didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/auschwitz

/ repertuar

Auschwitz

Maryla Zielińska

Valstybinis jaunimo teatras w Wilnie

W.G. Sebald

Austerlitz

tłumaczenie: Rūta Jonynaitė (teksty W.G. Sebalda), Živilė Pipinytė (teksty Krystiana Lupy); adaptacja, reżyseria, scenografia, reżyseria świateł: Krystian Lupa; kostiumy: Piotr Skiba; muzyka: Arturas Bumšteinas; projekcje wideo: Mikas Žukauskas

premiera: 5 września 2021, pokazy na 10. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Dialog – Wrocław: 15 i 16 października 2021, projekcja on-line na 14. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Boska Komedia" w Krakowie: 2 grudnia 2021

Dlaczego Sebald dał tak znaczące nazwisko tytułowemu bohaterowi swej powieści? Jest ono zagadką także dla Jacques'a Austerlitza – i na jej rozwikłaniu zasadza się fabuła. Gdy Dafyddowi Eliasowi, piętnastoletniemu sierocie, który kończy szkołę na walijskiej prowincji, zostaje oznajmione, jak naprawdę się nazywa, jeszcze nic nie rozumie, nawet nie umie zadać pytań, świat przyjmuje takim, jaki jest. Ale jest ktoś w tym bezdusznym miejscu, dla kogo ta wiadomość jest znakiem losu, nagrodą, kto oddaje chłopcu czas,

serce, wiedzę – nauczyciel historii, maniakalny znawca bitwy trzech cesarzy. Dyskopatia sprawiała, że w krytycznej sytuacji wykładał, leżąc na podłodze. Zaraził chłopca skłonnością do uporczywego zgłębiania tematu, do gromadzenia szczegółowej wiedzy, do podporządkowywania temu życia – w poszukiwaniu pełni, pewności. To już pobrzmiewa wojennie, jak batalia o wszystko. I jak bitwa pod Austerlitz powieść nabiera europejskiego, dziejowego wymiaru. Sebald *Austerlitzem* rozprawia się z Europą XX wieku i z jej XIX-wiecznym kolonialnym dziedzictwem. Rozprawia to złe słowo, bo on nie grzmi, nie miota oskarżeń, idzie w głąb pamięci, intuicji, sumienia – także swojego. Buduje figurę człowieka totalnie osieroconego, okaleczonego skazaniem na samotność, człowieka, dla którego nie ma ratunku. Człowieka zagnanego w kozi róg – jak brzmi ostatnia kwestia spektaklu.

W tytule powieści Sebald pozbawia bohatera imienia. Sam swoje imiona – Winfried Georg – wymazywał, sprowadzając do inicjałów, używając w kręgu bliskich imienia Max. Nie był dumny z niemieckiego pochodzenia. Potomek narodu sprawców II wojny światowej czuł się jego ofiarą, wyhodował w sobie „Żyda", dybuka tych milionów, które jego rodacy posłali do gazu, spalili w piecach. Nie mógł żyć na ojczystej ziemi, wyniósł się z rodziną do Wielkiej Brytanii, korzystając z uniwersyteckiej kariery.

Mówiąc „Austerlitz", łatwo się przejęzyczyć i powiedzieć „Auschwitz". Wzrokowo-artykulacyjna gra tych nazw jest pułapką, Sebald naprowadza nią na bardziej zasadnicze znaczenie – fundamentalne dla książki. W przedstawieniu Krystiana Lupy narrator dwa razy zastanawia się, że może powinien nazywać się Auschwitz.

Dorosły Jacques Austerlitz poświęca się pracy naukowej, zbiera materiały na temat budownictwa związanego z boomem kolonialnym i przemysłowym w XIX-wiecznej Europie, zwłaszcza bada obiekty tak zwanej użyteczności

publicznej. Nic dziwnego, że opuszcza Wyspy Brytyjskie, odwiedza różne kraje, a raczej miasta, na dłużej osiada w Paryżu, błąka się po dworcach, fortecach, bibliotekach, notuje i przede wszystkim fotografuje. Nie tyle podejmuje decyzje, ile poddaje się nurtowi życia, zadaje pytania przeszłości, ale nie swojej. Trzeba zrządzeń losu, by dociekliwość przerzucił na siebie samego: radiowa wzmianka o żydowskich dzieciach wywożonych pociągami do Wielkiej Brytanii w ostatnim momencie przed zamknięciem gett w okupowanej przez hitlerowców Europie; *déjà vu* w opuszczonej poczekalni na Liverpool Station w Londynie; poczucie czegoś, co było, co odgradza go od teraźniejszości, uniemożliwia bycie z kimś w związku, doznane w czasie pobytu z Marie de Verneuil w Marienbadzie; zasłyszana informacja, że Fred Astaire nazywał się Frederick Austerlitz; *Dzienniki* Franza Kafki z informacją, że siostrzeniec pisarza nosił nazwisko Austerlitz. Umiejętności badacza popychają go do łączenia faktów, wywiedzenia się, kim jestem ja.

Żydom w monarchiach absolutnych nadawano nazwiska z urzędu, jednym z kluczy było tworzenie ich od miast, w których osiadali. Jacques jednak nie jedzie do Czech, do Slavkova u Brna, przez Niemców nazywanego Austerlitz. Od razu stawia na Kafkę, w praskim archiwum odszukuje spis mieszkańców z 1938 roku, na liście jest kilku jego imienników, w tym jedna kobieta – Agata Austerlitzova. Idzie (jest perypatetykiem) pod wskazany adres. Spotyka kobietę. Ledwie wypowie przygotowaną po czesku formułkę… Co za słowa padają! Jacques: „Ma-mo…”. Vera: „Znam twoją twarz… Nie jestem twoją matką!”. Ale Vera jest jednocześnie kimś ważniejszym, kimś, z kim spędzał więcej czasu niż z rodzicami i przede wszystkim był dla niej tym, który rozumiał ją jak nikt (może dlatego jest sama?). Wkracza do oazy-sanktuarium swego czteroipółletniego czeskiego dzieciństwa (scenę zalewa niebieskawe światło z reflektorów ustawionych nad ścianami pokoju i jednocześnie zasnuwa dym, co nadaje obrazowi widmowy wyraz, dopiero podniesienie

siatkowego ekranu przywraca mu ostrość). Trudno być przygotowanym na takie chwile. Emocje dosłownie powalają Austerlitza, kumulują się w kręgosłupie. Kładzie się na podłodze i słucha, słucha… Wracają strzępy czeskiego języka („o-to-mana”), konwersacja po francusku, wytłumaczenie, skąd takie imię przy takim nazwisku, dlaczego nie rozstaje się z plecakiem; przebłyski obrazów, powidoki zdarzeń, rozpoznawalne zapachy, dotyk coś podpowiada, niemal poczucie powrotu do naturalnego rytm życia, w pokoju materializuje się widmo matki… Ale to wszystko za mało. Uruchomionej machiny odzyskiwania siebie nic już nie zatrzyma. Przeszukiwanie archiwów, propagandowy film z Terezina nagrany przez hitlerowców, oglądany w czterokrotnym spowolnieniu, klatka po klatce, może w którejś mignie twarz matki, utrwalona przed wywiezieniem do Auschwitz. Austerlitz stawia na jedną z kobiet, zamawia powiększenie, Vera jednak zaprzecza. Jeszcze ojciec, którego ślad urwał się we Francji – z Paryża uciekł gdzieś na południe. W pokoju Very błąka się mężczyzna w pasiaku, podwójnie naznaczony upodleniem: bez spodni, w samej kurtce. Wszystko to na nic. Jacques, coraz bardziej pochłonięty przez przeszłość, traci życie tu i teraz. Wiek XX odsłania się przed nim w całej swej grozie i dosłownie fizycznie wyniszcza.

Ale to nie on opowiada swoją historię. To narrator, przypadkowy znajomy Austerlitza, który robi wiele, byśmy uwierzyli, że to Sebald ze swym biograficznym doświadczeniem. Perypatetyczne ścieżki narratora i bohatera przecinają się kilka razy w ciągu ponaddwudziestoletniej znajomości w różnych miejscach Europy. To wystarcza, żeby bohater rozgościł się w narratorze jak wampir, by przypisał mu rolę Maxa Broda. Przed śmiercią (rok 1996) oddaje mu klucze do swego londyńskiego mieszkania. Wydawać by się mogło, że bezinteresownie, ale nie, wcześniej informuje go, że gromadzony latami materiał do architektonicznego *opus magnum* wyrzucił do ogrodu na kompost, zostawił tylko fotografie. I opowieść o sobie. Narrator

rozpoznaje te manipulacje, ale niemal perwersyjnie się im poddaje. Wystarczy, że chory Austerlitz na chwilę udaje się do ubikacji, by zaczął słać jego łóżko i układać się na nim; by kamera przyłapała go na gorączkowym rozkopywaniu kompostu i wydobywaniu zrudziałych już i sprasowanych przez wilgoć papierów.

W pierwszej scenie przedstawienia Krystian Lupa zamyka w kadrze ramy scenicznej (oczywiście okolonej czerwoną linią) dwie postaci: starszy mężczyzna siedzi twarzą do widowni, młodszy odwrócony plecami; pierwszy mówi, drugi milczy. Układ przypomina figurę w kartach do gry. Na ten obraz nakłada projekcję, rozpoznajemy tych samych mężczyzn wędrujących po zaniedbanym, niemal opuszczonym mieście (później reżyser da nam szansę zorientować się, że to współczesny Terezin). Ich trajektorie przecinają się kilkukrotnie, mężczyźni spotykają się wzrokiem. Za chwilę widzimy aktorów (nie zmieniają usytuowania) na tle ogromnej hali dworca w Antwerpii – rok 1973, pierwsze spotkanie. Lupa przedstawia bohaterów jako „biegunów" i jednocześnie ustawia ich w systemie wzajemnych odbić. Ich sobowtórowość staje się jeszcze wyraźniejsza, gdy z upływem lat Austerlitz traci włosy. Mimo znikomego podobieństwa aktorów (Valentinas Masalskis – Sebald Autor i Sergejus Ivanovas – Austerlitz), łyse głowy, rodzaj skupienia i dynamiki ruchów sprawiają, że postrzega się ich jako dwa warianty tej samej osoby.

Pierwszy akt to ekspozycja, historia zadzierzgnięcia znajomości, punkt dojścia do kulminacji i punktu zwrotnego. W jego końcówce długa projekcja: odprowadzamy wzrokiem małego chłopca, w zimowym krajobrazie idzie wąską ścieżką na wzgórze: za duże palto, za duże buty na bose nogi, czapka uszanka – jeniec, ocaleniec, uchodźca… Drugi akt zaczyna się od projekcji, na której w tym samym krajobrazie ten sam chłopiec wraca ze wzgórza.

Austerlitz porzuca uniwersyteckie życie (1991) i oddaje się poszukiwaniu tożsamości. Pierwszy akt opowiedziany jest głównie przez narratora, w drugim ginie on na długi czas ze sceny, oddaje pole Austerlitzowi, by pojawić się w ostatnich sekwencjach i przejąć jego życie na dobre.

Krystian Lupa oczywiście nie przedstawia nam tej historii jako ciągu jasnych przyczyn i skutków, gra chronologią, wyprowadza wątki i je porzuca, kontrapunktuje. Mają w nas brzmieć, nie dawać spokoju, dybukować. Jak motyw ćmy. Pojawia się na fotografii, jednej z tych, które Austerlitz rozkłada na stole jak karty do pasjansa. Zaprasza narratora do gry w odwracanie i opowiadanie tego, co nasunie myśl. Ćmy zlatują się do londyńskiego mieszkania Austerlitza, który dość późno odkrywa tego przyczynę. Pewnego dnia przez uchyloną furtkę (wiecznie do tej pory zamkniętą) w sąsiedztwie zauważa, że za szczelnym murem znajduje się cmentarz Żydów aszkenazyjskich, założony w XVIII wieku. Ćma jest motylem nocy z determinacją lecącym do światła – na błyskawiczną śmierć przez samospalenie. Czy to droga poznania samego siebie, na którą wstępuje Jacques Austerlitz? Sebald, a za nim Lupa rozpisują samozagładę bohatera w czasie, pokazując stopniową fizyczną degradację, zatracanie się w pustce (jego mieszkanie coraz bardziej przypomina celę skazańca, przedmioty ograniczane są do niezbędnego minimum, ściany pokrywają zapiski).

Krystian Lupa w ostatnich przedstawieniach odchodzi od jednego ze swoich „stałych elementów gry” – ruchomego pokoiku-klatki i z niezwykłą pasją oddaje się możliwościom, jakie dają projekcje wideo. I na tym polu osiągnął powalające mistrzostwo. Nakłada na siebie obrazy z różnych porządków: plan żywy na ten z nagrań, w których wykorzystuje cudze filmy (*Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnaisa, *Theresienstadt* Kurta Gerrona), filmy nakręcone przez Mikasa Žukauskasa (wizyta w Terezinie i Pradze), ilustracje

z *Austerlitza*, ikoniczne obrazy (*Angelus Novus* Paula Klee, nazwany przez Waltera Benjamina Aniołem Historii, zestawiony ze zdjęciem chłopca z uniesionymi rękami z warszawskiego getta)… Kadruje, miksuje, multiplikuje, tak jakbyśmy śledzili wewnętrzną pracę mózgu. A tam, gdzie brakuje mu mocy w obrazie, dodaje czerwoną ramę – to już nie jedna linia oplatająca ramę sceniczną, ale rama w ramie i jeszcze czerwona gruba strzałka na deskach sceny! Tym bardziej znacząco wypadają wyjścia poza nią, na proscenium, na widownię, tak jakby reżyser i jego bohaterowie powtarzali gest Tadeusza Kantora: „mam dość, wychodzę z obrazu!". To także próby złapania dystansu do zdarzeń, emocji, potrzeba uchwycenia całości. I jednocześnie Lupa „siedzi" w obrazie, jego szepty i krzyki wydawane z tyłu widowni są bardzo intensywne. Ktoś, kto jak on uzależnił się od Thomasa Bernharda, wystawił *Proces* Kafki, musiał sięgnąć po Sebalda. To ten sam wampiryczny nurt w europejskiej literaturze, do którego reżyser dopisuje apokryfy. W *Austerlitzu* jest to ostatnia scena, niemal bez słów, one grzęzną w zaciśniętych ustach postaci, nie mogą wydobyć się ze zdławionych gardeł.

Uporczywość poszukiwania rodziców, odpowiedzi na pytanie, skąd mój los, doprowadza Jacques'a do snu, halucynacji – sceny, która pojawia się po stop-klatce z hitlerowskiego filmu o Terezinie. Austerlitz w mundurze esesmana, Agata i Maximilian nadzy na stole-rampie, wokół przyrządy do pomiarów ciała. Przeraźliwy chłód kolorów, metalu… Austerlitz klasyfikuje, robi zdjęcia, które natychmiast wyświetlają się na tylnej ścianie jak w obozowej kartotece. Przeszywające dźwięki migawki są jak śmiertelne razy. Wygnanie Adama i Ewy z raju XX wieku. Max zwija się embrionalnie na stole, Agata szepcze: „Oni patrzą", myśląc o nas, widzach. Patrzeć znaczy wiedzieć, być świadkiem, a przynajmniej zadawać pytania. Nie siedzimy niewinnie w teatrze, obiektyw aparatu kierowany jest i w stronę publiczności. W tle wybrzmiewają motywy *Et incarnatus est* z *Mszy h-moll* Johanna Sebastiana

Bacha, żydowskiej piosenki *Dona Dona* o Mojszele, który wiezie cielaka na rzeź (muzyka własna Arturasa Bumšteinasa i cytowana zasługuje na osobną analizę).

Ze „stałych elementów gry" teatru Krystiana Lupy mamy lampę centralnie zawieszoną nad sceną, okno, ściany pokryte palimpsestem zapisków i rysunków, drzwi do pomieszczenia obok. Kompozycję uzupełnia *novum* – zegar (na dworcu, w mieszkaniu Very) – bezwzględnie odmierzający upływ czasu (słychać jego tykanie), odnośnik pamięci. Oko Boga?

Stopień porozumienia, który osiągnął z litewskim artystami Krystian Lupa może budzić tylko jęk zazdrości. Dlaczego tego spektaklu nie zrobił u nas!

> JACEK CIEŚLAK: Na Instagramie zamieszcza pan zdjęcia z żydowskiej dzielnicy w Wilnie, tam gdzie w czasie wojny było getto. Czy Litwa z jej uwikłaniem w nazizm i nacjonalizm – jest adresem, który wybrał pan świadomie dla inscenizacji *Austerlitza*? Wkłada pan rękę w ranę, która bez problemu zarasta?

> KRYSTIAN LUPA: Jak najbardziej. Gest przyjęcia w swoje „ja" tego, który przez naszych rodziców, braci, sąsiadów został wykluczony – i wciąż jest wykluczany – wiąże się z tym, że zaczynam ucieleśniać żydowskiego bohatera, empatycznie z nim współpodróżując. Podróżując do tych, którzy umarli lub zostali zamordowani w tajemniczy sposób[1].

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Auschwitz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/auschwitz.

Autor/ka

Maryla Zielińska

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

Przypisy

1. *Absurd cywilizacji. Krystian Lupa o premierze „Austerlitz” Sebalda w Wilnie i nowym spektaklu, planowanym w Polsce*, „Rzeczpospolita online” 28 września 2020, https://www.rp.pl/teatr/art8808471-krystian-lupa-absurd-cywilizacji [dostęp: 30 XI 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/auschwitz*