

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 12 (2016)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Nasz brat Max Aue. „Punkt zero: Łaskawe", reż. Janusz Opryński, Teatr Provisorium

Jagoda Budzik
Uniwersytet Wrocławski

jagoda.budzik@wp.pl
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6287-8340

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.448
Strony/Pages: 613-616

CC BY

OPEN ACCESS

Jagoda Budzik

Nasz brat Max Aue[1]

W lutym 2016 r. swoją premierę miał ostatni ze składających się w trylogię spektakli lubelskiego Teatru Provisorium. *Punkt zero: Łaskawe* w reżyserii Janusza Opryńskiego został poprzedzony wystawieniem przygotowanych również pod jego kierunkiem *Braci Karamazow* na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego i *Lodu* opartego na tekście Jacka Dukaja. Na pierwszy rzut oka pomysł adaptacji *Łaskawych* na potrzeby teatru wydaje się w najlepszym razie karkołomny, w najgorszym – zupełnie szalony.

Pierwsze, prawdopodobnie nieuniknione pytanie, które pojawia się w kontekście inscenizacji monumentalnej powieści Jonathana Littela, dotyczy bowiem realności scenicznej reprezentacji tego tekstu. Jak bowiem pokazać na deskach teatru opowieść, która swą główną siłę czerpie z potężnego, zupełnie dla odbiorcy nieznośnego nagromadzenia szczegółowych opisów drogi głównego bohatera przez świat nazistowskiej machiny zbrodni? Jak w dwuipółgodzinnym spektaklu zawrzeć będące źródłem siły tekstu Littela, przepustką do perspektywy nazistowskiego zbrodniarza, skrupulatność, metodyczność i brak litości pokazane na ponad tysiącu stron fikcyjnych zwierzeń niegdysiejszego esesmana i członka Einsatzgruppe? Przyjęta przez Opryńskiego strategia uczynienia literackiego pierwowzoru punktem wyjścia do formułowania wniosków ogólniejszej natury, usytuowanie historii Maxa Auego w ramach szerszej sieci odniesień kulturowych pozwoliła uniknąć tej konfrontacji z niemożliwym i oddaliła wiążące się z nią niebezpieczeństwa.

W spektaklu Teatru Provisorium *Łaskawe* Littela rozszerzono o fragmenty *Orestei* Ajschylosa oraz powieści *Życie i los* i *Wszystko płynie* Wasilija Grossmana. Mit o Orestesie w *Punkcie zero* odgrywa rolę dalece istotniejszą, niż się to dzieje w literackim pierwowzorze spektaklu. Postaci Maxa Auego (Łukasz Lewandowski), Uny (Eliza Borowska) i Thomasa (Sławomir Grzymkowski) już nie na zasadzie sugestii, ale wyraźnie zarysowanych – i konsekwentnie prowadzonych – analogii odsyłają do bohaterów tragedii Ajschylosa: Orestesa, Elektry i Pyladesa. Cytaty z Grossmana natomiast mają niejako za zadanie przenieść mechanizmy, które z taką precyzją odsłania narracja Littela i Opryńskiego, w re-

[1] Tytuł tekstu stanowi parafrazę tytułu dramatu Heinara Kipphardta *Nasz brat Eichmann* (1983).

alia innego ludobójstwa. Zabiegi te wskazują na dążenia twórcy do wydobycia uniwersalizującego potencjału *Łaskawych*.

Trop okazuje się słuszny, jeśli wziąć pod uwagę koncepcję scenograficzną (autorstwa Jerzego Rudzkiego), daleką od dosłowności i ścisłego osadzania akcji w kontekście Szoa. W *Punkcie zero* rzeczywistość Trzeciej Rzeszy przyjmuje kształt umiejscowionego w historycznym bezczasie (wyraźnie odczuwalnym, nawet mimo wyświetlanych na jednej ze ścian informacjach o bieżącej lokalizacji akcji i dacie) labiryntu korporacyjnych korytarzy. Jej funkcjonariusze ubrani są nie w esesmańskie mundury, ale w dobrze skrojone garnitury i garsonki. Pijackie rauty nazistowskich dygnitarzy odbywają się w rytmie techno, w blasku agresywnych, dyskotekowych świateł i wśród deszczu kolorowych confetti. Sama zbrodnia Zagłady zostaje opowiedziana niekończącymi się rzędami cyfr, biurokratycznym językiem gospodarczej innowacyjności i postępu, osadzono ją głęboko w kontekście Baumanowskiej tezy o Szoa jako wyniku przemian nowoczesnego społeczeństwa, ale też jako o tym, co pozostaje realnym zagrożeniem, co wciąż czai się w sferze potencjalności[2]. Tendencja ta wydaje się szczególnie wyraźna w obliczu decyzji o umieszczeniu akcji wśród surowych, betonowych ścian, które z czasem okazują się ścianami komory gazowej – w istocie znajdującej się tym samym na scenie od samego początku. U Opryńskiego nic nie jest zresztą ostateczne, również role nie podlegają dystrybucji raz i na zawsze: para aktorów (Agata Góral, Artur Krajewski) kolejno wciela się zarówno w postaci funkcjonariuszy nazistowskiej machiny, jak i jej ofiar, ale też w role matki i ojczyma głównego bohatera.

W kreacji głównego bohatera silnie wybrzmiewa znane nam od czasów Hannah Arendt założenie o banalności zła[3]. Max Aue na scenę wkracza z widowni, lekko spóźniony i wyraźnie zakłopotany. W początkowej fazie swojego monologu próbuje rozładować napięcie, jednocześnie zapewniając, że mordowanie nie było jego faktycznym celem, a jedynie niemożliwą do uniknięcia okolicznością. Sprawia wrażenie coraz bardziej zrelaksowanego i spokojnego, o wydarzeniach opowiada rzeczowo, niekiedy wręcz sucho. Nagły atak torsji drastycznie przerywa tę opowieść, jednocześnie zapowiadając kolejne warstwy historii – i kolejne aspekty osobowości bohatera – które widz ma poznać w miarę rozwoju akcji.

O ile zakładana w powieści Littela droga odbiorcy do nowej perspektywy refleksji o Zagładzie i mechanizmach, które do niej doprowadziły, wiedzie poprzez dokładne – krok po kroku – przejście fabularnej ścieżki z zachowaniem perspektywy oprawcy, o tyle Opryński ponad rekonstruowanie Littelowskiej fabuły zdaje się przedkładać zadanie sformułowania rodzaju ogólnego prawa napędzającego mechanizmy zbrodni totalnej. W psychikę Maxa Auego reżyser wnika za-

[2] Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.

[3] Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. Adam Szostkiewicz, Kraków: Znak, 2010.

tem punktowo, wykorzystując w tym celu sytuacje uznane przezeń za kluczowe dla formułowania prawd o systemie i motywacjach bohatera. W ten sposób widz spektaklu Opryńskiego otrzymuje ciąg zdarzeń z jednej strony konstytuujących bohatera na pozycji oprawcy, z drugiej – ukazujących sam system, czy to w najdonioślejszych chwilach jego rozwoju, czy to już w obliczu ostatecznego upadku. Historia opowiadana jest zatem dwutorowo, w jej centrum sytuuje się naprzemiennie to bohatera, to całą urzędniczo-zbrodniczą machinę, choć obydwie narracje, jakby na dowód założenia, że morderczy system jest wytworem ludzkim, nieodłącznie się ze sobą wiążą i nawzajem przenikają. Na scenie przewijają się zatem kolejne etapy zbrodni: skrupulatne planowanie, masowe mordy przeprowadzane przez Einsatzgruppen, wielopoziomowa logistyka mordowania realizowana przez Eichmanna (Jacek Brzeziński), wiodące aż do prezentowanej przez Thomasa jako szczytowe osiągnięcie niemieckiej myśli technologicznej pierwszej komory gazowej. To obecna w niej pionowa szczelina pośrodku usytuowanej naprzeciw widza ściany, zaburzając ciągłość konstrukcji jest, zaczerpniętym ze słów Imre Kertésza tytułowym, „etycznym punktem zero”[4].

Nieustanna dwoistość natury Maxa Auego – z jednej strony ludobójcy, zbrodniarza przeciwko ludzkości, z drugiej – ukrytego homoseksualisty, marzącego zarazem o kazirodczym związku z siostrą, jest symptomem innego, zarysowanego w powieści, ale też konsekwentnie wydobywanego przez twórców *Punktu zero* sprzężenia, występującego między makabrą masowych mordów a seksualną perwersją i bezlitosną obscenicznością. Jak słusznie wskazuje Łukasz Drewniak, drugie jest w tym wypadku dla pierwszego rodzajem przestrzeni przenoszenia napięć: „Seks, radykalna językowa obsceniczność, pornografia służy w książce i w przedstawieniu jako zamiennik grozy umierania, patrzenia na niewinną śmierć”[5]. Z tej perspektywy sugerowana maska Maxa Auego jako mordercy zabijającego ze strachu przed ujawnieniem jego zakazanej przez Rzeszę natury staje się zbyt lekka, nieprawdziwa i w ostatecznym rozrachunku bezużyteczna. Nie ma wątpliwości, że Aue morduje z przekonaniem – zarówno zamykane w rzędach cyfr bezimienne ofiary, jak i własną matkę. I to właśnie ta ostatnia zbrodnia ściąga na niego gniew Erynii, uosabianych w historii przez oficerów śledczych, pierwsza zaś jawi się w tej perspektywie jako nieprzystająca do kryteriów winy i kary.

Punkt zero: Łaskawe nie jest zarazem pierwszą podejmowaną w polskim teatrze próbą stworzenia więzów łączących problematykę Zagłady z wątkami antycznej trylogii Ajschylosa. W *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego (2009) słowami esesmana przemawia Agamemnon, który formułuje pojawiające się

[4] Imre Kertész, *Język na wygnaniu (Mowa wygłoszona w berlińskim Renaissance-Theater, 2000)*, tłum. Elżbieta Sobolewska [w:] *idem*, *Język na wygnaniu*, Warszawa: W.A.B., 2004, s. 182.

[5] Łukasz Drewniak, *Komora*, http://teatralny.pl/opinie/k96–komora,1442.html (dostęp 18 IV 2016 r.).

również w końcówce spektaklu Opryńskiego ostrzeżenie: „Nigdy nie będziecie mogli powiedzieć: nie zabiję; jedyne, co możecie powiedzieć, to: mam nadzieję nie zabijać". O ile jednak u Warlikowskiego słowa te i znaczenie, jakiego nabierają, podlegają wielowymiarowemu przesunięciu (od samej postaci wygłaszającego aż po ich umiejscowienie w ramach tworzącego się w spektaklu rozkładu napięć etycznych[6]), o tyle w spektaklu Teatru Provisorium przyjmują one rolę ostatecznego podsumowania.

Podsumowania, które w powieści Littela wybrzmiewając samoczynnie i nieprzerwanie, coraz silniej wraz z każdą kolejną stroną, nie było konieczne. Twórcy *Punktu zero* nie przenoszą na grunt teatralny Littelowskiej ambicji wypracowania nowego języka dla literackiej narracji o Zagładzie. Spektakl jednak skupia – i niejako przepisuje na język teatru – istotne punkty szeroko pojętej, humanistycznej refleksji nad mechanizmami Szoa. Oferuje rodzaj ich syntezy – ważnej, choć, jak się zdaje, nie przełomowej – świadom oferowanych przez medium teatru możliwości, ale i wynikających z niego ograniczeń.

[6] Por. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 561.