

KINGA KURYSIA

OCZU TUTAJ NIE MA

Kinga Kurysia – studentka MISH UW. Publikowała w „Dzienniku Teatralnym”, „Teatrze dla Was”, „Machinie Myśli”, obecnie współpracuje z Nową Siłą Krytyczną e-teatru.

TR Warszawa

Elfriede Jelinek / Wojtek Blecharz / Katarzyna Kalwat /
Monika Muskała / Andrzej Bauer

RECHNITZ. OPERA – ANIOŁ ZAGŁADY

premiera wersji performatywnej: 25 września 2018
podczas 61. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki
Współczesnej „Warszawska Jesień”;
premiera wersji teatralnej: 7 i 8 lutego 2019

Ja niczego nie mogę ludziom zniszczyć.

Literatura, mówiąc prosto, jest bezskuteczna.

(Wyjawszy kilku zainteresowanych, bo tacy oczywiście są. Ale wtedy to jest znowu *preaching to the choir*).

Nie mam pojęcia, jak można rozwiązać tę sprzeczność.

To dylemat (Muskała, 2016, s. 306).

Są ciała. Aktorek, aktorów, muzyczek, muzyków. Ciała są w przestrzeni, ale przestrzeń sceny tak naprawdę prze staje być sceną. Bo język jest sam dla siebie sceną, historia jest sceną, a rzeczywistość rozciągnięta na widownię to miejsce prześwitów w tej całej grze w zapominanie i naciąganie pozorów jak kurtyn na jarmarku dobrego samopoczucia. Scenografii raczej nie ma – nie licząc ciał i instrumentów. I wino – w powietrzu unosi się kwaśny zapach wina.

Jest noc z 24 na 25 marca 1945 roku. Trwa ofensywa Armii Czerwonej. Rechnitz w Burgenlandzie, blisko granicy z Węgrami. Margit von Batthyány, z domu Thyssen-Bornemisza, w sobotę przed Niedzielą Palmową przyjmuje na zamku w Rechnitz arystokratów, notabli NSDAP, SS, Hitlerjugend i Gestapo. Zamek, w którym spędziła całą wojnę, dał jej na własność w 1933 roku

ojciec. Sam przeniósł się do Szwajcarii. Heinrich Thyssen-Bornemisza, przyjaciel Hermanna Göringa, kontynuator tradycji rodzinnych w przemyśle stalowym, zaopatrywał Rzeszę w surowce do budowy militariów, ułatwiał międzynarodowe kontakty bankowe i wspierał nazistowski wywiad. Zbliża się Armia Czerwona, co tylko podbija dekadencję tego wydarzenia, istnego zmierzchu bogów. Ponoć hrabina tamtego wieczoru wyglądała zjawiskowo, nalewała alkohol, tańczyła i śmiała się. Oprawcy opuścili biesiadę około 23.00. Franz Podezin, szef miejscowej NSDAP, rozdał gościom balu broń i zapas amunicji. Specjalną atrakcją przyjęcia jest „polowanie na Żyda”. W piwnicach zamku trzymani są przymusowi robotnicy węgierscy, którzy mieli wznosić wał zabezpieczający przed natarciem Armii Czerwonej. Jest już za późno. Dwudziestu robotników zostaje zmuszonych do wykopania grobów. Zostaną zabici dzień później. Około stu osiemdziesięciu, inne źródła mówią o dwustu, odnaleziono w masowych grobach po wkroczeniu armii radzieckiej. Austriacy po wojnie twierdzą, że grobów nigdy nie odnaleziono. „Polowanie” zakończyło się około trzeciej nad ranem. Tańce trwały nadal, baronowa brylowała w towarzystwie. Sąd nie spieszy się ze zbieraniem dowodów. Sprawa zostaje szybko umorzona, choć ponoć w całej miejscowości przez kilka godzin słychać było strzały i krzyki. Austriackie nobliwe społeczeństwo, sądy, zdegenerowana arystokracja, zastraszeni mieszkańcy Rechnitz po zabiciu jednego ze świadków w 1946 roku trwają w zмовie milczenia.

Jelinek napisała dramat *Rechnitz (Anioł Zagłady)* w 2008 roku. Przeczytała opublikowany rok wcześniej we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” artykuł brytyjskiego dziennikarza Davida R.L. Litchfielda (autora monografii rodu Thyssenów – *The Thyssen Art Macabre*). Na wersję teatralną *Rechnitz. Opery – Anioła Zagłady* składa się tekst Elfriede Jelinek, muzyka Wojtka Blecharza, reżyseria, aranżacja przestrzeni i kostiumy Katarzyny Kalwat, tłumaczenie Moniki Muskały, adaptacja, dramaturgia Moniki Muskały i Andrzeja Bauera, choreografia Karoliny Kraczkowskiej. Role Posłańców performują Magdalena Kuta, Agnieszka Żulewska, Cezary Kosiński, Lech Łotocki, Paweł Smagała, Tomasz Tyndyk. Nad nimi, na podwyższeniu, znajduje się zespół Cellonet: Krystyna Wiśniewska (luty), Magdalena Bojanowicz (marzec), Andrzej Bauer, Bartosz Koziak, Marcin Zdunik. Tyle co do kwestii formalnych i autorskich. Wymieniam dla porządku – wszystko komponuje się w nie-autorską wersję, mięsną i kolektywną wersję historii, niezbędną dla wybrzmienia historii hrabiny Margit von Batthyány, bo aktorzy relacjonują, używają swoich ciał, ale nie nazwałabym tego grą. Gra sugerowała fikcję i dystans.

Wojtek Blecharz, Andrzej Bauer i Katarzyna Kalwat używają dźwięku jako narzędzia, które przełamuje i jednocześnie wyciąga tekst na poziom innego oddziaływania. Dźwięk służy tutaj jako konkretny materiał do formowania. Podoba mi się podejście Blecharza do komponowania dźwięku i jego polityczności. W jednym z wywiadów mówił o problematyczności słowa „opera”, które po włosku znaczy: praca, czynność,

robota, dzieło lub opera w kontekście muzycznym. Robota ciała w dźwięku. Czasownik „operare” może oznaczać czynność wykonywania, przeprowadzania czegoś, operowania czegoś lub kogoś, zaś „operaio” – pracownika wykwalifikowanego lub robotnika. Historię się wypracowuje, rzeźbi jak dźwięk i rolę, dlatego historia, która nie ma ciała, jest martwa, higieniczna i skatalogowana. Posłańcy jako robotnicy historii, aktorzy jako robotnicy pamięci, muzycy jako robotnicy dźwięku. I zabici jak zwierzęta robotnicy przymusowi w Rechnitz. To zderzenie redefiniuje kwestię autorstwa i kreacji, co w kontekście teatru feministycznego i procesualnego, jaki robi Katarzyna Kalwat z konkretnymi współpracowniczkami i współpracownikami, wydaje się warte zaznaczenia. To nie żadne wywoływanie, ale fizyczna czynność uderzania w historię, a w tym przypadku kwestie sztuki stają się wysoce problematyczne. Można sobie wyobrazić ten obrazek z końca wojny: muzyków zabawiających towarzystwo na balu, z małą wyrwą-przerwą na strzelanie, podczas której mogą odetchnąć. Artyzm? Hrabina przecież była miłośniczką koni i sztuki. Miłośniczką piękna. Więc jest pusto. Scenografii nie trzeba, bo jest nią sama dla siebie historia, którą pod postacią materialności ciał-głosów aktorów przywołują aktorzy. Towarzyszą temu, czasem przewodzą, dźwięki czterech wiolonczel. Drewno do dźwięków i echa, do dźwięków pełnych i pustych. Improwizacje muzyków i aktorów, ale podział ten nie przebiega ściśle: to raczej improwizacje dźwięków zmateriałizowanych w ciałach. Dlatego nie chcę pisać o poszczególnych solowych wykonaniach, które zresztą są aktorsko wspaniałe. Na dwóch słupach mamy tylko rzeźby przypominające poroża – trofea z polowań. Świecą im się oczy na zielono, jak w tanim koszmarze. Jedno – „polowanie na Żydów”, drugie – polowania, na które do końca swojego życia baronowa przyjeżdżała do ukochanych lasów austriackich ze swojej szwajcarskiej posiadłości nad jeziorem Lugano.

Jest 1966 rok, Luis Buñuel i Luis Alcoriza pokazują film *Anioł zagłady*. Rewolty 1968 roku wiszą w powietrzu, przejrzałość mieszczańskich rytuałów i sztucznych anturaży nabiera kształtu nazbyt wyraźnego. Służący opuszczają dom tuż przed kolacją. Nadciąga przemiana scenograficzna i społeczna świata. Bohaterowie nie mogą wyjść z pałacu, a na końcu – wraz z notablami kościelnymi – ze świątyni tuż po mszy. Sojusz kleru z arystokracją. U Jelinek rzecz ma się inaczej: język i historia są zasłaną dla rzeczywistości, która nie dopuszcza do wyrównania rachunków. Posłańcy nie mogą się tutaj przebić. Przebić z wystawionym rachunkiem za historię. „Mam wam tak wiele do zaoferowania, ale posłańca tylko biją” – pada w pewnym momencie. Buñuelowskim zaklętym i zatęchłym pałacem wydaje się zatem cała rzeczywistość.

W przeciwieństwie do zakleszczonego wnętrza arystokratycznej kolacji, Jelinek kieruje się na zewnątrz, czyli na to, co nie może się do tego centrum przedostać. Biblijny Anioł Zagłady nie mógł wstąpić do żydowskich domostw pomazanych krwią baranka, wstępował do tych niepomazanych, zabijając dzieci pierworodne Egipcjan. „Ominięcie” w hebrajskim to *pesach*.

To, co wyciąga tych kilka ciał w *Rechnitz*. Operze nie tyle w słowach, ile raczej w dźwiękach, krzykach, tembrze głosu, nie jest żadnym duchem historii. Historii spisanej nie ma, są ciała, w których ona, cyrkulując, zaszczepiając tożsamość i domagając się manewrowania, wypierania przy zręcznym przykrawaniu do tożsamościowego metra, domaga się materialnego ujścia. I Hegłowskiej moralności. Dlatego posłańcy, aniołowie zagłady wychodzą z biologii ciał aktorów i drewnianych pudeł instrumentów. I to jest w tym spektaklu najciekawsze. Ciało żywe, które daje się zmaterializować ciału martwemu, przez komórki ciała.

Czasem te rozważania o „nawiedzonej scenie” i teatrze-maszynie pamięci brzmią wzniosłością, na którą trzeba zasłużyć, a teatr w tym kontekście miałby dawać wystrojonym i unieruchomionym w fotelu wzniosłość duchową. Celebrytuje się *ghosting*, skłonności do traumatycznych zdarzeń z metafizycznym rozrachunkiem, ale nie w materialności, nie w języku, tylko w Historii (przez duże „H”). Marvin Carlson w książce podstawowej dla badań nad pamięcią i teatralnością, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2001) pisze o *ghosting*, czyli o wiecznym powrocie duchów już zobaczonych, powtórzeń już powtórzonych, słowem: o tej jednej historii, która znów przed nami się rozpościera, w której powtarzamy sobie wciąż zachowane zachowania. Podobnie Samuel Weber. Rozważając teatralność jako pierwowzór mediatyzacji, pisze o odparowywaniu i proszkowaniu miejsc, a także ciał przechodzących w energię i parę. Choć zajmuje się tematem rzekomych działań, działania te momentalnie się metaforyzują, mediatyzują, proszkują. A przecież można byłoby je pogrubić, nie proszkować. Jelinek powiedziałaaby, że te teorie i mediatyzacja są wegetariańskie, brzydzą się mięsem. Jej *Rechnitz* obala ten mit teatralności i „nawiedzalności”. „Myślicielom najczęściej coś się przywiduje, bo tylko na to patrzą, i dlatego widzą tylko lustrzane odbicie, albo nic nie widzą, winni stają się niewinni, niewinni winni, bo myśliciele w rzeczywistości w ogóle nic nie chcą zobaczyć, tylko chcą o tym rozmyślać, ale posłaniec poprawia ich relację i relacjonuje poprawnie [...] znowu nic nie widzi, za to referuje, rezonuje, rekapitułuje i relacjonuje, on tylko relacjonuje” – pisze Jelinek w dramacie, a słowa materializują się na scenie. Pokróćce – opowiadamy to, co już rzekomo widzieliśmy, bo boimy się rozrachunku biegu działań i tworzymy wyrafinowane zapory materialnej pamięci. Historie o duchach są dla Jelinek jednoznaczne z winą, milczeniem i stawianiem po stronie oprawców. Dla niej historia w ogóle się nie dokonuje, nie zaczyna, ale wraca, kłębi się i jest, choć jednocześnie nie może zostać wysłuchana, gładkie wypowiadanie bez opowiedzenia się po stronie sprawiedliwych znów ją zabija, jękanie i zerwania dają jej przestrzeń do zaistnienia. Duchy i teatr są społecznym alibi dla krwi na rękach, zasłoną.

Jest jeszcze sprawa milczenia, ściana milczenia. Parafrazując Eduarda Erne, rozgadane przemilczanie to w końcu austriacki fenomen, jak wspomina Monika Muskała w tekście *Ściana milczenia*, poprzedzającym dramat (zob. Muskała, 2016, s. 327). Dlatego Jelinek wierzy w język.

W kraju milczenia trzeba wierzyć w język, mimo wszystko. A raczej w jękanie, w język grzęznący w gardle, który trzeba wydobyć. Kwituje to w dramacie następującymi słowami: „No dobrze. Niech sobie pani hrabina milczy. Wszystko śpi, atoli czuwa pani hrabina, ale milczy. Milczy w Szwajcarii, milczy w Niemczech, milczy w Anglii, milczy na Węgrzech, milczy na statku, milczy w dostatku czy Bóg wie gdzie”. *Logos* jest kodem oprawców, *phone* jest skomleniem wijącego się ciała, dlatego język trzeba szatkować, głoskować, kroić, spocić te głoski, inaczej się nie rozpęknie, nie pokaże warunków, w których konstruowany jest porządek i historia. Skomlenie i wycie, materia – i to pęknięcie jest najciekawsze, głos wchodzi w sam środek mowy, uwalniając warunek jego zaistnienia – przemówić o krzywdzie i niesprawiedliwości może człowiek, który ma prawo głosu, a krzyk jest wspólny zwierzętom i ludziom, którzy go nie mają, bo są obrazem. Obraz może wydobyć z siebie jedynie głos z ciała. Ale mowa nie jest przecież tym samym, co głos – dlatego operowość *Rechnitz*. *Opery* jest czymś więcej niż muzycznością. Jest grą o pamięć. W mieszczańskiej operze chodzi o złoto, stroje, klasowość, o przedstawieniowość, hierarchię i solistów. Tutaj ma miejsce przechwycenie i odzyskiwanie polityczności dźwięku.

Viscontiańska metafora zmierzchu bogów przywołałaby na myśl rachunek. Nic z tego – większość zainteresowanych dożyje długich lat. Hrabina będzie ze swojej szwajcarskiej posiadłości powracać na polowania w austriackie lasy, podtrzymując pieczołowicie ścianę milczenia. Masakra w *Rechnitz* nie przeszkodziła jej w zamiłowaniu do sztuki. Franz Podezin (szef miejscowej placówki NSDAP i Gestapo) przez Szwajcarię ucieknie do RPA. Z kolei Oldenburg, którego hrabina była kochanką, dzięki jej wsparciu ucieka do Ameryki Południowej, by w latach siedemdziesiątych wrócić do RFN i wieść spokojne życie, opiekując się jedną z posiadłości rodziny Thyssenów. Sacha Batthyány mówił, że Margit zwierzała się swojej siostrze w listach, iż jej starzy przyjaciele są bezpieczni. Jego wspomnienia brzmią zbyt znajomo. Kiedy w roku 1956 wybuchło powstanie, a za granicą austriacką Czerwony Krzyż rozstawiał namioty dla tysięcy węgierskich uchodźców, na członków rodziny czekała już limuzyna, którą pojechali na wiedeńskie lotnisko, do prywatnego samolotu. Polecieli prosto do szwajcarskiego Lugano. Jak mówi: „W latach 50. Europa dopiero podnosiła się z wojennych zniszczeń, a w Lugano w wielkich posiadłościach z basenami bawiła się śmietanka europejskich bogaczy, w tym ciotka Margit i wujek Ivan. [...] Jedynym celem Margit i jej męża była dobra zabawa i luksusowe życie arystokracji, co, trzeba przyznać, im się udało. Ciotka hodowała konie, polowała, podróżowała po świecie, organizowała koktajle. Była do cna zepsutą osobą” (*Sacha Batthyány...*, 2018).

Spektakl kończy Strauss odtworzonym walcem w całej swojej sztuczności, *Nad pięknym modrym Dunajem* (nie mogło być inaczej, Dunaj zbierający materię z dziesięciu krajów europejskich). Dobiega końca uderzanie w język, który miał wydusić z siebie coś prawdziwego. Ważne było zgromadzenie tych ciał w przestrzeni. Na koniec Paweł Smagała nagi

i bezbronny wchodzi między muzyków, wcześniej wypowiadał kolejne partie poematu *Wydrążeni ludzie* T.S. Eliota. Poemat posłużył Jelinek za rusztowanie dramatu, a Kalwat – spektaklu. „Pomiędzy ideę / I rzeczywistość / Pomiędzy zamiar / I dokonanie / Pada Cień” – ta fraza wydaje się jednym z wielu kluczy do tego spektaklu. Wyciągnąć cień z teatralności, a teatralność z cienia, cień z materialności i znów materialność z cienia. Ciało w świetle. I ustawić wyraźnie stawkę. To zupełne odwrócenie teatralności, wywrócenie i wykorzystanie historii – na scenie było jej zdecydowanie mniej niż po wyjściu z teatru, bo nikt jej nie opowiadał i nie „dawał do widzenia”. Do tego wszystkiego na nowo ustawia się tutaj jeszcze problematyczność nażywości ciała w przestrzeni i transmisji żywego doświadczenia, materialnej sprawczości i kwestii mediatyzacji. „Nie znaczy nic nasza mowa / Kiedy do siebie szepczemy / Głos nasz jak suchej trawy / Przez którą wiatr dmie / Jak chrobot szczurzej łapy / Na rozbitym szkłe / W suchej naszej piwnicy” – tyle Eliot. Czyje są wydrążone ciała? I kto je wydrążył? ■

Bibliografia:

- Muskała, Monika, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016.
- Batthyány, Sacha, *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945. Dzieje mojej rodziny*, tłum. E. Bielicka, Warszawa 2017.
- Sacha Batthyány: *Moja ciotka tańczyła i śmiała się, gdy jej przyjaciele strzelali do ludzi*, wywiad Magdy Roszkowskiej, „Gazeta.pl” 2018, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,23501379,sacha-batthyany-moja-ciotka-tanczy-la-i-smiala-sie-gdy-jej.html>.

