didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/burgtheater-jelinek-i-raua

/ MILO RAU

Burgtheater Jelinek i Raua

Justyna Landorf

Burgtheater w Wiedniu, Wiener Festwochen

Burgtheater

według Elfriede Jelinek w adaptacji Milo Raua i zespołu, reżyseria: Milo Rau, scenografia: Anton Lukas, kostiumy: Cedric Mpaka, muzyka: Elia Rediger, wideo: Moritz von Dungern, dramaturgia: Claus Philipp, Markus Edelmann

premiera: 18 maja 2025

Austria to jedyny kraj, który w wyniku doświadczeń
staje się coraz głupszy (prolog *Burgtheater)*

Dramat Elfriede Jelinek *Burgtheater. Posse mit Gesang* (Burgtheater. Farsa ze śpiewem) po raz pierwszy opublikowany został w czasopiśmie „Manuskripte” w 1982 roku. Początkowo zignorowany przez krytykę, dopiero za sprawą premiery w Bonn w 1985 roku wywołał skandal teatralny i medialny. Jelinek ośmieliła się zakwestionować oficjalną powojenną narrację

narodową Austrii, a mianowicie tezę, że Austriacy stali się „pierwszymi ofiarami" narodowego socjalizmu (*Opferthese*, czyli teoria ofiary, obowiązująca aż do późnych lat osiemdziesiątych). Na przykładzie prominentnego aktorskiego klanu Hörbigerów (w sztuce występujących pod pseudonimami) Jelinek opowiedziała o nierozliczonym udziale artystów w propagandzie III Rzeszy. Paula Wessely i jej mąż Attila Hörbiger wystąpili w niesławnym antypolskim i antysemickim filmie *Heimkehr* (1941) Gustava Ucicky'ego. Z kolei brat Attili, Paul, zagrał w wielu nazistowskich produkcjach, choć były to „tylko" komedie. Tymczasem w Austrii rodzinę Hörbigerów uważano za wielkie osobistości zarówno wiedeńskiego Burgtheater, jak i powojennego filmu.

Jelinek błyskawicznie stała się persona non grata, a czołowe media oraz politycy zaciekle bronili aktorskich ulubieńców, pisarkę nazwano „kalającą własne gniazdo" i „wrogiem państwowym" (Jelinek opowiada o tym w programie spektaklu: https://www.burgtheater.at/programmheft-burgtheater-schreibstube). Peter Michael Lingens (redaktor naczelny tygodnika „Profil") uznał, że sztuka Jelinek może spowodować niewydolność serca u wiekowego Attili Hörbigera. A ówczesny dyrektor Burgtheater Claus Peymann odmówił wystawienia tekstu, choć parę lat później sam wyreżyserował *Plac Bohaterów* Thomasa Bernharda (spektakl wywołał podobny skandal). Późniejsza noblistka zakazała wystawiania swojej sztuki. Od premiery w Bonn jej tekst prezentowany był jedynie we fragmentach lub w formie scenicznego czytania (ostatni raz w Grazu w 2005 roku).

Utwór Jelinek (tekst dostępny jest pod adresem: original.elfriedejelinek.com) składa się z dwóch aktów, pomiędzy którymi znajduje się „alegoryczne intermezzo". Sam tytuł zawiera w sobie sprzeczność, jest zderzeniem kultury

wysokiej z niskim, ludowym gatunkiem „posse". Jelinek posługuje się montażem złożonym z cytatów z narodowosocjalistycznych filmów i plakatów, fragmentów wiedeńskich sztuk ludowych (*Volksstück* Johanna Nestroya), operetkowych pieśni (np. Karla Zellera czy Johanna Straussa), a język, którego używa, jest sztucznym dialektem, fałszywie wiedeńskim, co podkreśla funkcję aktora-marionetki powtarzającego cudze słowa (w didaskaliach autorka zaleca wypowiadanie tekstu, jakby był w obcym języku). W *Burgtheater* farsowa forma łączy się przede wszystkim z przemocą, a „za śmiechem kryje się brutalność i okrucieństwo". Bezlitosny, perwersyjny język, jakim posługuje się autorka, wzmocniony jest przez gwałtowną akcję sceniczną. Bohaterowie, przedstawieni jako istoty o najniższych instynktach, jedzą „niczym świnie", wymierzają sobie wzajemnie policzki, kopniaki i kuksańce, nie mówiąc już o gonitwach wokół stołu czy przewracaniu mebli.

Początek sztuki rozgrywa się w 1941 roku, w trakcie obiadu rodzinnego (z udziałem Käthe i jej męża Istvana, ich córek Mitzi, Mausi i Putzi, a także rodzeństwa Resi i Schorscha). Aktorska rodzina zgodnie z niedawno odkrytą miłością do germańskiego ducha rozważa pomysł nakręcenia patriotycznego filmu. Następnie, w trakcie intermezza, pojawia się postać Króla Alp (Alpenkönig), zbierającego pieniądze dla ruchu oporu – zostaje on dosłownie poćwiartowany przez gospodarzy. W drugiej części (1945 rok, tuż przed wyzwoleniem kraju przez Armię Czerwoną) Käthe, załamana z powodu zajęcia przez Rosjan ukochanego Burgtheater, podejmuje próby samobójcze. Pojawia się nowa postać: Karzeł z Burgtheater (Burgtheaterzwerg), którego Resi ukrywała od początku wojny. W obliczu klęski Niemiec jest to niezwykle korzystne: rodzina na poczekaniu wymyśla historię o tym, że ratowała Karła przed grożącą mu ze strony nazistów eutanazją. Wkrótce okazuje się, że Karzeł służył Resi jako obiekt seksualny. Teraz zgadza się milczeć pod

warunkiem, że poślubi najstarszą córkę gospodyni. Käthe nie chce do tego dopuścić i „ochrania" dziewczynę, wymachując naszyjnikiem w kształcie swastyki (w spektaklu bardzo zabawna scena „egzorcyzmowania" Karła). Po chwili następuje zwrot akcji: Mitzi, przy wsparciu swoich bliskich, rzuca się na Karła i próbuje go zgwałcić. Sztuka kończy się ogólną kakofonią, potokiem trudno zrozumiałych zbitek słownych, onomatopei, drastycznych neologizmów oraz odtańczeniem i odśpiewaniem arii *Grüß Euch Gott, alle miteinander* z operetki *Ptasznik z Tyrolu*.

Czterdzieści lat po premierze w Bonn (a zarazem osiemdziesiąt lat od zakończenia wojny) Elfriede Jelinek udzieliła wyłącznych praw do wystawienia sztuki Milo Rauowi. Przedstawienie powstało w ramach festiwalu Wiener Festwochen, którego dyrektorem jest Rau, i jest pokazywane w Burgtheater. W ujęciu Milo Raua tekst Jelinek został znacząco skrócony (do zaledwie jednej trzeciej). Reżyser uzupełnił wycięte partie w swoim stylu: przenosząc sztukę do współczesności oraz wplatając w nią aktualne dyskursy społeczno-polityczne, biografie występujących na scenie aktorów, perspektywy z różnych miejsc i czasów, interteksty, a nawet (nieco kokieteryjnie) krytykę własnej twórczości. To nie jest teatr „globalnego realizmu", jaki twórca postulował w Manifeście NTGent (patrz: https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent). Profesjonalni aktorzy (czołowi artyści Burgtheater) nie pojadą w trasę objazdową choćby dlatego, że niezwykle bogata scenografia nie zmieści się w niewielkiej furgonetce. To teatr skierowany przede wszystkim do wiedeńskiej publiczności, która zna estetykę i historię „Burgu" oraz występujących w nim kolejnych pokoleń rodziny Hörbigerów; publiczności zaznajomionej z twórczością Jelinek, i, być może, pamiętającej dawny skandal. Choć oczywiście w spektaklu nie brakuje uniwersalnych tematów, a forma, jaką wybrał reżyser, czyli swoiste *making of*, nader wyczerpująco tłumaczy meandry historii oraz awanturę wokół

Burgtheater.

Rau porzuca oryginalną dwuczęściową formę dramatu na rzecz czterech aktów z prologiem i epilogiem. Jak to często u niego bywa, tytuły kolejnych aktów wyświetlane są na dużym ekranie: 1. *Heil Hitler*, 2. *Wir sterben einen Deutschen too* (Też umieramy jako Niemcy), 3. *Die Zeit läuft Rückwärts* (Czas biegnie wstecz), 4. *Hat nicht ein Jude Augen* (Czyż Żyd nie ma oczu). Część pierwsza nie tylko odnosi się do związku reżimu nazistowskiego z teatrem (tzw. loża Hitlera, w której podczas premiery siedział prezydent Niemiec, a tuż obok Milo Rau), ale i stawia pytania o funkcję, jaką w teatrze pełnią teksty klasyczne. Drugi akt to opowieść o udziale poszczególnych członków rodziny Hörbigerów w filmach propagandowych oraz o tym, w jaki sposób robi się karierę. Numer trzy: tortury oraz mord na Królu Alp w kontekście rozmowy o przemocy i oporze (pojawiają się nazwiska Arendt, Sartre'a, Fanona i Baldwina). W akcie czwartym Karzeł z Burgtheater, czyli izraelski aktor i reżyser Itay Tiran (o propalestyńskich sympatiach), reprezentuje wszystkich wymordowanych przez nazistów Żydów oraz zastanawia się nad postawą teatru wobec współczesnych konfliktów (jak ten w Strefie Gazy).

Wspomniane *making of* to duet młodych podcasterów (Safira Robens i Tilman Tuppy) nagrywających kamerą na żywo program *Theater Theater*. Przedstawiają aktorów, tłumaczą kontekst historyczny sztuki, krytykują instytucję teatru, a także ochoczo wcielają się w role nazistów oraz ich ofiar. Pomysł ten, moim zdaniem, jest najsłabszym elementem spektaklu. Sprawia wrażenie wątku dodanego na siłę, próby unowocześnienia (ukłon w stronę młodej publiczności?), ale i chęci wyjaśnienia i dopowiedzenia wszystkiego, jakby reżyser nie ufał inteligencji widza. Twórca mnoży konteksty: pojawiają się odniesienia do myśli postkolonialnej (niemiecko-angolska Robens gra

również maltretowanego Króla Alp), różnorodności, kultury „woke” oraz zaangażowania teatru. Niestety, wszystko to jest zasygnalizowane, a nie pogłębione, co sprawia, że tematy te zostają jedynie odhaczone.

Scenografia Antona Lukasa, zbudowana wokół obrotowej sceny, podzielona jest na pięć zróżnicowanych, choć nierównomiernie wykorzystanych, przestrzeni: kantyna, garderoba teatralna, muzealna galeria portretów rodzinnych, nazistowskie biuro z wizerunkiem Hitlera, flagą i swastyką, przestronny, mieszczański salonu Hörbigerów (rekonstrukcja scenografii z premierowego spektaklu w Bonn, którą widzimy na filmie podczas prologu). Obracająca się scena stanowi metaforę powtórzenia i ciągłości, ponieważ aktorzy (oraz widownia) nieustannie wracają do jadalni, w której Król Alp rozszarpywany jest na kawałki.

W „Jelinkowych” scenach aktorzy ubrani są według opisu zamieszczonego przez autorkę (kostiumy: Cedric Mpaka). Birgit Minichmayr jako Käthe ma na sobie niebieską garsonkę z liśćmi dębu przebitymi sztyletami (jeden z symboli nazistowskich). Jej mąż Istvan (Caroline Peters) nosi szykowny mundur huzara. Schorch (Mavie Hörbiger) w ciemnej marynarce wygląda jak kelner. Nie wiadomo, jak miał wyglądać Burgtheaterzwerg, ale w spektaklu postać grana przez Itaya Tirana nosi cylinder i frak, a także koszulkę z symbolem Supermana wpisanym w gwiazdę Dawida. Sekwencje z jadalni Hörbigerów są po prostu mistrzowskie dzięki tercetowi znakomitych aktorek w rolach członków rodziny. Brawurowa błazenada, slapstick, zawrotna prędkość w przejściach od Jelinek do Raua, od postaci ze sztuki do autentycznego (?) „ja” czynią ten spektakl nieodparcie zabawnym, nawet jeśli teksty wywrzaskiwane przez Minichmayr nie zawsze są zrozumiałe (wierzę Jelinek, która w rozmowie w Rauem przyznała, że podczas ponownej lektury swojej sztuki zanosiła się histerycznym śmiechem). Minichmayr

zademonstrowała swój kunszt w scenach wyciszonych, czy wręcz lirycznych, jak na przykład w perfidnym monologu Wessely ze wspomnianego filmu propagandowego *Heimkehr,* w którym fantazjowała o niemieckich ptakach, kwiatach i „ciepłej niemieckiej ziemi", oraz w scenie z *Anioła z puzonem* (reż. Karl Hartl), nakręconego po wojnie (Wessely była również producentką filmu, co pokazuje, jak po raz kolejny potrafiła dostosować się do nowej rzeczywistości), w której w której gra Żydówkę prześladowaną z powodu odmowy wywieszenia flagi nazistowskiej.

Milo Rau operuje charakterystycznymi dla siebie środkami: ujęcia z kamer na żywo, zbliżenia twarzy na ogromnym ekranie, drastyczne sceny markowanej przemocy (jak wyrywanie paznokci Robens czy rozczłonkowanie jej ciała). Słyszymy prawdziwe (?) historie występujących aktorów, związane w jakiś sposób z tekstem Jelinek oraz samym Burgtheater. Caroline Peters wspomina premierę sztuki w Bonn, którą jako jedenastolatka (rzekomo) przeżyła z ojcem, ale i kąśliwie zauważa, że będąc niemiecką aktorką, najchętniej jest obsadzana w roli nazistek. Węgierska aktorka Annamária Láng, uciekająca przed prawicową polityką Orbána i przyjęta do Burgtheater w ramach „projektu różnorodności", ubolewa nad faktem, że z powodu niedoskonałego akcentu (a jednocześnie nie dość egzotycznego) dostaje jedynie role służących (również w spektaklu Raua). W skład „zróżnicowanego" zespołu wchodzi również Itay Tiran, izraelski aktor i reżyser (znany polskiej widowni z ostatniego filmu Marcina Wrony *Demon*). Tiran opowiada o swojej pracy w teatrze, wspominając m.in. próbę generalną *Mein Kampf* Georga Taboriego (w jego reżyserii), podczas której przed Burgtheater zebrała się grupa sympatyków FPÖ śpiewających prawicowe, ekstremistyczne pieśni w rodzaju *Unser Land gehört unseren Vorfahren* (Nasz kraj należy do naszych przodków). Profesjonalne akrobatki Karolina Frank i Alla Kiperman (czyli córki Mitzi i Mausi) głównie milczą, za to ich

popisy ekwilibrystyczne oraz tańce na rurze celnie odzwierciedlają werbalną akrobatykę postaci dorosłych.

Z kolei Mavie Hörbiger, grająca w spektaklu własnego dziadka, wspomina nieustanną publiczną konfrontację z historią swojej rodziny. Kim był Paul Hörbiger, brat Attili i szwagier Pauli Wessely? Zagorzałym zwolennikiem Anschlussu, który dobrowolnie oddał się do dyspozycji nazistowskiej machiny rozrywkowej, czy może przyzwoitym człowiekiem wspierającym ruch oporu? Ulubieńcem Goebbelsa czy skazańcem z wyrokiem śmierci za pomoc żydowskim kolegom? Czy granie w komediach „o idealnym świecie" jest równoznaczne z wzięciem udziału w jednym z najgorszych utworów propagandowych ery nazistowskiej, jakim był *Heimkehr*? Czy w ogóle można to porównać?

Temat antysemityzmu oraz odradzającego się nazizmu ciągle w spektaklu powraca. W groteskowy sposób, jak choćby w zaskakujących stwierdzeniach, dowcipnych i absurdalnych bon motach… Adolf Hitler, jak powszechnie wiadomo, był lewicowym ekstremistą oraz Żydem, i oczywiście nieudanym malarzem. Jak stwierdza niemiecka aktorka Caroline Peters, wyemigrował do Niemiec, gdyż „trafiają tam wszyscy ci, którzy nie mają talentu. Hitler, najsłynniejszy Austriak wszech czasów! Gdyby tylko wiedeńczycy pozwolili mu malować!". A jak z kolei przewrotnie zauważa Itay Tiran: „There is no business like shoah business".

Wszystko już było i wszystko wciąż wraca. Historia, a wraz z nią przemoc, się powtarza. Ale, jak mówi za Marksem jedna z postaci spektaklu, o ile za pierwszym razem to tragedia, o tyle za drugim może być tylko farsa. Zarówno dla Jelinek, jak i Raua teatr to miejsce pamięci, ciągłości i tradycji. Caroline Peters opowiada swojemu dziecięcemu alter ego (na scenie pojawia się dziewczynka, która jest małą Caroline z czasów premiery w Bonn) o

historii teatru, a także tłumaczy, jak ważne są związki z przeszłością – na początku kariery spotkała aktora, który grał z artystą występującym z pierwszą odtwórczynią roli Małgorzaty z *Fausta*. I tak zaledwie trzech aktorów dzieli nas od prapremiery dramatu Goethego, a my sami na scenie Burgtheater możemy oglądać przedstawicielkę trzeciego pokolenia rodziny Wessely-Hörbiger.

Teatr to także przestrzeń zapominania, wyparcia niechlubnej przeszłości oraz nieuniknionego ponownego powrotu do przeszłości. Pojawia się rozpoznawalne hasło powojennej polityki pamięci „Nie wieder!" (nigdy więcej). A jednak naród (narody?) niejako skazany jest na powtarzanie starych błędów, a nikczemne nazistowskie idee wciąż mają się dobrze, znajdując podatny grunt wśród nowych pokoleń. Co może pomóc? Końcowy monolog Robens (fragment przemówienia na otwarcie festiwalu, które w tym roku jako hasło przewodnie miało Republic of Love) o miłości jako koncepcji rewolucyjnej – „Wierzę, że pokonamy faszyzm naszą łagodnością, naszym poczuciem humoru i naszą miłością!" – wydaje się cokolwiek naiwne.

Milo Rau w swoich wystąpieniach niejednokrotnie zarzucał austriackiej prawicy instrumentalizowanie tematu antysemityzmu. We wrześniu 2025 roku przegrał proces z Heinzem-Christianem Strache, byłym przewodniczącym federalnym partii FPÖ, którego powiązał z tzw. aferą śpiewników nazistowskich z 2018 roku (chodzi o śpiewnik nacjonalistycznego bractwa studenckiego „Germania zu Wiener Neustadt", który zawiera teksty antysemickie i gloryfikujące nazizm, w tym kpiny z mordowania Żydów w komorach gazowych). W swojej najnowszej książce *Widerstand hat keine Form, Widerstand ist die Form* (Opór nie ma formy, opór jest formą) Rau pisze: „Czego możemy nauczyć się z naszych czasów, kiedy to członek największej austriackiej partii, FPÖ, niejaki H.-C. Strache,

śpiewa rano pieśń *Wir schaffen die siebte Million* (Osiągniemy siódmy milion – to nawiązanie do szacunkowej liczby ofiar Zagłady), a po południu odwiedza Yad Vashem?”. W wyniku orzeczenia sądu nakład został wycofany ze sprzedaży, a Rau i wydawca musieli przeprosić polityka (planowany jest dodruk bez spornej kwestii). Jednak w programie spektaklu to zdanie zostało wydrukowane, w przedstawieniu pojawia się w zmienionej wersji, bez nazwiska polityka („Ludzie, którzy śpiewają *Wir schaffen die siebte Million*, zarzucają innym antysemityzm i odwiedzają Yad Vashem”), sam zaś utwór jest przepięknie i w całości odśpiewany na scenie, wraz z powtarzającym się wersem „Gebt Gas, ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million” (Gaz do dechy, dawni Germanie, osiągniemy siódmy milion).

W spektaklu Raua na początku i na końcu opowiadana jest historia o cudownej marionetce wygrywającej każdą partię szachową. Tylko kto nią w rzeczywistości steruje? Jaka jest więc funkcja aktora? Pytanie o istotę bycia aktorem, jego rolę w teatrze, ale i w społeczeństwie przewija się przez cały spektakl. Czy, jak w przypadku rodziny Hörbigerów z tekstu Jelinek, to nieustanne dopasowywanie się do nowej roli, konformizm wobec władzy, instytucji, aktualnej polityki? U pisarki, a także w przedstawieniu, nieprzypadkowo pojawiają się odniesienia do *Fausta* Goethego oraz *Mefista* Manna. Nazistowski reżim, niczym w faustowskim pakcie, oferował artystom liczne przywileje w zamian za lojalność oraz propagowanie obowiązującej ideologii. Ale czy można mieć pretensje do artysty, który po prostu wykonuje swój zawód, polegający na wcieleniu się w kolejną postać dramatu, dostarczający widzowi rozrywki bądź wzruszeń? Itay Tiran, przywołując pamiętną rolę Klausa Marii Brandauera w filmie Istvána Szabó *Mefisto* (oraz końcowe słowa z książki Manna), mówi: „Nigdy nie zapomnę, jak krzyczał: Czego ode mnie chcecie? Jestem przecież tylko aktorem!”.

Epilog

17 maja 2025 roku, dzień przed premierą Raua w Burgtheater, w wieku osiemdziesięciu dziewięciu lat zmarła Elisabeth Orth, wieloletnia aktorka Burgtheater, córka Pauli i Attili Hörbingerów. Spektakl, w którym dość bezceremonialnie potraktowano rodzinę Orth, zakończył się minutą ciszy ku czci artystki. Takie historie przytrafiają się chyba tylko Elfriede Jelinek.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Burgtheater Jelinek i Raua*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/burgtheater-jelinek-i-raua.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” i „Teatrem”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/burgtheater-jelinek-i-raua*