

# ANATOMIA TYTUSA FALL OF ROME

Heiner Müller



NARODOWY STARY TEATR W KRAKOWIE

Heiner Müller

ANATOMIA TYTUSA  
FALL OF ROME  
Komentarz do Szekspira




reżyseria: Wojtek Klemm

Heiner Müller

[o dramacie *Anatomia Tytusa Fall of Rome*

*Komentarz do Szekspira]*



**JEDNOŚĆ TEKSTU:** Komentarz jako sposób wprowadzenia do sztuki rzeczywistości. Autora jest dramatem a nie opisem, i nie powinien być przydzielony jednemu narratorowi.

Może być wypowiedziany chórem; przez odtwórcę postaci, do której się odnosi; przez odtwórcę innej postaci, która z komentowaną ma taki czy inny bądź też żaden związek. Wyrażanie emocji może zostać, jak w teatrze japońskim, przejęte przez komentatora (pojedynczego mówcę lub chór), relacja zajęć, które je wywołały, przez odtwórcę postaci. Repertuar ról (stanowisk), jaki proponuje komentarz (Widz Voyeur Nadzorca Reporter Przedmówca Sufler Agitator Partner sparingowy Płaczka Cień Doppelgänger Zjawa), jest do dyspozycji wszystkich, którzy biorą udział w przedstawieniu. Każdy z grających może być narażony na/poddany emocjom, które tekst artykułuje/przemilcza. Nie ma monopolu na rolę maskę gest tekst, epizacja nie jest przywilejem: każdy ma szansę, wyobcować samego siebie. Komentarz

do Tytusa gra przypadkowym materiałem, miejsce rozgrywki jest prowizoryczne, współrzędnymi są strach i geometria. (W najgorszym przypadku zgroza dnia rozsadza współrzędne.) Teatralizacja rzeczywistości przez politykę jako „dependance” technologii sprowadza teatr z powrotem w jego własną rzeczywistość, której miara czasowa to wyhamowana eksplozja. Pełzanie rakiem życia w kapitalizmie, czy też w koegzystencji z nim na wspólnie podpawionej planecie (ono ucieka na powierzchnię, w piwnicach szerzy się śmierć) zrywa więź aktora z (jego) własnością prywatną: ona nie gra już roli. Wywłaszczenie = wyzwolenie aktora jako warunek przetrwania teatru. Ciało igła magnesowa kompasu: gest mierzy jego funkcje (ciśnienie temperaturę) w nieznanym krajobrazie, który jest być może krajobrazem poza śmiercią

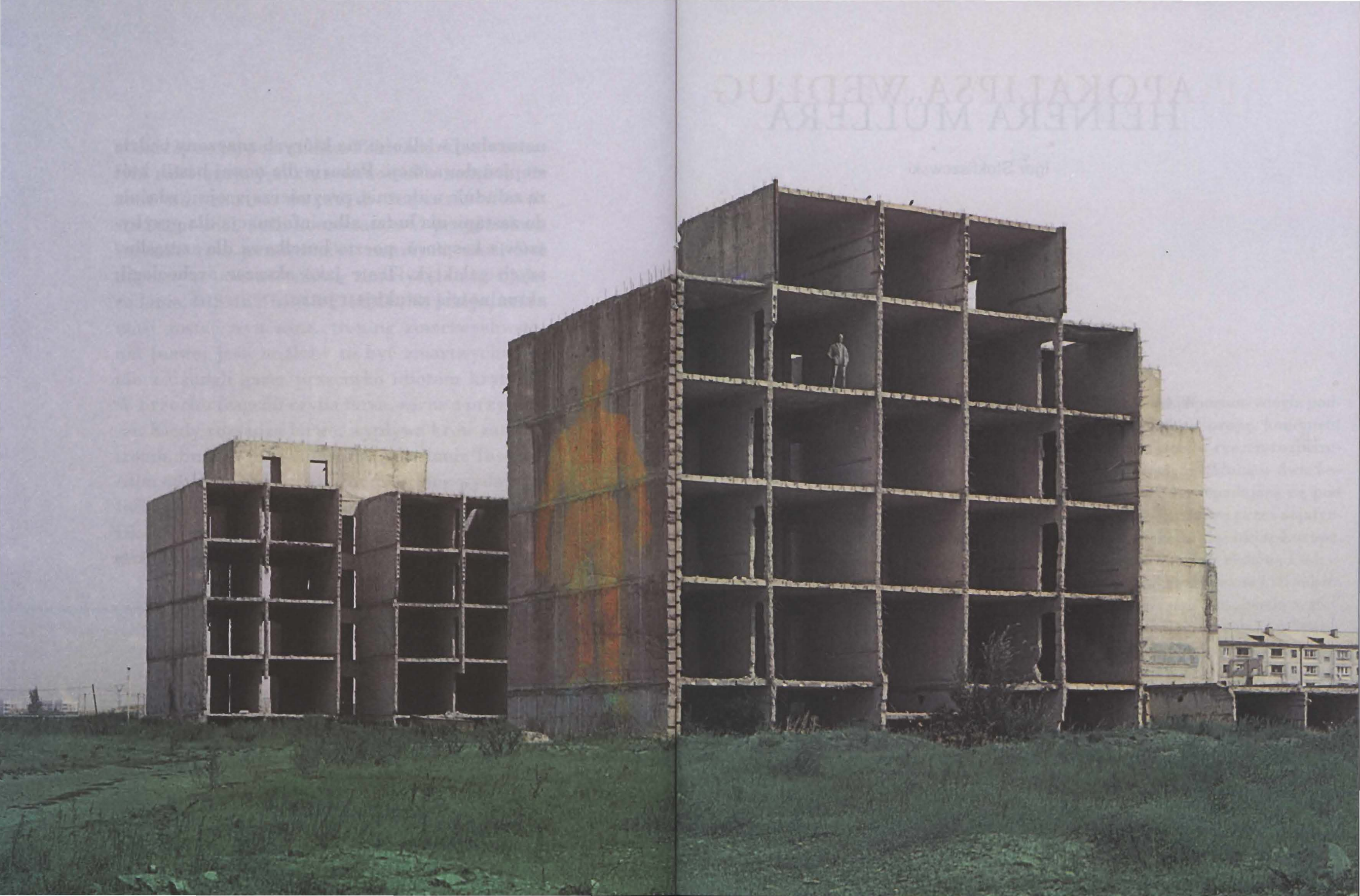
albo leży na jej pograniczu. Tekst nóż, który zmarłym rozwiązuje język na stanowisku kontrolnym anatomii; teatr stawia przydrożne znaki w krwi-  
ste bagno idei. Jeśli komentatorowi przydzielona zostanie rola przewodnika zmarłych, musi być ukazany proces uczenia się zmarłych, śmierć jako zadanie, DISMEMBER REMEMBER, lekcja, która musi zostać wyuczona, trening zmartwychwstania (nawet jeśli miałyby to być zmartwychwstanie z dżungli gazet przeciwko idiotom krytyki). W brzuchu tragedii czyha farsa, wirus z przyszłości. Kiedy rozsadza larwę, wypływa krew zamiast trocin. Śmierć jako embrion (przesłanie Ibsena). Albo odwrotnie: Bóg jest zombi, który wydaje na świat Mesjasza, jego śmierć warunkiem narodzin. Dla zademonstrowania amputacji i śmierci można użyć pomników mniejszych lub większych niż

naturalnej wielkości, na którychznaczony będzie stopień dewastacji. Pokarm dla nowej bestii, która zaludnia widownię, przymierzającej się właśnie do zastąpienia ludzi, albo informacja dla przybyszów z kosmosu, poczta butelkowa dla szczęśliwszych galaktyk. Teatr jako akuszer archeologii: aktualnością sztuki jest jutro.

przekład: Monika Muskała

HEINER MÜLLER  
ATOKALIPSA WERDUNG

Der Stufenbau



# APOKALIPSA WEDŁUG HEINERA MÜLLERA

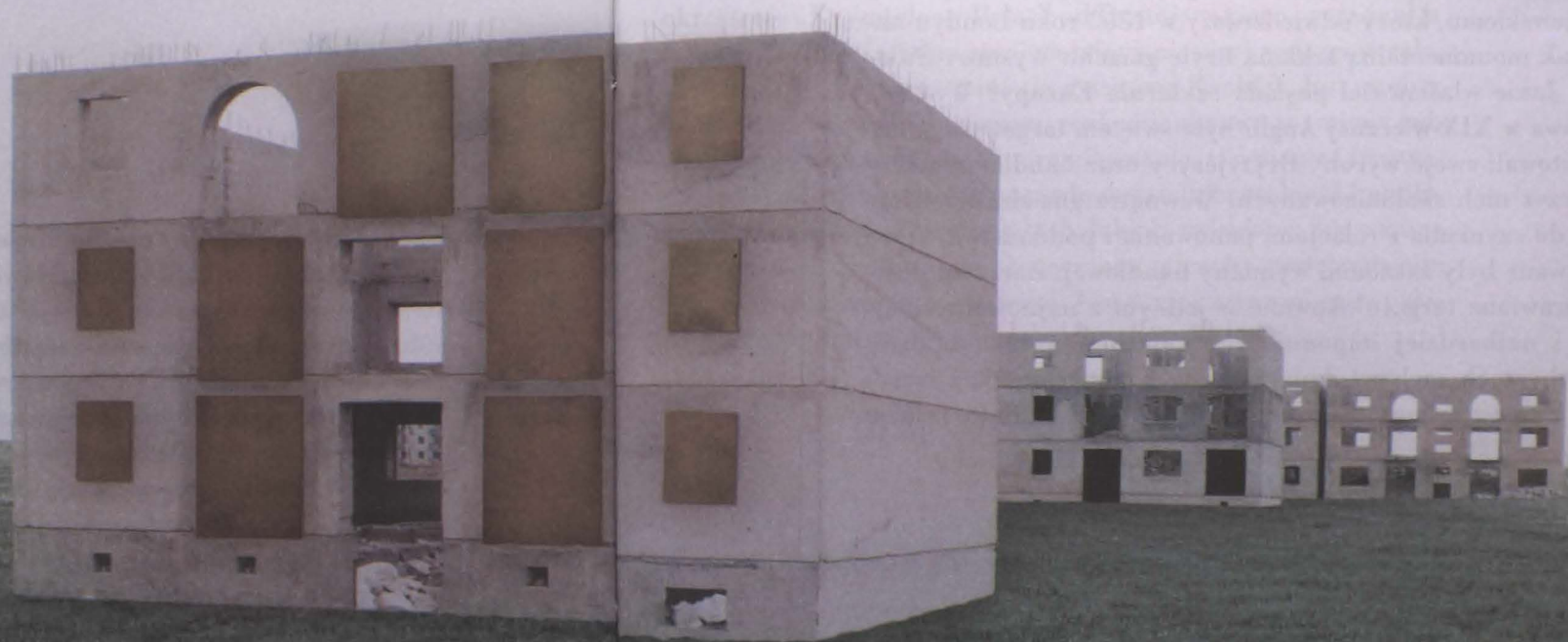
Igor Stok Igor Stokfiszewski

W *Anatomii Tytusa...* Heinera Müllera uderzająca jest precyzja, z jaką pisarz usuwa grunt spod stóp świata utrwalonego prząd-ku, w którym „RZYM TO RZYM A CESARZ TO CESARZ”. Jak gdyby w pewnej chwili postaci zaczęły pikować w dół – w przepaść, która rozpostarła się pod nimi, gdy tylko wkroczyły na drogę sukcesywnego zabijania. Kiedy stary Tytus – składając w ofierze pierworodnego syna Tamory, zwyciężonej królowej Gotów – powiada: „Wybaczy pani on umrze To zwyczaj / By ob-laskawić cienie naszych zmarłych” mogą oponować, lecz w pewnym sensie pojmują logikę tej śmierci, wynikającą z trwałości nieludzkiego obyczaju. Gdy jednak zapowiada: „Chcę zmienić niebo w krwawy pęcherz” – wiem, że cokolwiek zdarzy się potem, logiki będzie pozbawione. Nie z powodu klinicznego szaleństwa wodza Rzymu („myśla, że zwariowałem” – wyznaje przebiegle). Z powodu przekroczenia progu moralnego, za którym postępowanie niczym w oblędzie staje się konsekwentną metodą walki przeciw „ludziom-odpadom” (jak powiedziałby Baumann).

*Fall of Rome* – upadek Rzymu. Do jakiego imperium odsyła pod-tytuł sztuki Müllera? Mówiąc Rzym, widzę Europę, kontynent i ideę, której konstytucja stara się utrzymać w ryzach rozjuszo-ne cielsko zwierzęcia zagubionego w nocy. Uwikłaną w dwie ko-lonialne wojny (w Iraku i w Afganistanie), rozpadającą się pod naporem ekonomicznego kryzysu, targaną za nos przez azjaty-czkie tygrysy, stawiającą mury na granicy z Turcją; widzę Europę, której liderzy wsadzają do samolotów rzymskie rodziny i odsy-lają do Rumunii; której dostojnicy z obrzydzeniem i strachem szepeczą „islam”, jak gdyby rzeczywiście był on „bestią z gór” (by zacytować Romana Honeta); której prominenci, rekrutu-jący się z pleśniejacej niemieckiej socjaldemokracji publikują wielusetstronicowe manifesty, dowodzące niższości cywilizacyj-nej nie-białych emigrantów; Europę, która z ludzi czyni emoti-kony, a z ich praw obiekty w muzeach woskowych figur.

# APOKALIPSA NYELV HEINER MÜLLER

Light Structures





Kryształowy Pałac. Nazwę tę, mającą określać budzącą zachwyty i podejrzliwość cieplarnię zachodniej cywilizacji zawdzięczamy Dostojewskiemu, który odwiedziwszy w 1862 roku Londyn nazwał tak monumentalną szklaną bryłę gmachu Wystawy Światowej. Jakie właściwości posiada szklarnia Europy? Wystawa Światowa w XIX-wiecznej Anglii była świętem targowym, gdzie prezentowali swoje wyroby Brytyjczycy oraz handlarze z krajów przez nich skolonizowanych. Wewnątrz gmachu mieliśmy zatem do czynienia z relacjami panowania i poddaństwa, które regulowane były zasadami wymiany handlowej. Zarazem pięknie oprawione targi, ulokowane w jednym z najnowocześniejszych i najbardziej imponujących gmachów świata, budziły w przybyszach zachwyty, kojarzyły się z pomyślnością i szczęściem. Przeestetyzowane pozory ładu, kryjące handlowe relacje

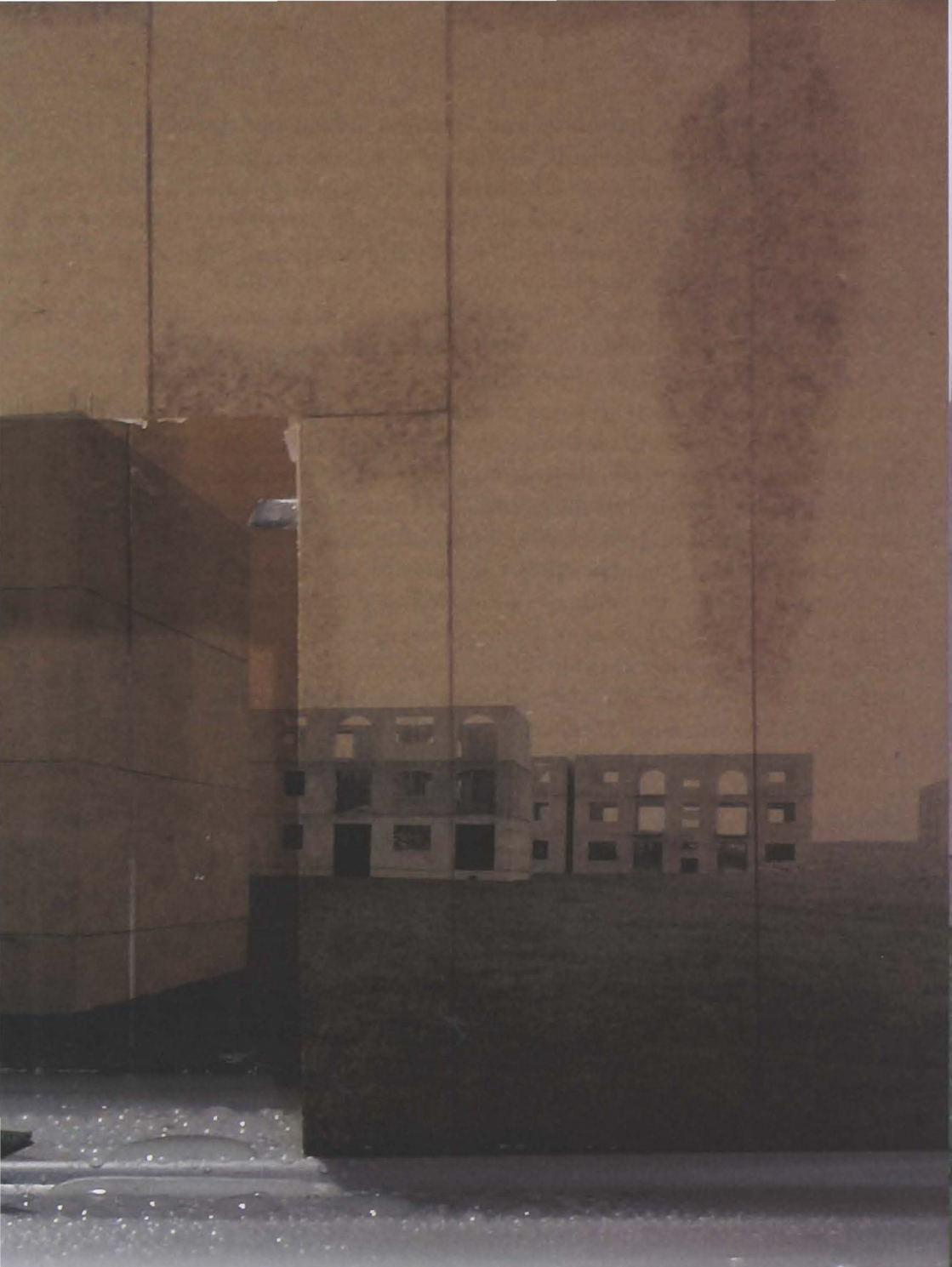
między kolonizatorami i skolonizowanymi – tak w oczach Petera Sloterdijka – niemieckiego filozofa, który zapożyczył określenie „Kryształowy Pałac” od Dostojewskiego i rozwinął je w kierunku architektonicznej metafory niosącej znaczenie całej współczesnej Europy – jawi się dzisiejszy Zachód. Jest swoistą cieplarnią, która pod pozorami rozkwitu ukrywa znamiona gnicia: relacje panowania i podporządkowania, cierpienie i frustrację jednych oraz wyniosłą pogardę drugich, brutalność handlu, który definiuje wektory międzyludzkich związków, mieszaninę narodowości, kultur i ras, generującą odruchy podejrzliwości i z trudem skrywanej nienawiści. Jest w niej zarazem coś z pałacem Królowej Śniegu. Topnienie i nieznośny chłód...





Kim są Rzymianie z tekstu Müllera? Kim są Goci? Kto kogo kolonizuje? Kto z kogo czyni niewolnika? Którędy przebiega linia demarkacyjna współczesnej Europy, rozwarstwiająca ją na zwycięzców i zwyciężonych? Sloterdijk dzieli ludzi podług kryterium życiowego bezpieczeństwa. Po jednej stronie lokuje tych, którzy ze względu na urodzenie, lokalizację geograficzną, posiadanie stabilnego zatrudnienia, sytuują się wewnątrz obiegu społecznej solidarności i troski. Są ubezpieczeni, stać ich na opiekę zdrowotną, mają perspektywy na spokojną i dostatną starość, mogą oszczędzać, posiadają jakąś nieruchomości. Po drugiej stronie znajdują się ci, którzy wypadli z tego obiegu. Nie mają ubezpieczeń, pracują dorywczo na niepełnych umowach lub na czarno, stać ich wyłącznie na bieżące wydatki, nie posiadają niczego, prócz najniezbędniejszych rzeczy, nie będą mieli emerytur, nie obejmuje ich opieka zdrowotna.

Ci pierwsi to stabilna, bardzo szeroka społeczna elita. Ludzie posiadający trwałe fundamenty kulturowe i materialne pod spokojne życie. Rodzaj burżuazji, gdyby słowo to jeszcze cokolwiek znaczyło. To ludzie „zachodni” o nieco zachowawczych poglądach, żyjący w lęku przed brudem świata i smrodem ulicy. To ludzie gotowi oddać część swojej wartości na rzecz poczucia osobistego bezpieczeństwa. Lubujący się w kamerach gospodarczych rozsianych po osiedlach, preferujący place podzielone na kawiarniane ogródki, których pilnuje pan ochroniarz, niż publiczne przestrzenie nieregulowane zasadami prostego handlowego współistnienia. To ludzie, którzy najlepiej czują się na lotniskach strzeżonych jak fortece, najgorzej zaś, w środkach miejskiej komunikacji, którymi zresztą jeżdżą tylko wówczas, gdy są za granicą lub zepsuje im się samochód. To ludzie, którzy wybiorą auto z klimatyzacją, by nie musieć otwierać szyb na skrzyżowaniach, by uniknąć jakiegokolwiek kontaktu ze światem. To ludzie ubezpieczeni i zabezpieczeni na przyszłość, ufający raczej swojemu agentowi bankowemu niż rodzinie. To ludzie uwielbiający pośredników, chętnie łożący na nich, by tylko nie być zmuszonymi do kontaktu z innym człowiekiem. To ludzie, którzy latami potrafią ograniczyć relacje z najbliższymi do rozmów telefonicznych. Podczas nich są czuli i serdeczni, ale nie zdecydowaliby się na wspólne wakacje z matką i ojcem. To ludzie, którzy z satysfakcją obserwują interwencje służb porządkowych w telewizji i z uczuciem ulgi oglądają relacje z udanych operacji chirurgicznych. Nie zastanawiają się przeciw komu interweniuje policja i kogo stać na służbę zdrowia. To z nich rekrutują się politycy, ekonomiści i dowódcy wojskowi (lecz nie żołnierze, nie armatnie mięso).



A Goci? To „ludzie-odpady”. Wszyscy ci, nad którymi „Rzymianie” panują, bojąc się ich zarazem i nie chcąc mieć z nimi nic do czynienia. No chyba że językiem przemocy lub handlu. Goci to Bułgarzy, Rumuni, Czecczeńcy, Ukrainki, Polacy w Holandii, pijani Anglicy z robotniczych przedmieść turlający się po polskich deptakach, żebracy, bezrobotni, zapuszczeni artyści na śmieciowych umowach, brytyjska *underclass*, demolująca Londyn, całe te Balkany, o których trudno powiedzieć, czy to jeszcze świat czy już barbaria, to podpite kobiety w ciąży, wydzierani menele na warszawskiej Pradze, naćpane punki w berlińskim metrze, wszelkiej maści brudasy ze Wschodu, degeneraci, upierdliwi działacze społeczni – malkontenci niezadowoleni z osiągnięć naszej cywilizacji, niedostrzegający piękna równego asfaltu autostrad prowadzących wprost na podziemne parkingi handlowych centrów, ci wszyscy aktywiści, żądający nie wiadomo czego, jakiejś – pożałuj Boże – prawdziwej demokracji, związkowcy z brudem pod paznokciami, palący opony pod parlamentem, śmierdzący bezrobotni obsługujący szarą strefę i czarny rynek, nielegalni, którzy przemykają ulicami, by nie namierzył ich patrol, ci wszyscy Turcy, ci leniwi Grecy, zdegenerowani Włosi, nie mówiąc już o rozpuszczonych Hiszpanach, niepotrafiących zacisnąć pasa, gdy wymaga tego powaga globalnej ekonomicznej sytuacji, no i cała ta chińszczyzna pałętająca się po czystych ulicach naszych miast i skrzeczająca w nie-wiadomo-jakim języku (czy to jeszcze w ogóle jest język!?!)... Wszyscy oni są niewolnikami, których syci woleliby nie oglądać, nie wahać, nie dotykać. Nie wchodzić w relacje. A jeżeli już, to wyłącznie za pomocą instrumentów handlu: Ukrainka posprząta, Chińczyk zrobi zupę, artysta plakat dla reklamowej agencji. Za pół darmo rzecz jasna. Kolonizatorzy, kolonizowani i handel. Kryształowy Pałac Europy. Zachodnia cywilizacja u szczytu swoich demokratycznych możliwości... I Murzyn... Murzyn? „Murzyn to Murzyn”... „Murzyn pisze innym alfabetem”...

Kryształowy Pałac posiada jeszcze jedną właściwość. Na ze-  
wnątrz gromadzą się tłumy, pragnące dostać się do środka, zwa-  
bione wrażeniem ciepła i kolorowym wystrojem wnętrza, obser-  
wujące uśmiechniętych zadowolonych handlarzy i potakujących  
im niewolników. Ale Kryształowy Pałac – choć przezroczysty –  
odgradzony jest ścianą, zaś drzwi ma ściśle strzeżone... Dobija  
się do nich Afryka. Na tratwach skleconych z drzew i liści, pod  
plandekami dostawczych samochodów dryfujących przez Mo-  
rze Śródziemne. Ktokolwiek bywał w nadmorskich miejscowo-  
ściach krańca kontynentu, wie o czym mowa. Murzyni jak mu-  
chy lepiący się do turystów, sprzedający jakieś gówno za bezcen,  
Senegalczyki w Toskanii koczujący na dworcach, oblepiający  
skwery w Madrycie i obozy uchodźców na rubieżach Europy.  
Są widzialni i niewidzialni zarazem. Zastrzeleni przez polskiego  
policjanta na nieistniejącym już Stadionie Dziesięciolecia roz-  
pływają się w powietrzu. Stadion Narodowy wybudowany zo-  
stał na trupie Murzyna. Sprawę umorzono. Ponoć policjant nie  
mógł być zdolny do rozpoznania, że zachowanie „czarnego” to  
po prostu inny kod kulturowy, to nie agresja przeciw niemu wy-  
mierzona, lecz ekspresja niezrozumienia swojej sytuacji. Pach,  
pach... Pada Aaron – „władca much”...

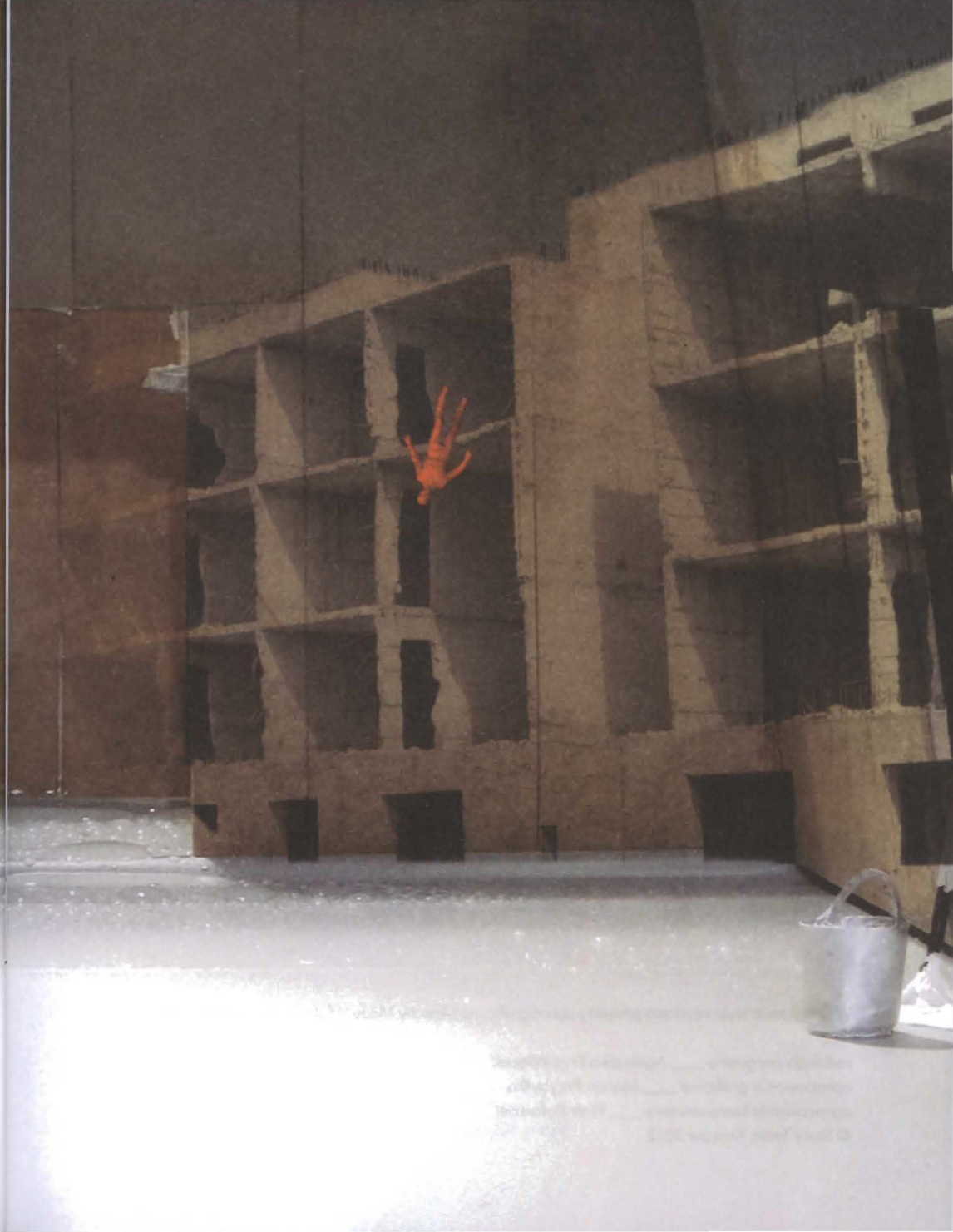


W swojej książce *Strefa przejścia* Boris Buden opisuje zdarzenie, które miało miejsce podczas jednej z wojen minionego dwudziestolecia w Europie (tak, w minionym dwudziestolecu w Europie toczyła się wojna). Na stacji kolejowej nacjonalistyczne bojówki wspierane cicho przez rząd jednego z krajów wtargnęły do pociągu, by wydobyć z niego dwudziestu mężczyzn – etnicznych wrogów. Przetrzymani, torturowani, zostali w końcu zabici, a ciała ich naznaczone śladami egzekucji wrzucono do rzeki. Latami trwał proces, mający na celu ustalenie tożsamości zamordowanych i ukaranie sprawców. Rodziny ofiar upominały się o swoich zaginionych, dróżnicy zeznawali, jak doszło do wprowadzenia. Niemal wszystko zostało ustalone w najmniejszych szczegółach. Co do dziewiętnastu mężczyzn. A dwudziesty? Wiadomo tylko, że był „czarny”. Zginął wraz z innymi? Trudno powiedzieć, nikt właściwie nie starał się tego dociec. Poszlaki mogłyby wskazywać, że nie został zamordowany, że mógłby być bezcennym świadkiem zająć, ale nikt go nie szukał i nikt się o niego nie upominał. „Żywy czy martwy, «czarny» jest bez znaczenia” – konstatuje Buden. Murzyn umorzony.

Rzymianie przywożą gockich niewolników do stolicy świata. Chępią się nimi, traktują jak trofea, mające dowodzić wyższości cywilizacji (tak, jak oni ją rozumieją) nad barbarią. Goci są dla nich „ludźmi-odpadami”, których dopiero trzeba ukształtować, by włączyli się do krwiobiegu „normalnego” społeczeństwa. Ale „ludzie-odpady” są również istotami pragnącymi własnej podmiotowości, uwzględniania ich w rachunku zbiorowym, wyciągnięcia konsekwencji z faktu ich istnienia dla całokształtu międzyludzkich relacji. Podążanie ku wolności niechybnie prowadzi do konfrontacji z Panami. Tytus – w pierwszym odruchu bestialstwa, jakie spotyka go ze strony królowej Gotów Tamory (zabicie synów) – reaguje histerią... „Moje wnętrzości nie pomieszczą bólu” rzezi i domaga się „Sprawiedliwości”. Monolog o sprawiedliwości, o jej poszukiwaniu na dnie oceanów i w miejskich burdelach, jest jednym z najbardziej dojmujących momentów dramatu. Stary Tytus po raz ostatni odwołuje się do fundamentu, na którym ustanowiony był Rzym, do prawa i obyczaju, nie dostrzegając bezpośredniej relacji pomiędzy własnym nieludzkim postępowaniem i inflacją wszelkich wartości, które uznawał za trwałe. Dojrzewa w nim zemsta, która stanowić będzie kompas już nie historycznych zachowań, wynikających z nieludzkiego cierpienia, w których przemoc dotychczas usankcjonowana zmienia się w bezmyślne okrucieństwo, ale cynicznej gry, gdzie okrucieństwo, mściwość i bezwzględność podejścia do „ludzi-odpadów” zamienia się w konsekwentny plan tortur i eksterminacji. Cyniczny Tytus w imię porządku i sprawiedliwości, w imię wielkości Rzymu wdraża plan fizycznego unicestwienia barbarii. Wszelkimi środkami.

„Got jest Murzynem jest Żydem” – pisze Müller w jednej z ostatnich scen *Anatomii...*; na ruinach Rzymu pozostają „ludzie-odpady”, ów plebs, dla którego nie przewidziano przyszłości, nie poczuwał się więc do niesienia pochodni obyczaju ani prawa, mogących ocalić cywilizację przed mrokiem. *Anatomia Tytusa...* była profetyczną wizją apokalipsy kontynentu, jaki znał wschodniemiecki poeta. Napisana w połowie lat 80. XX wieku zapowiadała upadek systemu komunistycznego. Dziś, po ćwierćwieczu od powstania czyta się ją jako aktualizujący się scenariusz kolejnego kryzysu Europy. Syci kontra „ludzie-odpady” i „czarni”, stojący u wrót Kryształowego Pałacu, który – by jego historię dopowiedzieć do końca – spłonął doszczętnie w 1936 roku.





Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej

ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków

www.stary.pl

#### Sekretariat

tel. 12 421 29 77, fax 12 421 33 53, sekretariat@stary.pl

#### Kasy biletowe

ul. Jagiellońska 1, tel. 12 422 90 80

ul. Starowiślna 21, tel. 12 428 47 00

prowadzą sprzedaż:

— od wtorku do soboty 10.00 — 13.00 i 17.00 — 19.00 oraz 2 godziny przed przedstawieniem

— rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

#### Biuro Obsługi Widzów

pl. Szczepański 1, tel. 12 422 40 40, fax 12 292 75 12

rezerwacja@stary.pl

rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,

zawieranie umów abonamentowych

od poniedziałku do piątku 9.00 — 17.00, sobota 9.00 — 13.00

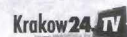
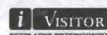
SPONSOR GŁÓWNY



MECENAS



PATRONI MEDIALNI



W programie wykorzystano projekty scenograficzne Maschy Mazur i fotografie Marcina Przybyłki.

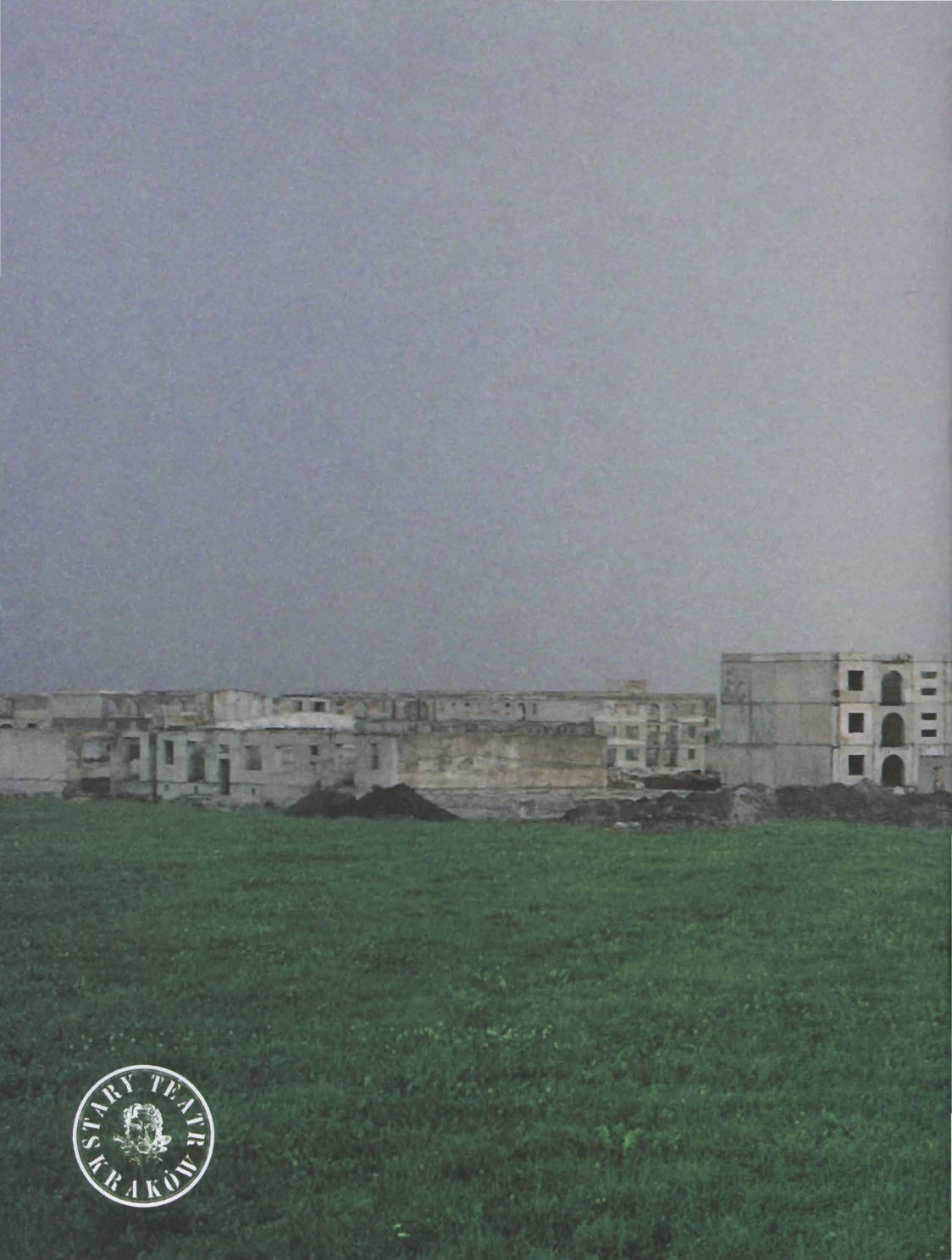
redakcja programu \_\_\_\_ Agnieszka Fryz-Więcek

opracowanie graficzne \_\_\_\_ Marcin Przybyłko

opracowanie komputerowe \_\_\_\_ Piotr Kołodziej

© Stary Teatr, Kraków 2012

ZE ZBIORÓW  
Instytutu Teatralnego



Heiner Müller

ANATOMIA TYTUSA  
FALL OF ROME  
Komentarz do Szekspira

przekład \_\_\_\_ **Monika Muskała**

reżyseria \_\_\_\_ **Wojtek Klemm**

dramaturgia \_\_\_\_ **Igor Stokfiszewski**

scenografia \_\_\_\_ **Mascha Mazur**

kostiumy \_\_\_\_ **Julia Kornacka**

muzyka \_\_\_\_ **Dominik Strycharski**

choreografia \_\_\_\_ **Efrat Stempler**

światło \_\_\_\_ **Torsten König**

obsada:

Tytus \_\_\_\_ **Jan Peszek**

Tamora \_\_\_\_ **Katarzyna Krzanowska**

Saturnin \_\_\_\_ **Krzysztof Zawadzki**

Marek \_\_\_\_ **Arkadiusz Brykalski**

Lucjusz \_\_\_\_ **Błażej Peszek**

Lawinia \_\_\_\_ **Paulina Puślednik**

Aaron \_\_\_\_ **Wiktor Loga-Skarczewski**

Chiron \_\_\_\_ **Grzegorz Grabowski**

Demetriusz \_\_\_\_ **Krzysztof Wieszczyk**

Klaun \_\_\_\_ **Beata Paluch**

Syn / Got / Trup \_\_\_\_ **Bolesław Brzozowski**

Syn / Got / Trup \_\_\_\_ **Marcin Kalisz**

Prapremiera polska:

**16 czerwca 2012 na Scenie Kameralnej**

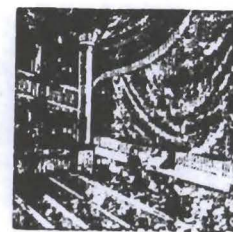


Narodowy Stary Teatr  
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie  
założony w 1781 roku, sezon 180

Dyrektor Naczelny i Artystyczny \_\_\_\_\_ Mikołaj Grabowski  
Zastępca Dyrektora \_\_\_\_\_ Aleksander Nowak  
Kierownik muzyczny \_\_\_\_\_ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat \_\_\_\_\_ Kinga Głowacka  
Ewa Stępień, Urszula Wać, Janusz Jarecki  
promocja \_\_\_\_\_ Barbara Kwiatkowska  
Agnieszka Więckowska, Maria Trzupek  
dział literacki \_\_\_\_\_ Agnieszka Fryz-Więcek, Szymon Wróblewski  
Elżbieta Bińczycka

inspicjent \_\_\_\_\_ Hanna Nowak  
suffer \_\_\_\_\_ Joanna Monkiewicz  
światło \_\_\_\_\_ Adam Piwowar  
dźwięk \_\_\_\_\_ Mieczysław Guzgan  
brygadzysta sceny \_\_\_\_\_ Jacek Puzia  
charakteryzacja \_\_\_\_\_ Aleksandra Bałuszek  
specjalista ds. kostiumów \_\_\_\_\_ Joanna Folfasińska  
pracownia krawiecka damska \_\_\_\_\_ Elżbieta Rachwał  
pracownia krawiecka męska \_\_\_\_\_ Fryderyk Kałkus  
pracownia butaforska \_\_\_\_\_ Jerzy Cieśllicki  
pracownia malarska \_\_\_\_\_ Małgorzata Talaga  
pracownia stolarska \_\_\_\_\_ Zbigniew Wąsik  
pracownia ślusarska \_\_\_\_\_ Adam Rojek  
pracownia tapicerska \_\_\_\_\_ Jan Regulski  
kierownictwo techniczne \_\_\_\_\_ Krzysztof Fedorów, Tadeusz Kulawski



### HEINER MÜLLER NA POLSKICH SCENACH

Pierwszym dramatem Heinera Müllera wystawionym w Polsce był w 1976 roku *Filoktet* w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu; w 1985 roku w warszawskim Teatrze Studio Henryk Baranowski zrealizował *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*. Od tego czasu jednak twórczość dramaturga prezentowano nieczęsto, głównie na małych scenach, takich jak Teatr „Atelier” w Sopocie, Teatr Dada von Bzulow w Gdańsku, Teatr La M.ort w Warszawie, Teatr „13 Muz” w Szczecinie czy Scena Molière w Krakowie. Po śmierci pisarza w roku 1995 wzrosło zainteresowanie twórczością autora *Anatomii Tytusa*, jego dramaty coraz częściej pojawiają się na polskich scenach. Ostatnio dwie premiery sztuk Müllera odbyły się we Wrocławiu: *Cement* w reżyserii Wojtka Klemma w Teatrze Współczesnym (2009) i *Szosa Wołokołamska* Barbary Wysockiej w Teatrze Polskim (2010).

Wcześniej, jesienią 2005 roku w Narodowym Starym Teatrze odbyła się edycja festiwalu baz@rt poświęcona teatrowi i dramatowi niemieckojęzycznemu, w ramach której pokazano przedstawienia wybitnych reżyserów: *Andromachę* wg Racine’a Luka Percevala, *Podróż Liny Bögli* Christoph’a Marthalera czy *Idiotów* na podstawie scenariusza filmu Larisa von Triera w reżyserii Andreasa Kriegenburga. Teren poszukiwań wyznaczały jednak nie tylko prezentowane spektakle, ale także warsztaty, konferencja, spotkania z twórcami i projekcje filmów. W Muzeum Starego Teatru odbył się m.in. pokaz dokumentu Matthiasa Schmidta i Thomasa Irmera pt. *Sceniczna republika*, ukazującego spory na temat roli sztuki oraz artystów w byłej NRD, jakie toczyły się już w zjednoczonych Niemczech. W gronie rozmówców znalazł się oczywiście Heiner Müller, uważany za jednego z dwóch (obok Petera Hacksa) najistotniejszych dramaturgów byłej NRD.

Kolejnym spotkaniem z twórczością Müllera w Krakowie była bardzo dobrze przyjęta przez krytykę warsztatowa inscenizacja *Materiałów do Medei*, przygotowana w ramach organizowanego przez Stary Teatr festiwalu re\_wizje/antyk (2007) przez Szymona Kaczmara, wówczas jeszcze studenta Wydziału Reżyserii krakowskiej PWST (recenzję zamieszczamy poniżej).

W listopadzie 2009 roku natomiast na Nowej Scenie Starego Teatru miała miejsce zorganizowana we współpracy z Domem Norymberskim w Krakowie konferencja „Byłem Hamletem” – Wokół teatru Heinera Müllera, poświęcona twórczości autora *Anatomii Tytusa*. Dyskusje, w których wzięli udział m.in. Thomas Irmer, Andrea Koschwitz, Małgorzata Leyko, Wojtek Klemm i Igor Stokwizewski, prowadzili Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski z Katedry Dramatu UJ. Towarzyszyły im m.in. czytanie sceniczne fragmentów trylogii *Germanie*, pokaz rejestracji spektaklu *HamletMaszyna* (najczęściej granego dramatu Müllera) z Deutsches Theater w Berlinie (1989/90) oraz projekcja filmu *Nie chcę wiedzieć, kim jestem*: „W filmie dokumentalnym poświęconym Heinerowi Müllerowi i zrealizowanym z okazji przypadającej w 2009 roku osiemdziesiątej rocznicy jego urodzin berliński filmowiec Christoph Rüter i teatrolog Thomas Irmer poszukują jego śladów m.in. w Bułgarii, Berlinie, Paryżu i Stanach Zjednoczonych. Rozmawiają z Margaritą Broich, Dursem Grünbeinem, Jeanem Jourdeuilem i innymi osobami, które odegrały ważną rolę w życiu Müllera i wpłynęły na jego twórczość. Nie jest to jednak film biograficzny, raczej próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, jak dzisiaj czytane są jego teksty, o których sam powiedział, że są «listem do przyszłości zamkniętym w butelce» (z folderu konferencji, Narodowy Stary Teatr, 13–15 listopada 2009).

### Szlam słów z niczyjego ciała

DO YOU REMEMBER ME DO YOU NO I DON'T – tymi słowami kończy się tekst *Materiałów do Medei* Heinera Müllera. A jednak realizatorom warsztatu, studentowi reżyserii Szymonowi Kaczmarmowi i absolwentce Wydziału Aktorskiego PWST Iwonie Bule, udało się ożywić ukryte głęboko w odmętach pamięci widzów mity i dotrzeć do równie pierwotnych emocji. Musieli walczyć z niepamięcią i obojętnością części publiczności – oraz, co jeszcze trudniejsze, z porównaniami, jakie u pozostałych widzów prowokowała niedawno prezentowana w Polsce, mająca już status arcydzieła, inscenizacja Anatolija Wasiljewa.

Spektakl Kaczmara i Buły wydaje się rozlewać daleko poza ramy określone granicami tekstu i sceny. Ustalona teatralna forma pęka rozsadzana przez żywioł improwizacji (improwizuje nie tylko aktorka, ale i akompaniujący jej na pianinie reżyser). Gdy publiczność wchodzi do sali, większość widzów nie zwraca uwagi na siedzącą z boku, na brzegu sceny, niepozorną dziewczynę w krótkiej sukience, z niedbale związanymi włosami. Nawet, gdy zaczyna ona podśpiewywać w bliżej nieokreślonym języku, zmieniając tempo, wysokość głosu, próbując

różnych melodii, nie jesteśmy pewni, że oto widzimy przed sobą protagonistkę mitycznej historii – warsztat pokazywany jest bowiem w szkole teatralnej, gdzie widok ćwiczących pozy przed lustrami na korytarzu, rozgrzewających głos lub powtarzających w kącie role studentów nie jest niczym zaskakującym. Z nerwowego przechadzania się po scenie, urywanych śpiewów i niewyraźnie mówionych słów powoli zaczyna wyłaniać się znana historia.

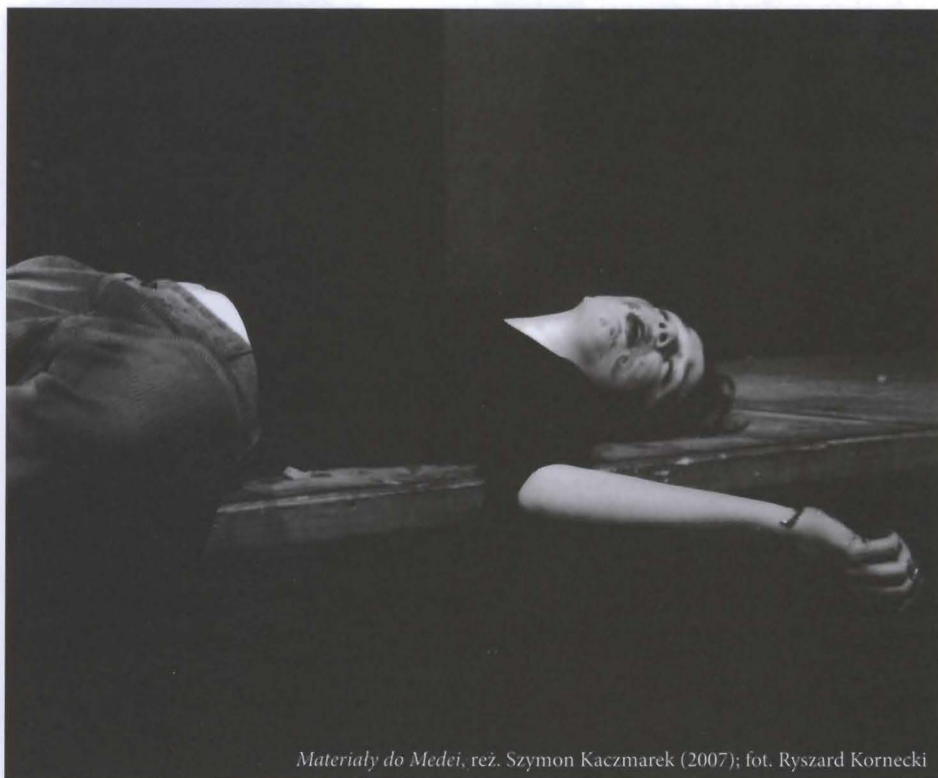
Iwona Buła podaje tekst tak, jakby go dopiero ćwiczyła. Po wielokroć powtarza te same frazy, bawi się osobliwą Müllerowską składnią, próbuje różnych sposobów interpretacji, zmienia tonację od serio do buffo. Pokazuje kolejne maski Medei: Kochającej żony i matki oraz zawistnej i mściwej odrzuconej kobiety, niemądrej kokietki i przebiegłej intrygantki, damy i dzikuski. Wreszcie – tragiczki i komediantki. Tworzy teatr z niczego, na naszych oczach ożywiając najprostsze znaki. Falliczny ogórek i dwa pomidory wystarczą do przedstawienia ubóstwionej i znienawidzonej przez bohaterkę męskości Jazona; te same pomidory staną się następnie symbolami synów Medei. Rozbawienie, które wzbudzą próby animacji tych prymitywnych „kukielek”, rychło zmieni się w przerażenie, gdy w scenie dzieciobójstwa aktorka z zapamiętaniem miażdżyć je będzie obcasem, a następnie z obłędem w oczach zlizywać czerwony sok i szarpać zębami strzępki delikatnej skórki. Zaciera się granica pomiędzy prawdą a kłamstwem, próbą a spełnionym czynem.

Choć spektaklem rządzi zasada umowności i deziluzji, nie sposób uciec w bezpieczny dystans i chłód racjonalnej analizy. Iwona Buła pod wieloma względami przypomina mi aktorów Franka Castorfa: podobna żywiołowość, swoboda improwizacji, żarłoczność, z jaką zagarnia scenę, śmiałość, z jaką spogląda w oczy widowni. Niczym Müllerowscy „niebezpieczni aktorzy”, jest nieobliczalna w działaniach: wtrąca kwestie, prowokuje, zaczepia tych, którzy jej zdaniem nie dość intensywnie uczestniczą w spektaklu, czasem prosi o drobną przysługę. Często nie sposób rozstrzygnąć, co jest zamierzone przez nią, a co przypadkowe, czy powinniśmy wejść w interakcję z aktorką, czy też będzie to złamanie zasad, jakimi rządzi się widowisko. Czasami ta koncentracja na reakcjach widza odbywa się ze stratą dla sensów tekstu, niebezpiecznie zbliża się do grania pod publiczność; z reguły jednak aktorska szarża jest powściągnięta we właściwym momencie.

Nieustanne oscylowanie pomiędzy rolą a prywatnością, grą a bezpośrednią rozmową, zwodzeniem a szukaniem płaszczyzny autentycznego porozumienia sprawiają, że inscenizację Kaczmara i Buły odbiera się niezwykle intensywnie i osobiście. W drugiej części spektaklu aktorka mówi „Pejzaż z Argonautami” – bosa, w poplamionych spodniach, spogląda na człowieka i historię z dystansu odległej epoki, innej płci i odmiennych doświadczeń. „Szlam słów z mojego opuszczonego niczyjego ciała...” Czy nie tym właśnie powinien być dziś teatralny monolog?

Anna R. Burzyńska „Teatr” nr 5/2007

Opracowała: Elżbieta Bińczycka



*Materiały do Medei*, reż. Szymon Kaczmarek (2007); fot. Ryszard Kornecki