

TEMAT Z OKŁADKI

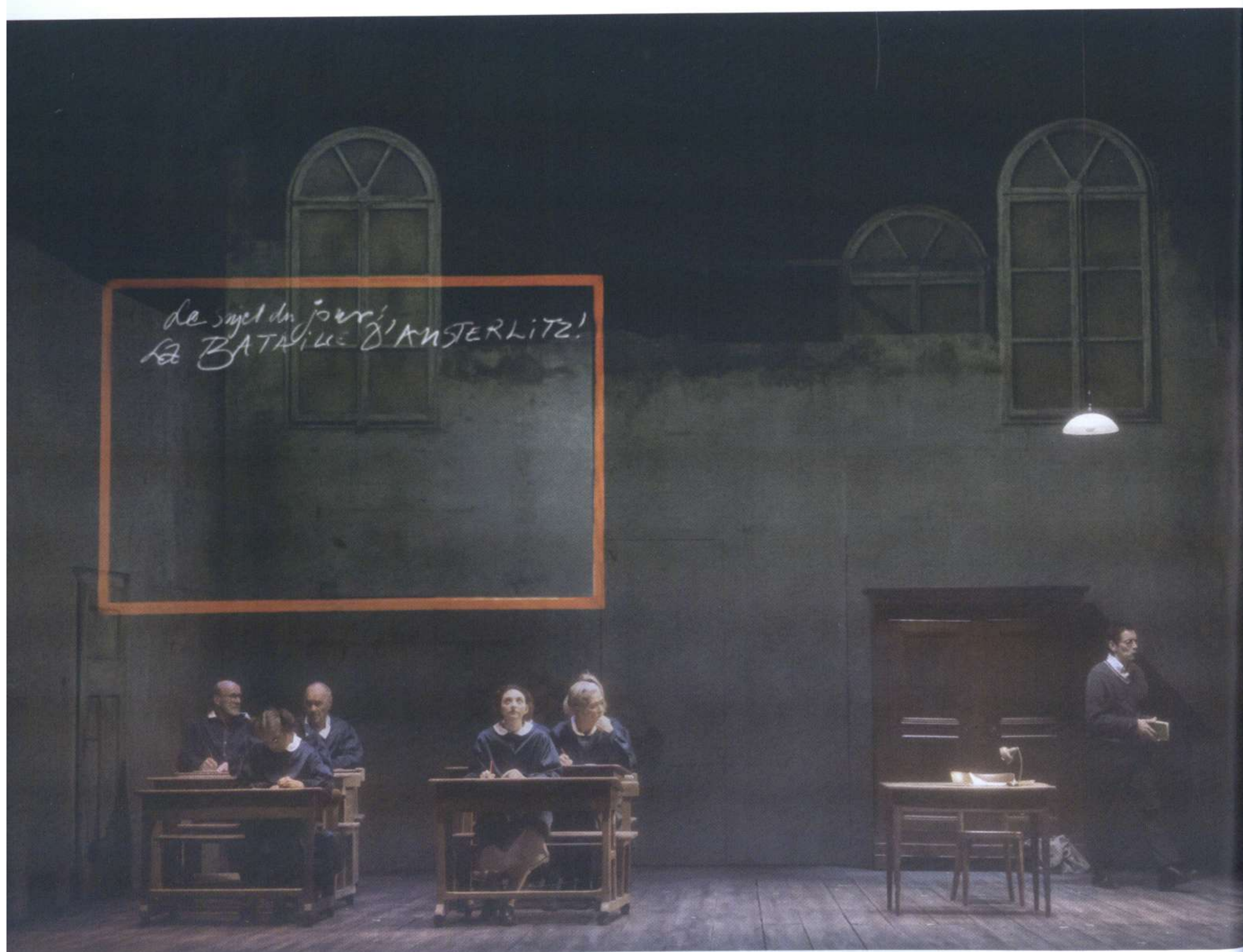
Lupa:

AUTOPORTRET W LUSTRZE

„Partir, c'est mourir un peu”

AUTOR: JOANNA OSTROWSKA

Lupa stawia się w pozycji tego, który wie więcej, który jest właściwym twórcą opowieści – dopowiada to, co opuszczone i przemilczane w książce W.G. Sebald.



Les Émigrants, reż. Krystian Lupa, Odéon-Théâtre de l'Europe (2024)

■ „Odejsz, to trochę umrzeć \ Umrzeć dla tego, kogo się kocha \ Traci się trochę samego siebie \ O każdej porze i w każdym miejscu”. Napisał w 1890 roku wiersz Edmonda Haraucourta przypomniał mi się, kiedy siedziałam na widowni Odéon-Théâtre de l'Europe, oglądając spektakl Krystiana Lupa *Les Émigrants*. Fraza ta zresztą równie celnie opisuje to, co zawarł w swojej książce W.G. Sebald, z której dwie postaci stały się osią przedstawienia przygotowanego przez Lupę. Z powieści *Wyjechali* wybrał on historie Paula Bereytera i Ambrosa Adelwartha i o nich opowiada w każdej z części spektaklu.

Tłumaczenie tytułu powieści Sebald na różne języki jest w pewnym sensie konsekwencją historycznego i kulturowego dziedzictwa, w jakie przenoszony jest jego utwór. W niemieckim oryginale – *Die Ausgewanderten* – strona bierna czasownikowej formy tytułu podkreśla, iż postacie bohaterów nie są podmiotami prezentowanych zdarzeń, a raczej właśnie biernymi przedmiotami w rzeczywistości, na którą nie mają wpływu. Formą równie podkreślającą przedmiotowość i bierność mogłoby być użycie określenia „wypędzeni”, lecz – dzięki polityce – kojarzy się ono z zupełnie innym zjawiskiem. Choć, jak wynika z lektury, żaden z bohaterów nie poddaje się biernie temu, co przynosi los – Paul podejmuje decyzję o wyjeździe z Niemiec, a potem o powrocie do nich. Podobnie Ambros – świadomie wybiera życie w Ameryce. Opowieść o Ambrosie wydawać się może raczej historią zaradności i sprawczości. Skąd więc owa bierna forma? W jakim sensie bohaterowie „zostali wyjechani”? Chronologicznie rzecz ujmując – Ambrosia wygnała bieda, opuścił Niemcy w poszukiwaniu lepszego życia, na które jako najmłodsze dziecko wieloosobowej rodziny szans w ojczyźnie nie miał. Paula natomiast do wyjazdu skłoniła sytuacja polityczna – jego własny kraj zdecydował, że nie może się w nim realizować w roli nauczyciela, jaką dla siebie wybrał. To właśnie ten rodzaj doświadczenia – bycia zmuszonym przez własne państwo do dokonania wyboru wbrew swoim potrzebom i chęciom – narzuca ową bierną formę. To, co stało się doświadczeniem bardzo wielu Niemców (nie tylko żydowskiego pochodzenia) po dojściu Hitlera do władzy, co znane jest także pokoleniom Polaków – zmuszenie przez ojczyznę do jej opuszczenia – najwyraźniej nie znajduje ekwiwalentu językowego w państwach takich jak Francja czy Wielka Brytania. Stąd taki neutralizujący sytuację tytuł: *Emigranci*.

Lupa w swojej inscenizacji podkreśla, do- określa i uwypukla te elementy, które przywracają ów nieobecny w tytule aspekt – niedobrowolność emigracji, stan bycia zmuszonym do wyjechania i wynikające z tego problemy dla ludzkiej tożsamości. Paul (Manuel Valade) na przykład walczy z rozmówcami, by jego nazwisko wymawiać zgodnie z niemieckimi zasadami, a nie po francusku: miękko, bez ostatniej głoski. Za każdym razem, kiedy któraś z postaci zwraca się do niego „Bereytee”, wydłużając przedostatnią głoskę, powtarza swoje nazwisko, dodając na końcu twarde, wyraźne „r” i inaczej akcentując. Takie drobne elementy świadczą o tym, że Lupa przygotował swój spektakl z myślą i wyraźną intencją, by stał się on czytelny dla widza francuskojęzycznego, dla którego tego rodzaju drobne różnice w wymowie otwierają bardzo konkretne konteksty: pogranicza francusko-niemieckiego, w którym do dziś obecne są niemieckie ślady kulturowe, a liczne nazwiska i nazwy alzackich miejscowości przypominają o przeszłości.

O wybraną przez siebie tożsamość walczy także Sebald-narrator (Pierre Banderet). W drugiej części spektaklu wyjaśnia swojej ciotce Fini (Laurence Rochaix), również niemieckiej emigrantce, dlaczego nie chce, by zwracać się do niego imionami Winfried Georg nadanymi przez rodziców – ponieważ brzmią zbyt niemiecko. Lupa włączył tu do spektaklu wyjaśnienia Sebald, autora, który – podobnie jak narrator – wolał być nazywany pozbawionym narodowego kontekstu imieniem Max. Dzięki takim drobnym zabiegom Lupa wyznacza trzy punkty, pomiędzy którymi rozgrywać się będzie jego przedstawienie: opowieść o historii (tej małej, osobistej), tożsamość i wojna (pod którą kryje się wielka historia). Te trzy elementy, choć w odmiennych proporcjach, konstytuować będą obydwie części spektaklu.

Każda z nich trwa około dwóch godzin i w zasadzie mogłaby funkcjonować jako odrębne przedstawienie. Poza nazwiskiem autora i tytułem jego książki łączy je postać narratora, w spektaklu ukonkretniona w samym Sebaldzie. Każda z części jest bowiem zarówno opowieścią o Paulu czy Ambrosie (Pierre-François Garel jako młody Ambros i Jacques Michel jako stary), jak i o tym, jak Sebald tworzy o nich opowieść. Prowadzonym przez postacie dialogom i monologom towarzyszy odgłos, jaki wydaje mamrocący pod nosem człowiek. Tak manifestuje się nieustanna obecność Sebald-narratora: słychać słowa postaci oraz ich echo

w formie urywków słów wyłaniających się z dźwiękowego tła. Sebald przepowiada sobie i pisze, my widzimy jego opowieść performowaną, unaocznioną, wprowadzoną w życie. Czasem narrator pozwala sobie na osobiste wstawki, jak wtedy, gdy w trakcie rozmowy Paula z Helen (Mélodie Richard) o szkole słysząc wyznanie narratora, że zaczyna nie lubić dzieci. To, podobnie jak otaczająca scenę czerwona świecąca ramka, oddaje szkatułkowość opowieści i wspiera antyiluzjonistyczny wymiar spektaklu. Da się to łatwo wytłumaczyć, skoro widocznym patronem (szczególnie pierwszej części) jest Tadeusz Kantor, o czym szerzej za chwilę.

Dokonując adaptacji powieści Sebald, Lupa zdaje się korzystać z estetycznych założeń Romana Ingardena, stawiającego przed reżyserem zadanie wypełnienia miejsc w tekście niedookreślonych. To, co w powieści jest zaledwie zasugerowane, inscenizator rozwija i dopowiada. Tak na przykład rozbudowuje historię Paula, w książce dużo krótszą od tej Ambrosa, by stanowiła dla niej narracyjny równoważnik. Dokładnie odwrotnie postępuje w przypadku drugiej z części, gdzie długą historię Ambrosa niemal redukuje do jednej nocy w Jerozolimie spędzonej razem z Cosmo (Aurélien Gschwind). Te zabiegi stanowią formę dialogu z Sebaldem, są jeszcze jednym przypomnieniem, że rzeczywistość jest dla nas dostępna dzięki opowieści i równocześnie jest redukowalna do opowieści produkującej własne sensy. Dlatego Lupowskich Paula i Ambrosa nie da się do końca utożsamić z tymi powieściowymi.

Na przykład książkowy Paul popełnia samobójstwo, mając ponad siedemdziesiąt lat. W przypadku spektaklowego Bereytera wpływ czasu zaznaczony jest innym kostiumem noszonym w scenach przed- i powojennych. W projekcjach, jakie zapowiadają samobójstwo Paula, kiedy kładzie się on na torach, ubrany jest jak młody nauczyciel. Czyżby więc pragnienie śmierci towarzyszyło mu już wtedy, kiedy doświadczał rzeczywistości III Rzeszy? W scenach z klasą szkolną Sebald czy z Lucy (Monica Budde) w swoim mieszkaniu w Niemczech ubrany jest inaczej, wiemy więc, że przeżył kilkadziesiąt lat. Czy sceny projekcji służą zobrazowaniu tego, że nauczyciel od dawna był wewnętrznie martwy, mimo iż nadal podtrzymywał swoją egzystencję? Czy to nie przeżycia wojenne, a relacja z Helen i utrata pracy obudziły w nim życzenie śmierci, które spełnił po latach?

W tej części na pierwszy plan wysuwa się wojna, o której dużo mówi się na scenie. Historia osobista jest czymś w rodzaju pretekstu, by o niej powiedzieć. Natomiast w drugiej części proporcje są odwrócone. Historia Ambrosa, zredukowana właściwie do jego podróży z Cosmo, jest środkiem do przedstawienia osobistej historii, ta wielka pojawia się tylko w stopniu wyjaśniającym psychozę i stan emocjonalny młodego Solomona, który – mimo początkowego zblazowania – bardzo przeżywa informacje dochodzące z Europy, a obrazy okopów i zalegających w nich trupów opanowują jego głowę. Ta część opowieści, nie wiem, czy z powodów osobistych zainteresowań, czy zmęczenia wywołanego bardzo gęstą pierwszą częścią, wzbudziła we mnie o wiele mniejsze zainteresowanie (jak mogłam zaobserwować, była to nie tylko moja reakcja, kilka osób opuściło salę, nie czekając do końca spektaklu). Jakby niechcący Lupa ujawnił w niej bezradność teatru w opowiadaniu o pewnych doświadczeniach. Akcję prowadzą głównie projekcje mające stworzyć tło dla centralnej sceny opowieści o podróży, w której przez długie minuty aktorzy zwróceniu ku sobie głowami po prostu leżą na plecach i mówią. Po jakimś czasie dzięki projekcji możemy oglądać ich z góry, lecz niewiele to wnosi do dramaturgii tej sceny. Podobnie finał tej części, który staje się finałem całego przedstawienia, ukazujący Ambrosa poddawanego elektro-wstrząsom, mimo potencjalnej siły tego obrazu pozostawił mnie obojętną. Być może dlatego, że równoczesne pojawienie się Cosmo, podpiętego do dokładnie takiej samej maszyny stojącej obok, przywołało we mnie obraz staroświeckich filmów klasy B, w których szalony naukowiec zamieniał uczestników eksperymentu świadomościami. Głębi nie dodały tej scenie nawet filmowe nawiązania do *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego. To, co opowiedziane środkami teatralnymi, okazało się być w tej części o wiele mniej nośne niż to, co pojawiał się w projekcjach. Miałam wrażenie, że zanurzenie Lupy w dopisanej przez niego scenie spowodowało, iż to, co chciał przez nią powiedzieć, przysłoniło rozpoznanie, jakimi środkami to zrobić.

Nie we wszystkich jednak momentach przedstawienia Lupa-autor nie wytrzymuje porównania z Sebaldem-autorem. Na przykład Helen jest postacią, która w powieści jest zaledwie wspomniana, mówi o niej narratorowi Lucy Landau. U Lupy stanowi jeden z filarów pierwszej części spektaklu. Rozbudowanie

jej postaci to kolejny element ukazujący, że zawartość opowieści zależy od tego, kto ją opowiada. W ten sposób Lupa sugeruje, że Lucy przemilczała swoją poprzedniczkę, budując postać Paula wyłącznie w relacji z nią. Reżyser stawia się tu w pozycji tego, który wie więcej, który jest właściwym twórcą opowieści – dopowiada to, co opuszczone, przemilczane.

Helen pojawia się na scenie w dość podobny sposób, jak konkretyzuje się w książce. Ogromne zdjęcie dziewczyny siedzącej na ławce w białej sukience rozpoczyna poświęcony jej fragment spektaklu. Na pierwszy rzut oka jest to powtórzenie fotografii z książki, lecz Helen Sebalda ma lekko pochyloną głowę, nie patrzy w aparat. Ta Lupa patrzy z ekranu wprost na widzów, trochę tajemniczo, a trochę twardo, oskarżająco. Potem projekcja prowadzi nas przez spacer Paula i Helen, w trakcie którego dyskutują o nazizmie i sytuacji, w jakiej znalazł się nauczyciel. Czy powinien pozostać w szkole i mówić uczniom o Siegfriedzie – germańskim mitycznym herosie?

Rozbudowanie postaci Helen pozwala Lupa podkreślić i wydobyć to, co u Sebalda jest zaledwie zasugerowane: doniosłość wojennego doświadczenia. To sceny z Helen oraz wcześniejsze z uczniami w klasie pozwalają reżyserowi uczynić z pierwszej części spektaklu opowieść o wojnie. Nie tyle o działaniach zbrojnych, co o wojnie, która nie mija wraz z ostatnim strzałem, tylko trwa w jej uczestnikach czy ich potomkach jeszcze przez dziesięciolecie. To, co wydarza się między Helen a Paulem, pokazane jest w dwóch przenikających się planach: projekcji filmowej i scenie w żywym planie. Na ekranie widzimy, jak Helen zasypia na trawie, a Paul okrywa ją czerwonym kocem – jest to gest wyrażnej troski. Po chwili widzimy ten sam kadr ze śpiącą Helen, lecz już bez koca. Kobieta budzi się i woła Paula. Czyżby więc sekwencja rozmowy i okrywania dziewczyny była marzeniem nauczyciela? Czy też Lupa w ten sposób daje widzom do zrozumienia, że jednak nie wie, jak było i pozwala sobie na takie marzenie? W konwencji bardziej realistycznej, zagranej na scenie, pokazane jest kolejne spotkanie pary, kiedy Helen pojawia się u śpiącego Paula i opowiada mu o swoich traumach. Lupa jakby bawił się z nami, testując, co uznamy za realne, a co za zwid, jeszcze raz podkreślając, że rzeczywistość jest opowieścią.

W pewnym momencie pierwszej części pada słowo „la réalité”, i jest to jedno z wielu Kantorowskich nawiązań. Opowieść o przed-

wojennych uczniach Paula przeplata się ze szkolnymi obrazami *Umarłej klasy* z filmu Andrzeja Wajdy, zapowiedzianej niejako wcześniejszym użyciem motywu muzycznego z *Walca François*. Może niezbyt to subtelne, ale Lupa w ten sposób komunikuje, że aktualni uczniowie Bereytera to przyszli umarli – ofiary wojny, o której na razie tylko gorąco dyskutują w szkole. To jedyne sceny, w których Manuel Vallade jako Paul jest energiczny, zapala się, gdy mówi – jest żywy, jakby na przekór temu, co widzimy w filmowych obrazach pokazujących puste tory i kładącego się na nich nauczyciela.

Wojnę, śmierć i zniszczenie Lupa opowiada Kantorem, przywołując nie tylko film Wajdy, ale także motyw z *Wielopola*, *Wielopola*, gdzie huśtawka, którą bawią się uczniowie, zamienia się w działo. Takich cytatów, nawiązań, inspiracji jest w tym przedstawieniu mnóstwo, nie tylko wprost zaczerpniętych z Sebalda (jak Nabokov przywołany poprzez polowanie na motyle), ale też odwołujących się do miejscowego kontekstu. Kiedy na filmie Paul idzie przez ruiny miasteczka, dla kilkorga siedzących niedaleko mnie osób było jasne, że to Oradour-sur-Glen – *village martyr*, której mieszkańcy zostali wymordowani przez 2 Dywizję Pancerną SS „Das Reich” w tym samym roku, w którym urodził się Sebalda. Kantorowska umarła klasa starców-dzieci przywoływała także inną, konkretną wymordowaną klasę – żydowskie dzieci, które decyzją szefa Gestapo w Lyonie Klausa Barbiego aresztowano w Izieu i wysłano do obozów koncentracyjnych.

Zdaję sobie sprawę, iż pierwotnie spektakl przygotowywany był w La Comédie de Genève, więc nie wiem, czy te skojarzenia projektowano od początku, czy wywołał je kontekst paryskiej prezentacji (choć z Izieu jest niecałe sto kilometrów do Genewy, dużo bliżej niż do Paryża, a paryska scena od początku była współproducentem przedstawienia). Patrząc jednak na *Les Émigrants* bardzo żałowałam, że spektakl nie został pokazany w Szwajcarii. Widzowie kraju nigdy niedotkniętego wojną mogliby dzięki bohaterom Sebalda i Lupy włączyć się w europejskie doświadczenie bez konieczności przeżywania go osobiście. ■

Odéon-Théâtre de l'Europe w Paryżu
Les Émigrants na podstawie powieści
Wyjechali W.G. Sebalda
 adaptacja, scenariusz, reżyseria,
 scenografia, światło Krystian Lupa
 premiera 12 stycznia 2024