didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zgniecione-zdjecie-autora

/ oliver frljić

Zgniecione zdjęcie autora

Jan Niedziela

Burgtheater w Wiedniu (Scena Kasino am Schwarzenbergplatz)

Heiner Müller

HamletMaszyna

reżyseria, kostiumy, kompozycja: Oliver Frljić, scenografia: Igor Pauška, światło: Norbert Gottwald, dramaturg: Sebastian Huber, kostiumy (współpraca): Maria-Lena Poindl

premiera: 17 stycznia 2020

Pierwsze pytanie, jakie padnie podczas dyskusji z publicznością, zdradza swego rodzaju bezradność wobec obejrzanego spektaklu. Pytającej młodej osobie Frljić z dużą empatią w głosie i chyba nawet z przyjaznym uśmiechem na twarzy odpowie, że dla tej inscenizacji *Hamleta* znać nie trzeba. To prawda, spektakl jedynie w minimalnym stopniu wykorzystuje podstawowe konstelacje elżbietańskiej tragedii, omijając przy tym bodaj wszystkie użyte przez Müllera Szekspirowskie cytaty. Ale Müllerowi Frljić jest niezwykle wierny. W opublikowanym w programie wywiadzie chwali się nawet, że z każdego pojedynczego zdania *HamletMaszyny* mógłby zrobić osobny

spektakl. Wierność polega na tworzeniu ekwiwalentów, zamieniających szokujący język i drastyczne „freski” Müllera w nastrojowe obrazy ruin dzisiejszej Europy.

Minimalna scenografia od samego początku sugeruje, że obejrzymy spektakl o teatrze. Na scenie ustawiono jedynie dwa zakryte purpurową kotarą portale, a pomiędzy nimi purpurowy fotel. Inscenizacji nie otwierają słynne kwestie „Byłem Hamletem. Stałem na brzegu i rozmawiałem z morzem PLEPLE, z tyłu za mną ruiny Europy” (przekład Jacka St. Burasa). Padną one, co prawda, podczas przedstawienia kilkakrotnie, ale jeszcze nie teraz. W początkowej scenie przez jeden z portali przechodzi ubrany w biały szlafrok Branko Samarovski (osiemdziesiąt lat). Spokojnym, trochę zrezygnowanym głosem powie między innymi, iż wie, że historia pędzi do celu na martwych koniach, widział, jak jedna nowa epoka następowała po drugiej, a z porów każdej ciekły krew, gówno i pot (monolog wzięty z innej, wcześniej napisanej sztuki Müllera, w którym *nota bene* padło już kilka ważnych zdań użytych później w *HamletMaszynie*, i naturalnie też u Frljicia). Zatem konstrukcja inscenizacji ma charakter szkatułkowy i można przyjąć, że następujące po opisanym wyżej prologu sceny, które obejrzymy za moment, to sen zmęczonego życiem i zrezygnowanego artysty. Sam Frljić w opublikowanym w programie wywiadzie wyjaśni, że ten stary człowiek z jednej strony próbuje zrekonstruować swoją obecną tożsamość, z drugiej – spogląda wstecz na straty i nadzieje, tożsamość, która przeminęła i przegrała: „To odpowiada dominującemu dziś we mnie uczuciu, które mógłbym nazwać poczuciem klęski”.

Niewyssawalność

By w pełni zrozumieć poetykę przedstawienia, trzeba wiedzieć, że Frljić od

jakiegoś czasu próbuje dla siebie znaleźć nową estetykę. We wspomnianej rozmowie mówi otwarcie, że jeśli chodzi o wpływ teatru na życie społeczne, to inne media są skuteczniejsze. Szuka więc innych dróg, a w poszukiwaniach chętnie idzie tropem Heinera Müllera. W wiedeńskim spektaklu decyduje się na dość radykalny chwyt, który ilustrować ma jego ulubione zdanie z *HamletaMaszyny*: „Moje myśli wysysają obrazom krew". Wyznaje, że na tym etapie prób interesują go najbardziej rzeczy, których nie rozumie. Momenty, kiedy znaczenie danego znaku nie jest od razu jasne, chociaż pojawia się potrzeba zrozumienia. Chce stawić opór teatrowi jako maszynie do produkcji znaków: „Mój aparat krytyczny jest mocniej stymulowany, jeśli nie rozumiem wszystkiego, jeśli muszę się zagrzebać głębiej, jeśli jest opór i kompleksowość. Mój największy problem jest wtedy, kiedy rozumiem wszystko. Wtedy, żeby zacytować Heinera Müllera, jako publiczności zabiera mi się pracę". Marzy mu się „pusty" obraz, jaki czasem można znaleźć w poezji. Obraz, któremu myśli nie będą mogły wyssać krwi. Jak bliskie są takie wyobrażenia estetycznemu programowi Müllera, przekonałem się, czytając tom gromadzący wszystkie bodaj wypowiedzi niemieckiego dramatopisarza na temat teatru. A ponieważ znałem już wywiad z programu *HamletaMaszyny*, miałem czasem paradoksalne uczucie, że to Müller powołuje się na Frljicia.

Wyjaśnijmy jeszcze drugą przesłankę, która mocno wpłynęła na ostateczny kształt przedstawienia – międzynarodowość i wielojęzyczność jako jeden z głównych celów nowego dyrektora. Martin Kušej zrobił w zespole Burgu mocne przetasowania: nie przedłużył wszystkich umów, odejść musiało nawet kilku lubianych i dużo grających aktorów. Zaangażował za to około trzydzieściorga nowych, wśród których są też, co prawda, artyści po przerwie powracający do Wiednia, ale są też aktorzy, których językiem ojczystym nie jest niemiecki, mówią z silnym akcentem, ba, jedna aktorka

ponoć w ogóle nie zna niemieckiego. Ta wielojęzyczność widoczna jest w obsadzie *HamletaMaszyny*: Annamária Láng przyszła do Burgu z Węgier, Max Gindorff z Luksemburga, Marta Kizyma jest Ukrainką, Marcel Heupermann – Niemcem. Tylko Branko Samarovski jest Austriakiem. W inscenizacji grają oni samych siebie, dlatego w poniższym tekście będę ich nazywał po imieniu.

W pierwszej scenie, której na początku z daleka przygląda się ubrany jeszcze w szlafrok Branko, jesteśmy świadkami pogrzebu państwowego. Przy onirycznej muzyce i w oparach dymu Marcel z lewej strony powoli ciągnie czarną trumnę, a z prawej zbliża się ku niemu Annamária. Marta, stojąc na średniej wysokości podium, wygłasza teraz słynny początek *HamletaMaszyny*. W niewielu kwestiach Marcela i Annamárii pojawią się takie słowa jak „pogrzeb", „morderca", „wdowa". Kiedy trumna zostaje otwarta, publiczność ma twardy orzech do zgryzienia: w środku nie leży zamordowany król, lecz naturalnej wielkości gumowe prosię. Co ciekawe, ani na premierze, ani na dwóch kolejnych obejrzanych przeze mnie spektaklach moment ten nie okazał się powodem do śmiechu. Scena, w której już u Müllera mowa jest o akcie seksualnym odbytym przez mordercę i wdowę w otwartej trumnie, zostaje nieco rozbudowana: aktorzy w trumnie odgrywają krótkie sceny, rozmaite pozycje seksualne, różne techniki. Niebawem dowiemy się, że od pogrzebu minęły trzy lata, mowa będzie o powstaniu, przewróconym pomniku, uzbrojonych pieszych. Na balkon siedziby rządu, relacjonuje Marcel zgodnie z tekstem Müllera, „wychodzi człowiek w źle skrojonym fraku" i zaczyna przemawiać. Po kolei Marta, Annamária i Max w swoich językach ojczystych wygłoszą, a raczej wykrzyczą, krótkie fragmenty populistycznych przemówień Putina, Orbana i LePen (przez cały spektakl wyświetlane są angielskie napisy). Usłyszymy więc, na przykład, że podstawą rodziny jest jeden mężczyzna i jedna kobieta (Orban). Pojedyncze śmiechy na

widowni będą towarzyszyć Marcelowi, kiedy zacznie krzyczeć, że nienawidzi Austriaków, tych nacjonalistycznych świń: „Fick dich Europa. Fick dich Österreich”.

W wywiadzie Frljić wspomina, jak na próbach testuje ekspresję danej kwestii w różnych kontekstach i jak bardzo go ta migracja zdań fascynuje. Tak zrodziły się prawdopodobnie powtórzenia tych samych scen, które ostatecznie określiły dramaturgię spektaklu. Składa się on, jak informuje program, z trzech części, poniekąd trzykrotnie oferując trzy wersje *HamletaMaszyny*. I choć tak sformułowany podział nie w pełni będzie dla widza czytelny, zaznaczmy jednak, że po przemówieniach współczesnych populistów rozpoczyna się część druga. Ubrany prywatnie Branko przy bardzo spokojnej muzyce mówi, że nie jest Hamletem i nie będzie grał żadnej roli, ale za moment widzimy, jak w głębi sceny przebiera się w białą suknię, jak czerwoną farbą smaruje twarz i ręce. Po przejściu na proscenium mówi: „To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku. Kobieta z przeciętymi żyłami”. Tą przejmującą sceną zachwycił się później nawet jeden z recenzentów zupełnie negujących spektakl. Monolog Ofelii płynnie przechodzi w scenę, w której udało się mistrzowsko zrealizować ów „pusty” poetycki obraz, jaki marzył się reżyserowi. Aktorzy powoli, pojedynczo podchodzą do Branka/Ofelii, poprzez różne formy dotyku przenoszą jego krew na swoje ręce, krwią Ofelii mażąc własne twarze. Niełatwo zinterpretować tę scenę, jest to raczej poetycki obraz istniejący sam dla siebie i poza sobą nic nieznaczący. I znowu słyszymy, że na balkon gmachu rządowego wyszedł człowiek w źle skrojonym fraku, ale tym razem jest to Branko. Ogromna austriacka flaga, która zakrywała go niczym biskupa, zostanie za moment włożona do trumny (pogrzeb flagi). Przy dźwiękach marsza cesarskiego Haydna (hymn imperium Austrii) Max zaczyna szlochać, a w poszukiwaniu chusteczki schyla się i wyciera nos w pierwszy lepszy

kawałek tkaniny. Kiedy próbuje go wyjąć, okazuje się, że to flaga austriacka. Rozpoczyna się genialny pochód: wystraszony Max ciągnie czerwono-biało-czerwoną flagę, ale z trumny wyłaniają się, jedna za drugą, przyszyte do siebie inne flagi państwowe, w tym polska. Ciągnąc je za sobą, Max wychodzi przez prawą kulisę, ale kiedy za moment pojawia się z pierwszymi flagami po przeciwnej stronie, pochód z prawej ciągle jeszcze trwa (śmiechy na widowni).

Wyzwolenie

Didaskalia Müllera przewidują moment, kiedy „trzy nagie kobiety: Marx, Lenin, Mao" wygłaszają, każda w swoim języku, fragment *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* Marksa. U Frljicia będzie to początek świetnej sceny, w której przywołane zostaną (zaprzepaszczone) marzenia o wolności człowieka, ale i wizje „innego" teatru. Annamária z koroną na głowie, siedząc na purpurowym fotelu, wykrzykuje hasła o konieczności zrzucenia przemocy, krytyce religii. Kiedy jej krzyk dobiega końca, od razu rozbrzmiewają nostalgiczne smyczki otwierające słynną *chanson* Aznavoura *Hier encore* (Jeszcze wczoraj). Teraz równolegle rozgrywają się dwie sceny: podczas gdy aktorka, która dopiero co wygłaszała marksistowskie hasła wolnościowe, przyszywa się nićmi do fotela, na drugim planie pojawia się Marcel w purpurowym szlafroku i z podium (w tle Aznavour wciąż śpiewa o straconych marzeniach młodości) spokojnym, cichym głosem z odcieniem ironii rozpoczyna dłuższy monolog: „Mistrzowskie dzieła przeszłości są dobre dla przeszłości, nie dla nas". Uśmiechając się zalotnie, opowiada o dominującym od czterystu lat teatrze psychologicznym jako kłamstwie i iluzji. Na widowni słychać śmiechy w reakcji na słowa, że jeśli motłoch nie rozumie Edypa, to jest to wina nie motłochu, ale Edypa. Niewykluczone, że niektórzy widzowie zidentyfikowali w tym monologu słynny tekst Artauda,

niżej podpisany przyznaje się bez bicia, że go na przedstawieniu nie rozpoznał.

Monolog Artauda-Marcela dobiega końca z chwilą, kiedy gotowy jest też zagadkowy *tableau vivant*, jaki utkała Annamária: długie nici wiszą teraz w powietrzu, zawieszone pomiędzy bluzką aktorki a tronem. I w tym momencie przełamana zostaje czwarta ściana, a reflektory kierują się na publiczność. Z nieukrywaną ironią aktorzy wyjaśniają, że chcieliby się przyjrzeć „pięknym, białym" twarzom widzów, a może nawet usłyszeć ich „piękne, białe" głosy: „Bo jesteśmy zdania, że ta biała europejska kultura jest dla państwa, białej europejskiej publiczności, zrozumiała". Uderzające, jak bardzo autorom tego tekstu (zespół) zależało na piętrzeniu efektów komicznych. Aktorzy przedstawią się jako „gastarbeiterzy" z innych krajów europejskich (Austriak Samarovski nie bierze w tej scenie udziału). Czy nowa polityka Burgu, szydzą, polega na zabieraniu pracy przyzwoitym aktorom austriackim? Gdyby to kogoś interesowało, po spektaklu Marta chętnie udostępni numer komórki dyrektora Kušeja. O pochodzącej z Ukrainy Marcie dowiadujemy się, na przykład, że nie chce zarabiać w ojczyźnie stu pięćdziesięciu euro miesięcznie, dlatego została w Austrii. Kiedy przychodzi kolej na Annamárię, która przez cały czas siedzi przywiązana do fotela, Marcel z ironią przypomina, że koleżanka pochodzi z Węgier, kraju, który podczas kryzysu związanego z falą uchodźców uratował Europę (śmiechy na widowni). Zwracając się bezpośrednio do publiczności, aktor oferuje nożyczki, prosząc, by ktoś „uwolnił" spętaną Węgierkę. Ma to być pierwszy krok ku uwolnieniu Europy, powie Marcel. Co ciekawe, na premierze nikt wyzwania nie podjął, ale już na dwu kolejnych oglądanych przeze mnie przedstawieniach widzowie z pierwszego rzędu wkroczyli do akcji. Jakie to uczucie, kiedy się uratowało Węgierkę, pyta aktor. Scena ta dobrze unaocznia, jak inscenizacja tworzy ekwiwalenty, bo prawdopodobnie inspiracją do niej był ostatni akt

HamletaMaszyny, kiedy, zgodnie z didaskaliami, dwaj mężczyźni w fartuchach owijają Ofelię-Elektrę w bandaże. Publiczność będzie jeszcze miała wiele okazji do śmiechu, bo Marcel zasugeruje cały szereg naiwnych pytań, które, według niego, widzowie na pewno już sobie zadali: Dlaczego ta scena jest taka długa? Czemu ta kotara jest taka purpurowa? Co oznacza ten tron? A ten prosiak? Co tu robi zdjęcie Frljicia?

Przez kilka sekund w tle słychać jeszcze nostalgiczną francuską piosenkę, ale już za moment ostre cięcie (pogaszenie świateł na widowni i uderzenie bębna w nowej, niespokojnej melodii) rozpoczyna najważniejszą i najbardziej drastyczną część spektaklu. Przy niemal zupełnie wyciemnionej scenie światło pada na umieszczony na pierwszym planie fotel, na którym bokiem leży ubrana tylko w bluzkę Annamária. Masturbując się długim nożem, podniesionym głosem oświadcza, że w imieniu ofiar „unieważnia" zrodzony z niej świat, „wyrzuca z siebie wszelkie nasienie, które przyjęła" (końcowy monolog Ofelii-Elektry). Kiedy krwią zaczyna coś sobie pisać na nodze, w tle pojawia się powoli trzech aktorów. Ich twarze zakrywają skopiowane zdjęcia głów kanclerza Kurza i reżysera Frljicia, przy czym znamienne jest, że tylko ten ostatni jest w stroju Adama. Słowo, które Annamária napisała krwią, to „Heimat". Marta zdejmuje z twarzy zdjęcie kanclerza i zjada je powoli, jej koledzy, zbliżając się do pocałunku, tak zaginają do połowy zasłaniające ich papierowe fotografie, że przez moment lewa połówka głowy kanclerza Austrii tworzy jeden portret z prawą połówką głowy reżysera (już wcześniej padło jedno z głównych haseł tekstu: „Moje miejsce, gdyby mój dramat jednak miał się jeszcze odbyć, byłoby po obu stronach frontu, między frontami, ponad nimi", ale za moment powraca jeszcze raz). Nagi Marcel zbliża się na środek sceny, stojąc tyłem do publiczności przechyla się i przy mrocznej muzyce smyczkowej powoli gniecie zdjęcie Frljicia i wciska je sobie do odbytu (w didaskaliach Müllera mowa jest o podarciu fotografii autora). Kolejne

sekwencje przyniosą mocne obrazy nagiego Marcela z prosiakiem. Schylając się nad zwierzęciem, nie ukrywając wysiłku fizycznego, próbuje się wypróżnić, a kiedy pognieciony papier wypada, następuje swoiste wyzwolenie: do smyczków dołącza ciche *Agnus Dei*, a Marcel rozpoczyna (trwający kwadrans) najdłuższy monolog wieczoru: „Byłem Hamletem. Stałem na brzegu…". Wszystkie te kwestie już dziś padły, ale teraz jakby ożyły malowidła ze starogreckiej amfory: nagi mężczyzna, skarżąc się na świat, przy współudziale prosiaka szkicuje (a nie imituje) rozmaite techniki i pozycje seksualne. Potem zostawia zwierzę i z ustawionego w tyle podium z coraz większą intensywnością wykrzykuje swój ból, kończąc: „W samotności lotnisk / Oddycham z ulgą Jestem / Kimś uprzywilejowanym / Moja odraza / Jest przywilejem". Z wycieńczenia pada na kolana, ale jego kwestie przejmuje Branko, znów ubrany w biały szlafrok (to początek epilogu z powracającym muzycznym motywem Ofelii). Z kartki odczytuje dopiero co usłyszane kwestie Marcela (pojedyncze śmiechy na widowni), dodając (zgodnie z Müllerem): „Moszczę się w moim gównie, w mojej krwi. Gdzieś rozbija się ciała, żebym ja mógł mieszkać w moim gównie. […] Moje myśli to rany w moim mózgu. Mój mózg to jedna blizna. Chcę być maszyną. Ramiona do chwytania nogi do chodzenia żadnego bólu żadnej myśli". Takim dyptykiem, skargą dwóch uprzywilejowanych i świadomych własnej porażki artystów, spektakl się kończy.

Na ważny aspekt epilogu zwrócił mi uwagę dramaturg Sebastian Huber: mamy tu do czynienia z głosem odautorskim, do którego zaliczyć trzeba nie tylko Müllera i Frljicia, ale też aktorów. To samo ma, według Hubera, dotyczyć prologu, sceny Branka („Nie jestem Hamletem"), i, naturalnie, opisanej sceny, kiedy nieaustriaccy aktorzy zwrócili się bezpośrednio do „białej" publiczności.

Inscenizacja pozwala podważyć obiegową a niesprawiedliwą opinię o konserwatywnej wiedeńskiej publiczności: na żadnym z trzech spektakli, które obejrzałem, nikt nie opuścił widowni i nie zauważyłem żadnych oznak protestu. Z „radykalnego eksperymentu formalnego" Müllera (Schütte, 2010, s. 46) reżyser stworzył bardzo nastrojowe, mocno zagęszczone obrazy, od których nie sposób się oderwać. Trwające jedynie siedemdziesiąt pięć minut przedstawienie stanowi jednak istną powódź znaków, których brak rozwiązania wpisany jest w estetyczny program reżysera. Dla widza może to być męczącym obciążeniem.

Wiedeński *HamletMaszyna* jest po części inscenizacją hermetyczną, choć nie bardziej hermetyczną niż sam tekst Müllera. Nie pożałuje, kto da jej drugą, a może nawet trzecią szansę.

Autor/ka

Jan Niedziela

Jan Niedziela – teatrolog, absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego

Bibliografia

Schütte, Uwe, *Heiner Müller*, Böhlau Verlag, Köln-Wien-Weimar 2010.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zgniecione-zdjecie-autora*