalskie dostojęństwo i celebra, szlachetne frazesy i wzniosłe kłamstwa wypowiedane są przez niego z taką swadą, że wprost uwiarygodnione doskonałością formy. „Wasz ojciec to był charakter wykwintny, prawdziwy filozof, wielki pan! Pewnego razu na górskiej wyprawie uratował mi życie, dosłownie w ostatniej chwili rzucił linę i wyciągnął mnie znad przepaści! Wasza Matka... kochała Mahlera, uratowała mnie cudownymi ziołami z Górnej Austrii...” Okrągłe gesty rąk, wznosząca się ku niebu intonacja frazy – styl w najwyższym stopniu wykwintny, zniewalający. Spadolini jest figurą ulepioną z kłamstwa, pokrytą nieprzepuszczalnym pancerzem formy. Wcieleniem teatru rozumianego jako targowisko masek, uczuć udanych i sfałszowanych słów. Reprezentantem Kościoła, którego istotą jest oszukańcza gra w szlachetne uczynki, Boga i zbawienie. Franz słabnie wobec takiego naporu formy. Nagły huk, ciemność, Franz mdleje przewracając się z krzesłem do tyłu.

Starcie drugie: uosobiona dalsza rodzina, czyli Ciocia z Titi-see (Małgorzata Niemirska). Rozlazła, rozpanoszona mieszczańska usiłuje nachalnie, po kryjomu dojść z nagle wzbogaconym krewnym do niejasnej konfidencji. Chce coś dla siebie zyskać. „Zawsze cię żałowałam, zawsze w ciebie wierzyłam, och, co oni ci zrobili.” Teraz atakuje kłamstwo rodzinno-mieszczańskie, Franz mdleje po raz drugi.

I wreszcie próba trzecia, przejmujące spotkanie z rodzicami w Kindervilli. Umarli rodzice zjawiają się, jakby nie do końca rozumiejąc, co się z nimi stało. Jednocześnie wiedzą i nie wiedzą o swojej śmierci. Są zagubieni, przygnębieni i trochę dezorientowani. Ojciec skarży się na ból głowy, czuje, że coś nie w porządku jest z jego ciałem, ale co? Matka w zaciętym milczeniu chodzi tam i z powrotem, niecierpliwie wyczekuje Johanna. Ojciec, tonem trochę proszącym, pokornym, tłumaczy synowi: teraz będziesz musiał zająć się Wolfsegg, wszystko na twojej głowie... Ale Franz nie poddaje się tej bliskości, pozostaje wierny swej misji. I z całą bezwzględnością wywleka ojcowskie winy z przeszłości. Matka gwałtownie zasłania Ojca rozkładając ramiona, krzyczy. „Co ty możesz wiedzieć o życiu Ojca, porzuciłeś nas!” Franz traci przytomność.

Te starcia, których wynik nie może być przesądzony, wzmacniają siły bohatera. Wreszcie dojrzewa do ostatecznych rozstrzygnięć. Może już pozbyć się całego balastu przeszłości, słów, tradycji. Po rozegranym jak lodowata farsa pogrzebie oświadcza: „Postanawiam całe Wolfsegg i wszystkie przynależne nie-ruchomości złożyć w bezwarunkowym darze Departamentowi Kultury Gminy Żydowskiej w Wiedniu...” To ostatnie słowa spektaklu. Wcześniej Franz Josef Murau zapowiada napisanie *Au-slöschung*.

4

Czym jest to tajemnicze *Auslöschung* – Wymazywanie? Kry-
stian Lupa objaśnia w programie, że ma być propozycją oczyszczenia przez „najradykałniejszą amputację chorej duchowej tkan-
ki”. W scenie poprzedzającej finał bohater tłumaczy Marii, uko-
chanej poetce, mentorce i muzie w jednej osobie, swój projekt
zapisu „wymazania”. „Zapisując... unicestwiam to, co do tej pory
mnie tworzyło i tworzy... mnie i wszystkich tu... co mnie defor-
mowało i deformuje, co zafałszowało... Przez to, że nigdy nie
zostało wypowiedziane.” Dzieło czystej negacji, owoc paradoksu
(bo przecież „wymazywanie” stoi w sprzeczności z „zapisy-
waniem”, czyli utrwalaniem). Ten rejestr przezwyciężonych sił,
odrzuconych przekonań i bezwartościowych myśli sporządza-
ny jest po to, by to wszystko wyrzucić – z całą bezwzględno-
ścią, nie dbając o smak i estetykę. Państwo i Kościół, rodzina
i majątek, piękno i tak zwana „sztuka” – mają się „przepalić na
ogromnym śmietniku”. Franz proponuje już nie Nietzscheańskie
„przewartościowanie wszystkich wartości”, ale ich najbar-
dziej radykalną selekcję.

Maria, dostrzegając przenikliwie impulsy kierujące przyjaciel-
em, zauważa: „Nie można pisać samym bólem, bo to jest tylko
zemsta”. Trudno nie dostrzec, że pobudki działania bohatera są
w wielu momentach dyskusyjne. Jego akty wobec rodziny dale-
ko wykraczają poza konieczne „wymazanie”. Tragiczny los ro-
dziny (nagła śmierć rodziców i brata, niepewny byt siostr, które
„będą musiały pójść precz” z Wolfsegg, bo taka jest jego wola)
wywołuje u niego mściwą satysfakcję. Poddany autorytarnemu
wychowaniu, gdzie każdy sprzeciw był traktowany jako naj-
większy grzech i przestępstwo, odgrywa się wpływając na ży-
cie innych. Zburzenie rodzinnego gniazda napędza go dumą,
poczuciem słuszności i siły. Franz jest człowiekiem skażonym
psychicznie, głęboko i nieodwracalnie zranionym. Jakaś część
jego duchowej substancji jest martwa, inna poddana okrucień-
stwu. Cierpi na uczuciową impotencję, potrzebuje dopiero śmierci
rodziców, aby w wieku czterdziestu kilku lat uporać się z ich
wpływem. Jako jednostka szczególnie wrażliwa odbija w sobie
całe zło i szaleństwo świata, co go wszakże nie usprawiedliwia.
Czystość jego intencji zostaje w ten sposób zmaczona, chociaż
nie zakwestionowana.

Sama konstrukcja głównej postaci sprawia, że bohater jest
zrazu trudno uchwytyny. Niby zalicza się bezwarunkowo do
pierwszej kategorii bohaterów teatru Lupy, czyli poszukiwaczy
uczuci metafizycznych, będących stale w drodze do duchowych
przemian. Zmagających się z kryzysami nadwrażliwców, arty-
stów, życiowych wędrowców. Tego typu postać jest zazwyczaj
medium reżysera, który każe nam zanurzyć się w jej wewnętrz-
nym świecie: oglądamy sny, uteatralizowane lęki i przecucia.
Przeciwstawieni jej zostają ludzie o określonym statusie i wła-
ściwościach, przedstawieni komediowo, wedle uproszczonego,
ale celnego obyczajowego rysunku. Franz Josef Murau, bohater
Auslöschung prezentowany jest w zmiennej perspektywie wne-
trza i zewnątrz. Najpierw obcujemy z jego myślami i wewnętr-
znym monologami, wkraczamy we wspomnienia z dzieciństwa,
w sen. Potem jednak zmienia się w śmieszna figurkę z rodzin-
nego dramatu: enfant terrible, mały tyran domowy. Pokazuje
się siostrze nagi, z twarzą pokrytą pianką do golenia, i w tym
stanie zakłada przyniesiony przez nią czarny żałobny krawat,
po czym przeglądając się w lustrze wywala język... Lupa zazna-
cza zasadniczą nieprzystawalność tych dwóch światów. Bogac-
twa i zagrożenia tkwiące w ludzkim wnętrzu zazwyczaj pozo-
stają nierozpoznane, odczucie siebie „od środka” i świadomość,
czym jesteśmy w oczach świata, dzieli przepaść. Ale reżyser
wyraźnie dystansuje się od swego bohatera, podważając jego
wiarygodność. Sądy i oceny Franza Josefa zostają w przedsta-
wieniu wielokrotnie zaprzeczone. Członkowie rodziny na przy-
kład wcale nie mają tych cech, które im Franz przypisuje. Wy-
glądają raczej na ludzi bardzo nieszczęśliwych, zgębnionych,
pogrążonych w „rozpaczy nieświadomej, że jest rozpaczą”. To

właśnie oni są ofiarami nakazów, które zgodzili się respekto-
wać. Jakoś przyzwyczaili się do losu, otorbili swoje cierpienie;
czy dla autoterapii syna marnotrawnego naprawdę mają obo-
wiązek zmieniać swoje życie? Nawet Franz przyznaje, że są to
w końcu biedni ludzie, zasługujący na współczucie, co nie prze-
szkadza mu dokonywać wstrząsów. Nawet jeśli jego postawa
jest skutkiem autorytarnej presji, jakiej kiedyś został poddany.
Tropiąc wszelkie fałszerstwa nie dostrzega ich choćby u bliskich
przyjaciół i wreszcie sam się w tym wszystkim gubi. Podczas
filozoficznego wykładu nagle ulega przemożnemu wrażeniu,
że naprawdę nie wie nic o systemach, które objaśnia, nie rozu-
mie Nietzschego, Schopenhauera, Kartezjusza – głowa jest pu-
sta! Nie wie, że brak mu po prostu stałego punktu odniesienia,
że osiągnięta w końcu prawda musi mieć jakieś przesłanki wy-
ściowe. Lupa solidaryzuje się z wysiłkami bohatera, ale nie cofa
się przed ukazaniem wszystkich niebezpieczeństw i mielizn tej
drogi. W końcu wiele ze stawianych przez Franza Josefa kwe-
stii daje się przełożyć na dylematy sztuki teatru.

5

Jaki jest sens *Auslöschung*? W przeciwieństwie do innych
podobnej rangi przedstawień Lupy to jest zupełnie pozbawione
odniesień metafizycznych, sfera mityczna i symboliczna zostają
bardzo zredukowane. Dysputa toczy się w świecie czysto ludz-
kim, a dotyczy – w pierwszej, najbardziej widocznej warstwie –
prawdy i kłamstwa. A ściślej, walki wydanej kłamstwu w imię
prawdy, która jest upragniona, ale niemożliwa. Na tym jednak
rzecz się nie kończy. Za pośrednictwem Bernharda Lupa odsła-
nia świat udręczająco sprzeczny, w samej swojej istocie para-
doksalny. Niemożliwy, a jednak istniejący, nie dający się uchwy-
cić inaczej jak przez jednoczesność znaków przeciwstawnych.
Miłość jest tu nienawiścią, filozofia – pozą i ucieczką, rodzina
najbardziej wrogim środowiskiem człowieka, religia – instru-
mentem opresji. Wszystko jest tożsame z własnym przeciwień-
stwem. Lamenty nad utraconym Absolutem mamy już dawno za
sobą. Teraz przychodzi się zmierzyć z totalnym chaosem w świe-
cie ludzkim. Nie ma żadnych obiektywnych prawd ani warto-
ści, nie ma dobrych idei ani zasługujących na szacunek celów.
Wszystko zostało wydane bezwzględnej umowności. Tymcza-
sem żaden człowiek nie potrafi żyć bez w miarę spójnego i pew-
nego układu odniesienia, który warunkuje cele działania i po-
zwala określić tożsamość. Także bez wiary w coś, co przekra-
cza jednostkę, obojętne, co by to było: rodzina, idea, naród,
praca. Pozbawienie go tej wewnętrznej mapy skutkuje psychiczną
destrukcją, witalność zwraca się przeciw życiu. Jak pół wieku
temu Gombrowicz i Beckett pokazywali konsekwencje wyrze-
czenia się Boga, tak teraz Bernhard – i Lupa – demonstrują skutki
wyrzeczenia się człowieka. Zaprzeczenia i odrzucenia jego ele-
mentarnych potrzeb psychicznych i egzystencjalnych. Odkryw-
cze niegdyś spostrzeżenia w rodzaju „wszystko jest projekcją”
i „nie ma faktów, są tylko interpretacje”, po stokroć nadużyte
i doprowadzone do absurdu, znaczą dziś tylko tyle, że nie ma
żadnych punktów stykowych pomiędzy „moją” a „twoją” praw-
dą. O prawdzie nadrzędnej w ogóle nie ma mowy. Jedynym

franz josef murau - piotr skiba
fot. Stefan Okoń



kryterium prawdy pozostaje właściwie liczba jej wyznawców: jest nią to, w co wierzy większość, a nie to, co zgodne z rozumem, krytyczną myślą, wyważonym osądem. Demaskatorska rola pisarza jest wówczas nie do przecenienia. Co ratuje? Tylko najwyższy wysiłek myśli i woli, wysiłek rozpoznania swojej nowej sytuacji i uznania braku jakiegokolwiek punktu oparcia może doprowadzić do ponownej integracji. Bernhardowskiego bohatera (jest on przejrzystą figurą samego autora) ratuje pisanie, nawet gdyby było ono aktem destrukcji.

6

Auslöschung Thomasa Bernharda jest potężnym atakiem na Austrię i kulturę niemiecką, w której pisarz upatruje wszelkiego zła współczesności. Oskarża społeczeństwo austriackie (i po części również niemieckie), zwłaszcza jego elity, o ukryty nazizm i antysemityzm. Piętnuje zмовę milczenia wokół popełnionych zbrodni, wytyka duchową martwość i hipokryzję. Polscy widzowie mogli poznać ten namiętny, nie oszczędzający niczego ton ze świetnej telewizyjnej inscenizacji dramatu *Hel-denplatz*. Czytujący Bernharda Austriacy, nie należący bynaj-

maria - maja komorowska,
franz josef murau - piotr skiba



mniej do społecznej większości (Bernhard, tłumaczony na kilkadziesiąt języków, do dziś nie jest traktowany jako powód do narodowej dumy, czemu poniekąd trudno się dziwić), zastanawiają się, czy i jak jego twórczość może funkcjonować poza Austrią – tak bardzo osadzona jest w tamtejszych, historycznych i społecznych realiach. (Wiele utworów powstało jako swoisty komentarz do aktualnych politycznych afer, najczęściej związanych z nazistowską przeszłością ludzi władzy.) Ten wymiar powieści Lupa w zasadzie pominął, ograniczając się do dwóch niegroźnych tyrad i jednego wątku, niby pozornego, urastającego jednak do rangi symbolu. Otóż Franz Josef nie może wybaczyć rodzicom, że w końcu wojny ukrywali w domku dziecięcym – Kindervilli – nazistowskich zbrodniarzy, odmówili natomiast pomocy panu Schermaierowi, ofierze faszystowskich prześladowań. Wyzwanie dla urodzonego po wojnie pokolenia, jak uporać się ze zbrodniczą przeszłością najbliższych, to temat specyficznie niemiecki i słusznie nie w tym kierunku reżyser go rozwija. Podkreśla natomiast inny aspekt sprawy. Gorsze niż sam zbrodniczy fakt jest to, że nie zostaje on w perspektywie historycznej właściwie oceniony. Byli zbrodniarze nie zostali zmuszeni do rachunku sumienia ani ukarani. Cieszą się nadal sympatią zwolenników tej czy innej formy nazizmu, których jest mnóstwo. Dlatego upiory przeszłości wciąż żyją, odradzając się w kolejnych politycznych czy społecznych punktach zapalnych. W przedstawieniu Lupy pojawia się widmo nazistowskiego generała wraz z dorodnymi synami – żołnierzami. W pełnym rynsztunku czarnych mundurów SS przybywają do Wolfsegg na ślub siostry, a potem na pogrzeb, najwidoczniej przyciągani obustronnymi zobowiązaniami i wzajemną sympatią. Nierozliczona prze-

szłość również i u nas wychyla się coraz częściej spod powierzchni samozadowolonej teraźniejszości.

I sprawa druga, czyli społeczny sens powieści. W Polsce, kraju o przerwanej na wiele lat tradycji i całkowicie zburzonym dawnym układzie społecznym nie wiemy, czym jest upiorna siła bogatego zachodniego mieszczaństwa. Z sentymentem traktujemy „wierną służbę” (Wolfsegg zatrudnia rzesze ogrodników, myśliwych, skupionych wokół „państwa”), wzruszają nas ceremonialne posiłki spożywane na rodowych srebrach. Epoka zgrzebnego socjalizmu wyhodowała w nas całkiem sporą porcję urojeń. Dlatego kiedy Franz z irytacją tłumaczy ogrodnikom, że dają się wykorzystywać, pracując cały dzień, a potem pełniąc nocną wartę, traktujemy to jak chorobliwe czepianie się. Podobnie niezauważone przechodzi zdanie Franza „pieniądze należą się ludziom, a nie bankom” – a przecież pobrzmiwa w nim Brecht. Nie czujemy wagi tych słów, ponieważ żyjemy w kraju, gdzie ciągle jeszcze człowiek znikąd może – mocą politycznych układów, śmiałym wykorzystaniem luk prawnych – stać się w ciągu kilku lat posiadaczem fortuny. Trzeba by pomieszkować w mieście, gdzie te same nazwiska należą do patronów ulic oraz właścicieli luksusowych willi na bulwarach, miejskich notabli, adwokatów i szefów korporacji. Jednego można być pewnym: nikt z zewnątrz nie dostanie się w te szeregi. W Wolfsegg Walter, syn ogrodnika, jest ogrodnikiem, Franz zostaje właścicielem majątku – i tak od pokoleń. Dlatego bunt głównego bohatera traktujemy tylko w kategoriach egzystencjalnych i rodzinnych, nie dostrzegając niemal, że Franz przeciwstawia się rodzinie także jako rodzinie ziemskich posiadaczy. Należy żałować, że nie mamy w polskiej współczesnej kulturze nikogo na miarę Bernharda, kto potrafiłby z równą bezkompromisowością, z podobnie bezlitosną celnością obnażać fałszerstwa, kompleksy i schorzenia życia zbiorowego. Choć pozostaje wątpliwe, czy jego dzieła stałyby się wówczas inspiracją dla teatralnych przedsięwzięć Lupy.

7

Pisanie o artystycznym wymiarze przedstawienia skrótowno i na końcu nie przystaje do rangi tego dzieła. Bez wątpienia *Wymazywanie* jest sukcesem artystycznym Krystiana Lupy, Jacka Ostaszewskiego i całego zespołu Teatru Dramatycznego. Co nie oznacza: pozbawionym potknięć. Jest przedstawieniem raczej ważnym niż doskonałym. To, co czyni Lupa, jest najpoważniejszą próbą rozpoznania samych podstaw rzeczywistości: nie jej objawów zewnętrznych, ale warstw głęboko ukrytych. *Auslöschung* pozwala zanurzyć się w niezwykle bogactwo teatru. Zwraca uwagę przede wszystkim aktorstwo. Artyści różnych szkół, stylów i pokoleń zachowują całkowicie swoją odrębność, a mimo to całość składa się w zgodną aktorską symfonię. Maja Komorowska, Jadwiga Jankowska-Cieślak, Marek Walczewski stworzyli kreacje wybitne, wszystkie pozostałe role są interesujące, konsekwentne. Jedyne rola Piotra Skiby, którego aktorstwo wysoko cenię, wydaje mi się dość nierówna, zdecydowanie lepsza w części drugiej niż pierwszej. Skiba potrafi świetnie budować napięcie w relacji z partnerem, i czyni to tym skuteczniej, im mniej słów ma do wypowiedzenia. Dlatego wiodące do finału starcia z kolejnymi postaciami mają wiarygodność i siłę. Natomiast ogromne, często pozbawione dramatyzmu monologi wypadają mniej przekonująco, osłabia je dodatkowo monotonna manieryczność głosu aktora. Trzeba jednak zauważyć, że nie tylko ogrom materiału, ale i wewnętrzna dramaturgia postaci, w części pierwszej dość rozchwiana, nie ułatwiała zadania. Nie miały udziału w sukcesie spektaklu ma muzyka Jacka Ostaszewskiego, obecna w prawie każdej scenie, choć często niesłyszalna. Cała skala odgłosów niby naturalnych, ale przetworzonych, niezauważalnie podbudowanych muzycznie, przetransponowane motywy i oryginalne kompozycje – wszystko to staje się katalizatorem pamięci, wspaniale współtworzy duchowy klimat przedstawienia.