

**Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie
Wydział Zamiejscowy we Wrocławiu**

Krzysztof Dracz

**PRACA NAD ROLĄ FRYDERYKA
W *IMMANUELU KANCIE* THOMASA BERNHARDA
W REŻYSERII KRYSTIANA LUPY**

**rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem prof. Krzysztofa Kulińskiego**

Wrocław 2003

SPIS TREŚCI

I – Twórczość Thomasa Bernharda. Dramat <i>Immanuel Kant</i>	2
II – Zwierzęta w literaturze.....	7
III – Krystian Lupa – reżyser <i>Immanuela Kanta</i>	11
IV – Praca nad rolą Fryderyka, analiza postaci.....	16
V – Zespołowy <i>Kant</i> w odbiorze publiczności i krytyki.....	28
Przypisy.....	36
Bibliografia.....	39

I

TWÓRCZOŚĆ THOMASA BERNHARDA

DRAMAT *IMMANUEL KANT*

Thomas Bernhard (1931-1989), austriacki pisarz, opublikował kilkanaście powieści, tyleż samo dramatów, autor zbiorów wierszy i opowiadań. Do najważniejszych jego dzieł należą powieści: *Autobiografie*, *Mróz*, *Wymazywanie*, *Korekta*, *Suterena*, *Kalkwerk*, dramaty: *Święto Borysa*, *Naprawiacz świata*, *Immanuel Kant*, *Ignorant i szaleniec*, *Plac Bohaterów*.

Twórczość Bernharda nie ma nic wspólnego z tzw. literaturą „dobrze skrojoną”, atrakcyjnie podaną na tacy czytelnikowi. Nie znajdziemy w niej autorskich zabiegów mających na celu stworzenie dzieła poczytnego, co często bywa ambicją powieściopisarzy.

Marta Mizuro w słowie o *Autobiografiach*, bez których - jej zdaniem - nie sposób zrozumieć kreowanego przez niego świata pisze:

„Ten, którego nie uwiedzie Bernhardowski styl, najmocniej odzwierciedlający się właśnie w książkach opartych na faktach, po inne tytuły raczej nie sięgnie. Jest to bowiem taki typ pisarstwa, jaki wymaga albo bezwarunkowej akceptacji i przyjęcia twardych reguł narzuconych przez autora, albo całkowitej obojętności, znieczulenia się i na język, i na emocjonalny ładunek tej prozy.”¹

Literacki pejzaż twórczości Bernharda jest dość ponury i pesymistyczny. Obsesja, mizantropia, samotność, cierpienie, a także kryzys mitu spokojnej „szczęśliwej Austrii” pozostają główną sferą zainteresowań autora. Nie znaczy to wcale, że jego pisarstwo jest tylko idealnym

materiałem dla malkontentów. Nie. Mnóstwo w nim ironii, czarnego humoru i wyrafinowanej groteski.

Światopogląd Bernharda, jego wyobraźnię i wrażliwość, niewątpliwie ukształtowało własne nieszczęśliwe życie. Już w młodości - śmiertelnie chory - tułał się po szpitalach i sanatoriach. Chorobę pojmował jako jakąś dożywotnią karę, a zdrowie było nienaturalnym, obcym, nieosiągalnym stanem. Może karał go los za winy ojczyznej Austrii, która - według jego dożywotniego przekonania - nie odpokutowała swej haniebnej roli, jaką odegrała w czasie II wojny światowej? (Mocą testamentu zabronił publikacji i wystawiania swych dzieł w Austrii do 2059 roku, czyli do wygaśnięcia praw autorskich.)

Radosne życie przerwała choroba i wymusiła konieczność obserwacji świata z perspektywy szpitalnego łóżka.

Tę „szpitalną wegetację umilać może tylko myślenie”- pisze Marta Mizuro. „Nie ma ono wiele wspólnego ze wspomnianiem beztroskich dni, lecz jest drobiazgową, wręcz obsesyjną analizą pojęć, ludzkich postaw, przeróżnych banalnych epizodów, o których zapomina się dlatego, by zrobić miejsce dla nowych przeżyć. Kiedy ich nie ma, te stare muszą wystarczyć do złożenia obrazu świata.”²

Może tak szczegółowa analiza życia, dogłębne badanie myśli postawiło w kręgu jego uwagi Kanta, filozofa, mędrca, dziwaka, ekscentryka, którego uczynił bohaterem swego dramatu pt. *Immanuel Kant*. Wydaje się, że ta historyczna postać doprowadzona przez Bernharda do starczej demencji odpowiada najchętniej używanemu przez autora schematowi, o którym na łamach „*Twórczości*” w artykule *Bernhard – zwariowane eskapady umysłu?* pisze Elżbieta Baniewicz:

„W sztukach autora *Mrozu*, z zasady kameralnych, mało obsadowych, przeważnie jest ktoś, kto dominuje i ten zdominowany, ten kto mówi i ten

lub ci, którzy słuchają, co łatwo przekształca się w opozycję: władca – poddany, kat – ofiara. Owymi katami, tyranami są najczęściej osoby chore, kalekie, samotne, ogarnięte wybujałą ambicją np. bycia artystą, albo naznaczone skazą osobowości domagającej się od otoczenia zrekompensowania prawdziwych i wymaganych klęsk życiowych. Tak jakby w defektach ich ciała i psychiki tkwiła niespożyta siła, pozwalająca na tyranizowanie innych, przy czym ci inni to najbliżsi, zazwyczaj członkowie rodziny. Są to więc układy zamknięte, niekiedy kazirodcze, patologiczne. Relacje wzajemne między postaciami, przedstawiane przez austriackiego pisarza, są więc tym bardziej wyraziste, krzywdy i upokorzenia drastyczniejsze, dominacja bezwzględniejsza, chory okrutniejszy dla otoczenia niż tzw. szlachetne współczucie pozwala dostrzec.”³

Immanuel Kant opowiada historię morskiej podróży leciwego już Kanta do Ameryki. Tam ma się poddać operacji oczu i odebrać tytuł doktora honoris causa nadany mu przez Uniwersytet Columbia. „Ja zawiozę Ameryce rozum, Ameryka da mi wzrok” powtarza, jakby na usprawiedliwienie niechętnie podjętej wyprawy.

W transatlantyckim rejsie towarzyszą mu: żona, służący Ernst Ludwik i papuga Fryderyk, o której mówi, że gromadzi w niej, przechowuje niczym w archiwum, wszystkie swoje myśli, wszystko, co kiedykolwiek powiedział. Do świty filozofa należy również Steward, oddelegowany przez kapitanat statku do jego wyłącznej dyspozycji. Pozostali pasażerowie to przekrój europejskiego establishmentu: Milionerka, Kardynał, Admirał, Kolekcjoner Sztuki...

Luksusowy transatlantyk zabiera na swój pokład to, co najwartościowsze, najmądrzejsze w Europie, Europie kryzysu, degradacji, nieuchronnej zagłady; Europie tęskniącej za Nowym Światem, który zamiast

zastanawiać się nad „czystym rozumem” gra w baseball; światem, który choć głupi i powierzchowny jest szansą przeżycia i odrodzenia.

„Ja zawiozę Ameryce rozum, Ameryka da mi wzrok” – znowu powtarza Kant.

Niestety, ta europejska śmietanka, choć sama tego nie zauważa, jest już zarażona chorobą upadku i szaleństwa nowożytności. Na pokładzie nie ma ludzi lecz ich żałosne karykatury, obnażające powierzchowność i degrengoladę europejskiego społeczeństwa.

Transatlantyk może przypominać istniejące w średniowieczu „statki głupców”, na których umieszczano szaleńców, chromych, upośledzonych i wysyłano w podróż bez celu w nadziei, że sprawcza moc wody (w co wierzono) uleczy ich lub przygarnie osobliwych pasażerów jakiś litościwy ląd.

Bernhard opisał podróż, która w rzeczywistości nigdy się nie odbyła. Faktycznie, Kant całe swoje życie spędził w Królewcu, poza krótkim okresem wymuszonym potrzebą utrzymania młodszego rodzeństwa po śmierci ojca. Wtedy porzucił studia uniwersyteckie i podjął pracę nauczyciela domowego na terenie Prus Wschodnich (w okolicach Ostródy i Tylży).

Ale nie tylko to jest przekłamanie. Kant nigdy nie miał żony, pędził los kawalera. Nigdy nie wypowiedział się o Leninie (Lenin urodził się po śmierci Kanta), nie mógł być świadkiem tragedii Titanica, itd.

Pomieszanie chronologii faktów historycznych jest, oczywiście, celowe i zamierzone. *Immanuel Kant* nie jest sztuką biograficzną. Bernhard stworzył postać literacką wzorowaną na wielkim filozofie, wykorzystując tylko niektóre, często banalne jego cechy: obsesyjną drobiazgowość, schematyczność codziennych czynności, punktualność, gadatliwość.

„Niełatwo opisać historie życia Immanuela Kanta. Nie miał on, bowiem ani życia ani historii. Wiódł mechanicznie uporządkowany, omalże abstrakcyjny żywot starego kawalera w jednym z cichych, położonych na uboczu zaułków Królewca, dumnego ze swej długiej historii miasta nad północno-wschodnią granicą Niemiec. Nie sądzę, by wielki zegar tamtejszej katedry wykonywał swe codzienne czynności w sposób bardziej regularny i beznamiętny niż jego krajan (...). Wstać, wypić kawę, pisać, wygłosić wykład, pójść na spacer – wszystko miało swój określony czas, a sąsiedzi dobrze wiedzieli, że zegar wybił właśnie pół do czwartej, gdy (...) w swym szarym surducie, z laseczką w ręku ukazywał się w drzwiach swego domu i podążył w kierunku niewielkiej ulicy, którą po dziś dzień zwą tam Aleją Filozofów. Przemierzał ją osiem razy tam i z powrotem o każdej porze roku (...).”⁴ Tak Heinrich Heine, wielki poeta niemiecki, nakreślił sylwetkę Immanuela Kanta w swej książce *Z dziejów religii i filozofii w Niemczech*.

Jednak najważniejszym powodem „posłużenia się” Kantem przez Bernharda była jego pozycja, jaką zajmuje w świadomości współczesnego człowieka. Mędrzec, myśliciel, autorytet. Najwyższy reprezentant Starego Kontynentu. I oto ten symbol europejskiej jakości wsiada na Bernhardowską arkę wraz z przedstawicielami innych, pomniejszych „gatunków” i płynie ku ocaleniu. Niestety, u celu podróży czeka na Kanta kaftan bezpieczeństwa i pielęgniarki ze szpitala wariatów.

Współczesny świat nie rozumie, nie chce babrać się w *Krytyce czystego rozumu*, *Krytyce praktycznego rozumu*, *Krytyce władzy sądzenia*, *Ideji wiecznego pokoju*, itd. Współczesny świat chce „igrzysk i chleba”, wszystko, co sięga głębiej niż to zrozumiałe hasło, najchętniej traktuje jako obłąd.

II

ZWIERZĘTA W LITERATURZE

„FRYDERYK, P a p u g a” – czytamy w obsadzie *Immanuela Kanta*.

Zwierzęta w literaturze pojawiają się od jej zarania. Już w mitach towarzyszą bogom, herosom i ludziom, czasem jako stada owiec, bydła czy zwierzyny łownej, stanowiąc tylko tło dla bohatera – pasterza lub myśliwego. Czasem same są bohaterami, zwłaszcza tych mitów, które wyjaśniają powstanie i pochodzenie określonych gatunków i ich charakterystycznych cech.

Inny typ stanowią zwierzęta o znaczeniu symbolicznym, ucieleśniające moce boskie i szatańskie, siły Dobra i Zła (Zeus często przybiera postać zwierzęcą, by tym sposobem podejść kobietę i nie dać się zauważyć zazdrosnej Herze, Szatan w raju kryje się pod postacią węża, by omamić Adama i Ewę, ect.)

„Nie tylko zresztą najwyższe siły Dobra i Zła, ale także zwykli śmiertelnicy, mogą się w mitach zamieniać w zwierzęta (...) We wszystkich tych metamorfozach najczęściej cechy bohatera i zwierzęcia, w które się on przemienia, są sobie w jakiś sposób bliskie.”¹

-pisze Anna Martuszevska w *Literackiej symbolice zwierząt*.

Wreszcie ostatni rodzaj mitologicznych zwierząt to twory całkowicie fantastyczne, będące najczęściej połączeniem kilku realnych osobników (np. chimera, krzyżująca w sobie kozę, lwa i węża).

W późniejszych, w stosunku do mitów, baśniach występują podobne rodzaje postaci zwierzęcych.

Jedna grupa to po prostu natura, towarzysząca ludziom.

Druga to zwierzęta fantastyczne, mocno skonwencjonalizowane, o nadprzyrodzonych cechach, w szczególności cechach ludzkich. Wszystkie one potrafią mówić lub w inny sposób porozumiewać się z człowiekiem (często są to ludzie zamieni przez złą siłę w ropuchy, węże, jelenie, itp.)

Baśniowe zwierzęta mają charakter zdecydowanie antropomorficzny.

Reprezentują one ludzkie cechy i społeczne relacje.

Joanna Abramowska – badaczka „zwierzęcych losów” w literaturze twierdzi, że bohater bajki nie jest do końca ani człowiekiem, ani zwierzęciem, lecz posiada cechy obu, jest „człeko-zwierzem”:

„Jest on obdarzony nie tylko mową, lecz również - w różnym stopniu - ludzkim sposobem myślenia, odczuwania i zachowania. Sytuuje się zawsze na osi: zwierzęcy - ludzki, bliżej jednego lub drugiego bieguna, żadnego nie osiagając”²

Antropomorfizację zwierząt spotykamy również w starożytnej komedii. Tutaj postaci zwierzęce są nośnikami humoru. Ich przygody i perypetie najczęściej symbolizują ludzkie układy społeczne, walki polityczne, itp.

Odrębnym gatunkiem literackim opisującym z symboliczno-alegorycznym komentarzem wygląd i zachowanie zwierząt, zarówno prawdziwych, jak i bajecznych, był bestiariusz. Jego szczególna popularność przypada na okres średniowiecza, w którym stanowił źródło nauki moralnej i popularyzował chrześcijańską etykę.

Bestiariusz występuje również w nowszej literaturze, czego przykładem jest choćby tom wierszy Stanisława Barańczaka *Zwierzęca zjadłość*.

W romantyzmie zwierzę symbolizuje Naturę, do której należał kiedyś również i człowiek. Zdaniem romantyków rozwój cywilizacji i postępująca ateizacja życia doprowadziły do podziału świata: na czysty i niewinny – świat natury oraz pełen zła i fałszu – świat ludzki.

Romantyczna Natura jawi się jako groźna i wspaniała przyroda, w której panują prawa, jakie istniały w przedhistorycznym raju. W kontraście do tej pierwotnej harmonii staje człowiek, który kiedyś rozumiał mowę zwierząt, czuł głęboką więź z przyrodą, a teraz niesie jej tylko śmierć, destrukcję, totalną zagładę.

Pojęcie Natury kultywuje również literatura realistyczna. Powszechnie występujące w niej zwierzęta nie posiadają cech antropomorficznych (chyba, że uznać za takie sytuacje, w których zwierzę zdaje się rozumieć człowieka, lub ostrzega go przed niebezpieczeństwem, itp.)

Zwierzę stanowi dopełnienie naturalnego środowiska człowieka, reprezentuje świat przyrody. Podobnie jak w romantyzmie, symbolizuje Naturę, lecz nie dzieli świata na czarny i biały.

Szczególnie w literaturze naturalistycznej możemy zaobserwować tę symbolizację Natury. Zwierzęta, z założenia przedstawiane w niej werystycznie, stają się niekiedy symbolami ważnych zjawisk dla całej przyrody, jak na przykład walki o byt, itp.

Naturalizm nie zajmuje się antropomorfizacją zwierząt, raczej zmierza ku przeciwnemu biegunowi – animalizacji ludzi. Doszukuje się w człowieku zwierzęcych cech: dzikości, okrucieństwa, prymitywnych popędów.

Od najwcześniejszych mitów i legend zwierzę w literaturze uległo błyskawicznemu skonwencjonalizowaniu. Wytworzył się stereotyp postrzegania poszczególnych gatunków zwierzęcych. Żmija, tchórz, wilk, zając, lis, papuga – każde z nich jest jednosłownym określeniem pewnego zespołu cech, funkcjonującym w świadomości społecznej.

Literatura i kultura XX wieku podejmuje próbę dekonwencjonalizacji postaci zwierzęcych. Wilk nie musi być synonimem zła, a owieczka dobroci i niewinności.

Współczesna książka, film chętnie konfrontuje ze sobą odrażającą powierzchowność i piękne wnętrze, lub odwrotnie. Często przypisuje heroiczne czyny rachitycznym osobnikom, stara się ukazać postaci nie jednowymiarowo, zwracając szczególną uwagę na ich wewnętrzne walory.

Wprowadzenie przez Bernharda do swojego dramatu papugi jest niejednoznaczne i przewrotne. Stanowi, jak gdyby, syntezę możliwych interpretacji postaci zwierzęcych dla poszczególnych okresów literackich. Po pierwsze, autor bezpośrednio odwołuje się do literackiej konwencji (wykryształowanej już w starożytności) i świadomości ludzkiej, w której papuga funkcjonuje jako niezbyt rozgarnięta istota, posiadająca umiejętność, najczęściej bezmyślnego, powtarzania po kimś. Po drugie, przypisuje jej, znane z mitów, legend, utworów średniowiecznych i oświeceniowych, cechy antropomorficzne. Dzieje się to zwłaszcza w momentach, gdy papuga zdaje się prowadzić dialog z Kantem, lub rozumieć sens jego filozoficznych wywodów. Po trzecie wreszcie (co można przypisać poszukiwaniom ambitnej literatury XX wieku) daje możliwość interpretacji postaci papugi jako autonomicznej, wybitnej osobowości, z własnym myśleniem i światopoglądem, zadając jednocześnie kłam skonwencjonalizowanemu obrazowi ptaka.

III

KRYSTIAN LUPA – REŻYSER *IMMANUELA KANTA*

Twórczość Thomasa Bernharda znana jest w Polsce głównie dzięki głośnym spektaklom Krystiana Lupy. Stał się on niejako ambasadorem literatury austriackiej w Polsce wystawiając, poza Bernhardem, dzieła Alfreda Kubina, Roberta Musila, Rainera Marii Rilkego, Hermana Brocha, Wernera Schwaba.

Rząd austriacki przyznał Lupie wysokie odznaczenie państwowe za propagowanie dzieł swych autorów. Lupa jest również członkiem zarządu Fundacji im. Thomasa Bernharda.

Bez ryzyka można stwierdzić, że Bernhard jest jednym z najbardziej ulubionych twórców Lupy. Zrealizował jego sztuki i adaptacje powieści: *Kalkwerk*, *Rodzeństwo*, *Wymazywanie*, *Immanuela Kanta*.

Jaka jest przyczyna tak wielkiego zainteresowania twórczością austriackiego autseidera? Wydaje się, że jest to braterstwo w bezkompromisowym dążeniu do odkrywania prawdy człowieka; dążeniu lekceważącym i negującym wszelkie konwencje, formy literackie i teatralne używane w celu uatrakcyjnienia dzieła, ze szkodą dla zawartych w nim treści.

W artykule Piotra Gruszczyńskiego pt. *Burzyć święty spokój* Lupa mówi: „Teatr, literatura na ogół są czymś gruntownie zafałszującym świat, nie dającym dostępu do wewnętrznych duchowych i umysłowych procesów, toczących się bez pięknych syntez, bardzo często jałowo. Nie można mieć lęku przed tą jałowością, potrzebna jest wręcz jakaś bezgraniczna, prawie bezczelna determinacja, która dopuści ją do literatury.(...) Dla Bernharda pisanie tak zwanej powieści było czymś

obrzydliwym. Nienawidził utworów literackich będących jak wypieki cukiernicze, ciasteczka, w których autor postanawia sprostać oczekującej i z dawna ustalonej formie. W trakcie pisania wyślizguje się bowiem, wycieka to, co najważniejsze. W naszym pragnieniu jest wszystko, co przeczuwamy, co chcemy przy pomocy takiego, a nie innego tematu zdobyć – nie napisany pierwowzór jest monolitem, jednością poza czasem i przestrzenią. Pisanie i wszelki akt zmagania się z pierwowzorem jest już aktem linearnym. Zdania, obrazy, motywy następują po sobie i okazuje się, że w trakcie pisania znika pierwotny rdzeń, na plan pierwszy cisną się natomiast rzeczy powierzchowne. Szereg obrazów, okoliczności, wplątuje się w pierwotną materię wyobraźni.”¹

Reżyserowanie Lupy i pisanie Bernharda to jakby jeden manifest twórczy. Uwolnić się od konieczności produkowania złotych myśli i uniwersalnych sentencji życiowych. Dopuścić do głosu intuicję, nie stłamsić jej przez wstyd i narzucone ogólnie przyjęte normy; pozwolić ciału decydować za mózg. Tędy prowadzi droga do prawdy absolutnej niemanipulowalnej, nieprzewidywalnej.

Immanuel Kant wystawiony w 1996 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu, to kolejna próba zmierzenia się z twórczością Bernharda. Sam, pełny tekst dramatu przetłumaczony przez Jacka Burasa niewiele różni się od prezentowanego na scenie. Reżyser dokonał kilku skrótów i przesunięć.

W scenie „zabawy z lampionami”, inaczej niż w dramacie, kwestie wypowiedane są symultanicznie, przez co tworzy się obraz rozbuchanej zabawy, pijanego rautu.

Finałowa scena zejścia ze statku na ląd i przejęcia Kanta przez pielęgniarzy szpitala psychiatrycznego została skreślona. Spektakl kończy

się zastygnięciem w bezruchu wszystkich uczestników rejsu, niczym na ostatniej pamiątkowej fotografii przed katastrofą Titanica.

Istotniejsze różnice pojawiają się w sferze pozatekstowej, na przykład tzw. podpokładowcy nie istnieją w dramacie Bernharda, lecz dopisani są przez reżysera. To tajemnicza, złowroga grupa ludzi przemycana pod pokładem. Kant płynący do Ameryki, staje się przykrywką dla jakiejś groźnej kontrabandy. Podpokładowcy, niczym wirus w eksportowanym „towarze”, dostają się na nieskażony ląd.

„W całym dramacie możemy od razu zauważyć całkowitą nieobecność jakiegokolwiek dramatycznego konfliktu – tak zwanej <intrygi>. Co w zamian? Rozpuszczona w morskiej podróży egzystencja” – mówi Lupa w programie do przedstawienia.

Dopisując postaci plutonu podpokładowego, reżyser niejako dopisał ową „intrygę” do dramatu. Pozostaje ona do końca niewyjaśniona, ale podejrzenie, że w ogóle jest, niebywale poszerza kontekst wszystkiego, co dzieje się na scenie. Okazuje się, że istnieje jeszcze jakieś „drugie dno”. A co pod nim? Lupa pozostawia swobodę interpretacji widzowi. W przedstawieniu są dwie przerwy, lecz różnią się one od tych, do których przyzwyczajony jest widz. W momencie, gdy postaci dramatu (Kant ze swoją świtą) schodzą w kulisy, pojawiają się właśnie podpokładowcy. Teraz na uspiętej scenie mogą czuć się swobodnie. Nikt ich nie kontroluje, nie obserwuje. Zachowują się zupełnie jak koloniści nocą bez nadzoru wychowawcy. Publiczność ma pełną swobodę: może wyjść na foyer, może zostać i śledzić akcję; czy, ściślej mówiąc, brak akcji, raczej jakiś chaos, anarchię, narkotyczny bełkot.

Istotnym zabiegiem inscenizacyjnym, nie mającym odbicia w dramacie Bernharda, są również trzy wyspy, które transatlantyk mija po drodze. Stanowią one swoiste tąpnięcie w akcji sztuki, zapaść, podczas której na

pasażerów spływa jakaś irracjonalna groza, refleksja śmierci, przecucie końca.

Wreszcie różnicą, która szczególnie interesuje mnie w tej pracy, jest odczytanie przez Lupę postaci papugi Fryderyka. U Bernharda Fryderyk jest noszony przez Ernsta Ludwika w niewielkiej klatce, szczelnie zakrytej, odsłanianej rzadko. Sugerowałoby to, że autor widzi papugę jako realnej wielkości ptaka (żywego czy jego imitację), który, przy pomocy zdolnego tresera lub technicznych rozwiązań fonicznych, wypowiada swoje nieliczne kwestie. Lupa obsadził w tej roli człowieka, przez co nadał niezwykle ważne znaczenie relacjom między Kantem a Fryderykiem. Stały się one żywe i wzajemnie zależne, co byłoby trudne - w sytuacji - gdy aktor grałby ze zwierzęciem czy kukłą.



Fryderyk-K. Dracz, Kant-W. Ziemiański, Ernst Ludwik-H.Niebudek

Sama figura, człowiek – ptak, w momencie, gdy nie mamy do czynienia z konwencją bajkową jest dość szokująca. Nie wiadomo, czy należy odbierać ją z przymrużeniem oka, jako kolejne dziwactwo stetryczalego Kanta; czy też na serio, dając wiarę szczególnemu porozumieniu filozofa z papugą, na poziomach niemożliwych do objęcia przez normalnych śmiertelników.

Bernhard odsłania papugę oczom publiczności na krótko dwukrotnie: w końcu drugiego aktu i na koniec sztuki. Lupa czyni to zaraz na początku przedstawienia, utrzymując ten stan do trzeciego aktu, gdzie Fryderyk zakryty jest - niczym relikwia - przezroczystym muślinem, zrywany w końcu przez Kanta; prezentującego papugę jako „największe dzieło sztuki na świecie”.

Ta wizualna obecność papugi na scenie tworzy z niej autentycznego świadka i powiernika wszystkiego, co mówi Kant.

Fryderyk jest symbolem umysłu wielkiego filozofa. Myślenia zamkniętego w klatce; mózgu pozbawionego rozwoju przez konieczność hołdowania własnym, skonstruowanym już systemom filozoficznym, czy też niemożności odnalezienia się i komunikacji ze współczesnym światem. Uczłowieczenie papugi, postawienie jej w kręgu dramatów ludzkich, niezwykle uwiarygodnia całą współzależność Fryderyka i Kanta.

IV

PRACA NAD ROLĄ FRYDERYKA, ANALIZA POSTACI

Rola papugi Fryderyka w *Immanuelu Kancie* Thomasa Bernharda to mój debiut w teatrze Krystiana Lupy. Nie znaliśmy się wcześniej. Nie miałem okazji z nim współpracować. Jesienią 1995 roku przyszedliśmy na pierwszą próbę: przy stole siedział siwy mężczyzna o młodej twarzy, miał czerwone policzki (gdy Lupa jest podekscytowany dostaje lekkiego paśu). Był trochę skrepowany, jakby onieśmielony spotkaniem z nowym, prawie obcym mu zespołem. My czuliśmy się podobnie: Lupa przybył w glorii wybitnego artysty, a nasz zespół miał podołać jego wizjom, planom i pomysłom. Dla mnie również była to ciekawa sytuacja: nie znałem reżysera, nie czytałem wcześniej sztuki, nie wiedziałem nawet, jaką rolę będę grał. Wszystko wyjaśniło się na pierwszym spotkaniu. Jednak najważniejsze i najtrudniejsze było wciąż przed nami.

Po przeczytaniu sztuki, na próbach analitycznych, pojawiły się setki pomysłów dotyczących ogólnych koncepcji oraz interpretacji postaci. Lupa nie przyszedł do nas z wymyślonym w szczegółach spektaklem. Podjął pracę razem z aktorami; rzucał myśl, która była podchwytywana przez nas albo też my „zapładnialiśmy” go swoimi pomysłami. Rzeczywiście (nawiązując do treści sztuki) znajdowaliśmy się na pokładzie statku płynącego w nieznane.

Początkowo ani Lupa, ani tym bardziej ja, nie byliśmy pewni, czym jest Fryderyk. Nie mieliśmy konkretnego scenicznego wyobrażenia tej postaci. Jedynym konkretem było kilka kwestii, a ściślej mówiąc pojedynczych słów, które wypowiada papuga. Reszta była absolutną

niewiadomą i to pod każdym względem: znaczeniowym, filozoficznym, formalnym.

Reżyser dał mi całkowitą swobodę w tworzeniu postaci. Po raz pierwszy musiałem zająć się czymś więcej, niż tylko interpretacją osoby dramatu. Teraz musiałem tę osobę (ze względu na jej ucłowieczenie) niejako napisać na nowo na podstawie papugi Thomasa Bernharda, by później zająć się jej interpretacją.

Postać Fryderyka jest zagadkowa, niejednoznaczna i taka, jak sądzę, powinna pozostać dla publiczności. Właściwie do końca nie jest oczywiste, czy Fryderyk to ptak, człowiek, czy umysł stetryczalego dziwaka? Nie wiadomo, czy jest błaznem, idiotą, a może mędrcom, geniuszem. Na czym polega ta dziwna więź między Kantem a Fryderykiem? Może to, co mówi o nim Kant, jest tylko mrzonką umysłu starego filozofa? Jak zagrać postać, która wywołuje śmiech i pobłażanie publiczności, by za chwilę spowodować u nich zawstydzenie i refleksje, że być może nie poznali się od razu na geniuszu? Odpowiedzi na te pytania miały przynieść dalsze próby.

Improwizacja to sfera, do której chętnie ucieka się Lupa. Aktorzy wchodzą na scenę z nie do końca opanowanym tekstem i znając podstawowe założenia sceny zaczynają grać. Wtedy rodzą się rozwiązania, których często nigdy nie wymyślilibyśmy teoretyzując przy stoliku. Tak zaczęły się próby sytuacyjne *Kanta*.

Szybko zrozumiałem, że muszę być cierpliwy z moimi propozycjami i czekać, by najpierw zarysował się Kant, jego żona i reszta postaci a dopiero „dopasować” do tego papugę. Taką chronologię wymuszał fakt, iż Fryderyk nie jest motorem napędowym akcji, choć bierze w niej udział stanowiąc nieustanne odniesienie do każdej ze scen. A poza wszystkim Fryderyk jest papugą – powtarza.

Papuga żyje w swoim odizolowanym klatką świecie, w swoim odrębnym rytmie, w swojej dramaturgii scenicznej. Na pierwszy rzut oka nie ma nic wspólnego z tym, co rozgrywa się dookoła. Jako jedyna postać kontaktuje się bezpośrednio, można by rzec, bezczelnie z publicznością, prowadząc z nią własną akcję, niczym prowincjonalny aktor lustrujący widownię w czasie grania *Hamleta*. Po chwili jednak rodzi się podejrzenie, że Fryderyk wszystko słyszy i rozumie z właściwej akcji, a to, czy daje temu wyraz, czy nie, jest wyłącznie kwestią jego humoru.

Jego postawa i zachowanie stają się komentarzem do każdej sceny. Raz podbija wagę tego, co na przykład mówi Kant, innym razem potrafi jednym gestem ośmieszyć cały filozoficzny wywód.

Kant mówi, że wszystko, co kiedykolwiek powiedział przechowuje we Fryderyku, że Fryderyk magazynuje każde jego słowo. Ta funkcja czyni z papugi istotę ważną i niezwykłą. Wydaje się, że Kant nie może istnieć bez Fryderyka i odwrotnie. Fryderyk dialoguje wyłącznie z Kantem, Kant decyduje o wszystkim, co dotyczy Fryderyka.

Szczególnie intrygujące jest to, czego nie widzimy a możemy tylko wyłapać i domyślić się z wypowiedzi Kanta. Chodzi o czas, kiedy zamyka się w kajucie pod pokładem z Fryderykiem. Tam odbywa się tajemniczy proces badania fenomenu Fryderyka, próby przeniknięcia Kanta do wnętrza jego głowy. To tu, według zapewnień Kanta, Fryderyk recytuje wszystkie zapamiętane wykłady swojego mistrza. Można odnieść wrażenie, że odbywają się tu jakieś mroczne, może seksualne, może narkotyczne eksperymenty na Fryderyku.

„Późno się zrobiło wczoraj wieczór

Kant to jedno

a psitacus erithacus to drugie

Prawdopodobnie zmęczyły go zabiegi lekarza

Wezwałem lekarza
żeby mu osłuchał głowę
Nie wypowiedział się”
– mówi Kant, wywożąc rano na pokład zemdłego Fryderyka.



Ernst Ludwik-H. Niebudek, Fryderyk-K. Dracz

Istnieje między Kantem a Fryderykiem jakaś specyficzna więź. Określiłbym ją, jako metafizyczną, doświadczaną gdzieś w podświadomości. Jest ona bliska więzi bliźniaków, którzy będąc daleko od siebie, odczuwają się wzajemnie.

Gdy Kant jest zdenerwowany Fryderyk przeżywa także podobny rodzaj emocji, Kanta bolą oczy – papugę zęby, Kant żartuje – Fryderyk zanoszą się śmiechem (śmiech ten nie jest reakcją na dowcip, lecz stan, w jakim jest Kant).

Wprowadziliśmy zatem do spektaklu kilka wspólnych reakcji. Kiedy w pewnym momencie Kant doznaje nagłego przyływu strachu i robi wypad do przodu na swoim siedzeniu, Fryderyk w tej samej chwili czyni to samo, jakby tę reakcję spowodowała identyczna myśl zrodzona w jednej sekundzie u obydwu.

Zawsze, gdy Kant uaktywnia swoje emocje (irytuje się, złości czy śmieje), Fryderyk wykonuje ten sam cykliczny ruch. Odbija się plecami od sprężynującej tylnej ściany klatki, przechyla nieco do przodu lekko się unosząc i wraca do początkowej pozycji. Cykl powtarza się tak długo, jak długo trwa wzmożony poziom emocji Kanta, a wielkość i intensywność tego ruchu jest wprost proporcjonalna do stopnia wściekłości czy radości filozofa.

Odnosi się wrażenie, że w tych momentach, to nie Fryderyk jest sprawcą własnej kinetyki, lecz Kant, jakby emanująca z mistrza energia, wbrew woli papugi, wprawiała ją w ruch.

W drugim akcie Kant szykuje się do wygłoszenia odczytu, narasta w nim podniecenie, uniesienie, szal; we Fryderyku także, zdaje się, że zaraz wyrwie się z klatki i pofrunie.



*Fryderyk – K. Dracz, Kant – W. Ziemiański, Steward – A. Cywka, Milionerka – H. Rasiakówna
Pani Kant – K. Dubielówna*

Kant pada wykończony wysiłkiem intelektu, Fryderyk mdleje z wyczerpania.

Takie sytuacje, których w spektaklu jest wiele, unaoczniają ich zespolenie. Oni wtedy, jak mówi Lupa „jazzują ze sobą”. Jazzują, czyli prowadzą czujny dialog.

Dialog między postaciami to nie tylko konwersacja, to w z a j e m n e słuchanie, widzenie, odczuwanie i wreszcie mówienie. To język ciała, gestu, mimiki, spojrzeń i słów. Wiedziałem, że w tym przypadku dialog musi być prowadzony nie wprost (nie tak jak robimy to w życiu, realistycznie), szczególnie w sferze tekstu.

Wpadłem wtedy na pomysł, aby Fryderyk wypowiadał poszczególne słowa zawsze identycznie je intonując. W praktyce brzmi to tak, jakby cudzoziemiec na zadane pytanie odpowiadał wyuczoną regułką.

Merytorycznie cudzoziemiec porozumiewa się z rozmówcą, mimo to dialog jest śmieszny i niespójny.

Rozmowa Kanta i Fryderyka jest dialogiem na poziomie znaczenia tekstu, ale często nie jest nim na płaszczyźnie wrażeń słuchowych. Papuga mówi bowiem inną intonacją (podśluchaną lub nauczoną kiedyś przez Kanta).

Jednak ilość słów wypowiedzianych przez papugę w ciągu sztuki jest znikoma. Rola wymagała opracowania całej sfery gestyczno – ruchowej, która miała stanowić podstawowy środek wyrazu aktorskiego.

Najważniejszą wskazówką w tym konstruowaniu było: ptak – człowiek. Można by, oczywiście, naśladować ptaka, imitując ptasie ruchy wykonać dwugodzinną etiudę na podstawie obserwacji żywej papugi w klatce, ale to byłoby powierzchownym rozwiązaniem. Fryderyk jest postacią tajemniczą - ni to ptak z ludzką twarzą, ni to człowiek z ptasim wnętrzem. Jego obraz nieustannie ewoluował w ciągu prób. Raz skłaniał się ku bogatemu naśladownictwu zwierzęcia, innym razem ku rozwiązaniom bardziej symbolicznym. Ostatecznie wybrałem kilka skromnych środków ruchowych, gestów, które nadawałyby charakterystyczny rys postaci nie przechylając jednocześnie szali w kierunku pantomimy. Wykorzystałem na przykład dobrze nam znany papuzi ruch przysiadania, tego jakby „kłaniania się”. Stał się on wizytówką, znakiem rozpoznawczym Fryderyka i stał się przede wszystkim bazą, czy używając języka muzycznego, tematem kompozycji. Czasem słyszymy czysty temat, czasem jego wariacje.

Szukałem ptasiego ruchu, który można by jednocześnie skojarzyć z ruchem ludzkim, zyskując motorykę przynależną jedynie Fryderykowi. I tak, ruch przysiadania skojarzyć można z ludzkim płasaniem w rytm muzyki czy drgnięciem (schowaniem się w siebie), gdy się przestraszymy, zostaniemy czymś zaskoczeni.

Dobrym przykładem może być scena z drugiego aktu. Kant wywozi na pokład nieprzytomnego Fryderyka. Chcę nadmienić, że w moim założeniu (niekoniecznie czytelnym dla widza) Kant - podczas nocnych sam na sam - szpikuje Fryderyka narkotykami. Być może czyni to po to, aby rozluźnić go, osłabić jego czujność i zdolność samokontroli, by tym sposobem wniknąć do wnętrza papuziej głowy:

„Dałem Fryderykowi tabletkę na uspokojenie” – mówi do pasażerów statku.

Połączenie ptasiego przysiadania i jednostajnego, cyklicznego „kucania” narkomana pod wpływem heroiny oraz potraktowanie tego melanzu nie dosłownie, lecz jako rysunku do transpozycji stworzyło niejednoznaczny, specyficzny ruch postaci przynależny odrębnemu gatunkowi

– c z ł o w i e k o p a p u d z e.

Podobny schemat odczytać można w zastosowaniu innych środków na przykład śmiechu, który często rozbrzmiewa z klatki. Jest on również syntezą człowieka i ptaka. Na początku każdego okresu (od oddechu, do oddechu) jak najbardziej ludzki, na końcu ostry, piskliwy, zwierzęcy. Podobny w efekcie do śmiejącego się człowieka, który jednocześnie ma czkawkę.

Osobiście pociąga mnie konstruowanie ról zawierających element zdradzający ich tajemnice; i tak, Fryderyk mógłby być postrzegany jako zwykły człowiek, gdyby nie jego piskliwy śmiech i akcentowany ruch zdradzający w nim ptaka.

Chcę wspomnieć o jeszcze jednym wykorzystywanym prze mnie elemencie ruchu. Bezruchu.

„Czasami mam wrażenie, że on nie żyje” - mówi Kant – „ale potem stwierdzam, że jego żywotność jest największa ze wszystkich”

- te słowa posłużyły mi za wytyczne w kompozycji całości istnienia Fryderyka na scenie. Ni stąd, ni zowąd w apogeum aktywności papuga zastyga w bezruchu, zanurzając się w swój, sobie jedynie znany świat. Nie wiemy, czy w tej stop – klatce wypoczywa, czy może poddaje analizie wszystko, co usłyszała wokół, a może swym zwierzęcym instynktem czuje zbliżającą się katastrofę?

„Jego skupienie jest największe ze wszystkich” – tłumaczy Kant zachowanie Fryderyka.

Cokolwiek by to nie było czujemy, że to zneruchomienie, to tylko jakaś skorupa, pod którą trwa intensywny proces emocjonalno – myślowy. Wydzielana energia w końcu absorbuje uwagę widza, zaczyna go intrygować i niepokoić.

W moim zamyśle widz w pewnym momencie powinien zadać sobie pytanie: „czy aby ten błazen nie jest mędrce?”

Kostium i makijaż dopełniają obraz postaci. Ostra charakteryzacja (rozbielona twarz, pocernione brwi, czerwone obwódki wokół oczu, jaskrawokarminowe usta) spełnia kilka funkcji. Z jednej strony zaczerwienione oczy i bladość lic mogą zdradzać twarz intelektualisty, erudyty, myśliciela zatopionego w książkach z rzadka wychodzącego na słońce.

„Oczy Fryderyka są najważniejsze ze wszystkich Tak zwani uczeni w piśmie i papugi mają najwrażliwsze oczy” – mówi Kant.

Z drugiej strony, być może Kant chce widzieć tak upiękzone swoje bóstwo, swojego najwierniejszego partnera, swoje „największe dzieło

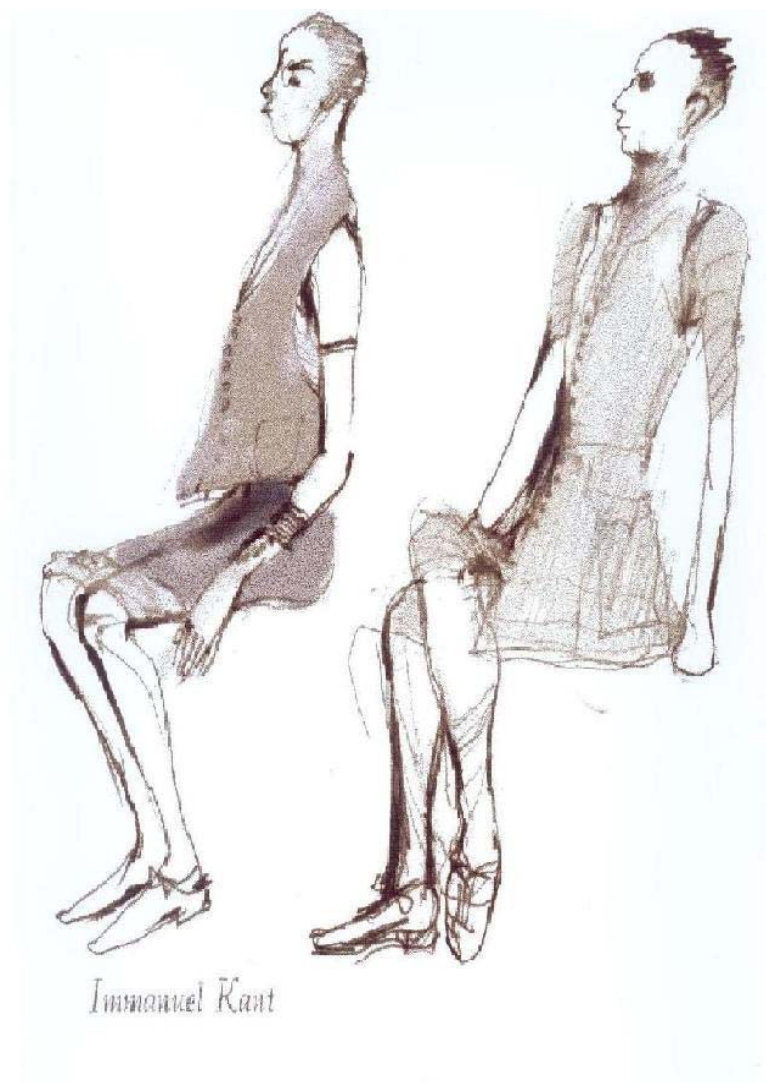
sztuki na świecie”, swoje alter ego, swój umysł zamknięty w klatce własnej filozofii.



Fryderyk-K. Dracz, Kant-W. Ziemiański

Makijaż między innymi wprowadza zamęt w precyzyjnym określeni płci Fryderyka. To raczej hermafrodyta, uniwersalny twór, fenomen, bo tylko taki może być powiernikiem myśli Kanta czy intymnym partnerem w związku, który u pospolitych ludzi nazywa się miłością.

Również kostium zawiera tę niejednoznaczność i wielofunkcyjność. Nawiązuje do konwencji epoki i jednocześnie podkreśla zniewieściałość Fryderyka. Na rękawach ma fragmenty bandaża, co sugeruje, że podobnie jak Kant i jego świta to relikty przeszłości, mumie odkopane i pobudzone do życia.



Projekt kostiumu – papuga Fryderyk (na jasno i na ciemno)

Celem moim w pracy nad *Immanuelem Kantem* było stworzenie postaci, która dawałaby widzowi dowolność interpretacji, a nawet kłopoty z jej zdefiniowaniem. Chciałem uciec od wszelkich jednorodnych gatunków, szlachetnych konstrukcji w kluczu psychologicznym, formalnym czy innym... a stworzyć konglomerat psychologii, formy, bufonady, clownady, onomatopei, pantomimy, pastiszu, personifikacji..., wszystkiego i nie wiadomo czego. Przy tym zlepić z tych wszystkich elementów postać spójną i wiarygodną, istniejącą we własnym świecie, obok akcji scenicznej, choć nieustannie ją śledzącą, reagującą na zmianę

sytuacji, poddając się nastrojowi sceny. Postać, która prowadzi dialog z Kantem, choć sprawia wrażenie, jakby nic z niego nie rozumiała, a słowa padały przypadkowo; postać równoważącą w sobie mędrca i błazna, człowieka i ptaka.

Mam nadzieję, że to się udało.

V

ZESPOŁOWY *KANT* W ODBIORZE PUBLICZNOŚCI I KRYTYKI

„Przy pierwszym spotkaniu z tą najbardziej zwariowaną ze sztuk austriackiego poety i dramaturga można dostać kolki śmiechu. Za drugim razem można zmarkotnieć, a nawet się przerazić. W każdym zaś przypadku teatralny łasuch ma co smakować. Aktorstwo zapiera dech. Naprawdę. Rzadko na polskich scenach oglądamy w jednym przedstawieniu tyle kreacji i tak wyrównany, a wysoki poziom całego zespołu”¹ - pisał Tadeusz Burzyński po premierze *Kanta* w styczniu 1996 roku.

Wydaje się, że to nie tylko najbardziej zwariowana sztuka austriackiego poety, ale i najbardziej zwariowana reżyseria Lupy. Spektakl ten bowiem różni się nieco od dotychczasowych osiągnięć reżysera. Przede wszystkim zawiera nieporównywalnie więcej groteski i humoru, który pod swą wierzchnią warstwą kryje treści często katastroficzne, przerażające.

W porównaniu z *Kuszeniem cichej Weroniki* czy *Wymazywaniem* akcja toczy się wręcz błyskawicznie. Reżyser nie daje tu czasu widzowi, by zapadł się w teatralne trwanie. Raczej próbuje uaktywnić go, choć w sposób przedziwny. Kołem napędowym akcji staje się w wielu przypadkach coś, co powinno raczej stanowić jej hamulec – jednostajny, zrzędlivy monolog Kanta.

Na tym polega maestria Lupy i przedmiot dążenia aktora – uzyskanie najwyższego napięcia przy minimalizacji środków i sytuacji. Jest to możliwe wyłącznie w momencie stworzenia w sobie autentycznego przeżycia wewnętrznego, wewnętrznego pejzażu, który przedostaje się na

zewnątrz, choć byśmy tego nie chcieli. Skupienie aktora wyłącznie na problemie, a nie szukaniu elementów roli, które należałoby podsunąć pod nos widzowi. Pozostawienie widza jak gapia przy wypadku drogowym.

Leon Schiller analizując dramaty Czechowa powiedział, że można je grać albo bardzo dobrze, albo bardzo źle. Pośrednie możliwości nie istnieją. Dzieje się tak, oczywiście, dlatego, że gdy zbudujemy w sobie ów czechowski dramat wewnętrzny, autentyczny dramat wewnętrzny, wtedy nawet mrugnięcie powieką jest interesujące. W przeciwnym wypadku możemy się dwoić i troić, stawać na głowie, wszystko jest puste i nieprawdziwe, błahe.

U Lupy również istnieją tylko dwie kategorie - genialnie i fatalnie.

Wszystkie swoje przedstawienia, w tym i *Kanta* buduje na krawędzi.

Aktor idzie po niej, przejście jest niebywale trudne i ryzykowne, ale gdy się powiedzie można mówić o wyczynie. Wystarczy jednak chwila nieuwagi, dekoncentracji, by stoczyć się w sztampe, udawactwo, rutynę.

Kant zawiera w sobie wiele pułapek i pokus zejścia z krawędzi: śmiech publiczności ciągnie, by mocniej go podbijać, akcentować wyraźniej pointy, celebrować charakterystyczność swych postaci, uatrakcyjniać rolę (i to w dobrej wierze) dokładając coraz to nowe elementy, itd. Słowem, zajmować się aktorem w sobie zapominając o intencjach działania.

Ciągłe uświadamianie przez Lupę tych fundamentalnych zasad doprowadziło do powstania przedstawienia (i to chcę powiedzieć ze szczególnym naciskiem) zespołowego. Zespołowość najczęściej kojarzy nam się ze zbiorowym bohaterem, tłumem bez indywidualności dążącym do jednego celu. W *Kancie* rzeczywiście cel jest jeden, natomiast dążą do niego wyłącznie indywidualności. Dotyczy to zarówno ról głównych, jak i najmniejszych epizodów. Nawet tłum podpokładowców, w zamyśle

funkcjonujący jako tłum, w tak zwanych antraktach rozpada się na jednostkowe dramaty.

Jeszcze nigdy wcześniej nie spotkałem się z tym, aby aktor i reżyser z taką powagą i przeświadczeniem o ogromnej odpowiedzialności i znaczeniu traktowali nawet najmniejsze „przemazanie” się w trzecim planie.

Przedstawienie znalazło uznanie w oczach publiczności i krytyki. Odbiło się echem w teatralnej Polsce i nie tylko. Wszystkie najważniejsze gazety i czasopisma pisały o przedstawieniu. Stało się celem pielgrzymek teatromanów. Było przykładem wydarzenia, gdy widzowie i krytycy mówią jednym głosem (prócz Leszka Pułki, który pisał, że „Świat według Bernharda – Lupa jest bezbrzeżnie powierzchowny i łatwy...”² i jeszcze kilka inwektyw, których nie chcę przytaczać by nie pogrążyć autora).

Większość sensownych recenzji miała zgoła inny wydźwięk:

„Jacek Weksler, dyrektor Teatru Polskiego, wprowadził w ostatnich sezonach wrocławski teatr do czołówki polskich scen, tworząc w nim miejsce dla reżyserskich gwiazd. Po Jerzym Jarockim sprowadził do Wrocławia Krystiana Lupe, który w kraju od lat nie reżyserował poza Starym Teatrem. Efektem tej podróży jest żywy, głęboki i świetnie grany spektakl, jedna z najważniejszych premier tego sezonu w Polsce. (...)

Lupa posługując się niemieckojęzyczną literaturą opowiada od lat tę samą historię, od *Miasta snu*, *Marzycieli*, *Maltego* przez *Kalkwerk* i *Lunatyków*: historię człowieka, który spóźnił się na swój czas, stracił kontakt ze światem i teraz próbuje zerwać zasłonę – bez skutku. We wrocławskim przedstawieniu mówi o tym z jeszcze większą niż zazwyczaj precyzją i bez sennych wizji, które przedtem często zaciemniały spektakle.”³ – pisał Roman Pawłowski w „*Gazecie Wyborczej*” czy Rafał Bubnicki w „*Rzeczpospolitej*”:

„Nasycona znaczeniami sztuka Bernharda tętni życiem na wrocławskiej scenie za sprawą – wyrazistego rysunku postaci stworzonych przez aktorów przy użyciu bardzo różnych środków wyrazu. Są one charakterystyczne i jednocześnie potraktowane z dystansem, ujmującym tę charakterystyczność w nawias umowności. Zderzenie charakterów połączone z tą umownością wprowadza na scenę komizm.

Inscenizacja Krystiana Lupy jest wieloplanowa, polifoniczna. Na różnych planach scenicznych rozgrywają się wydarzenia tworzące jej wielogłosową strukturę. W konstrukcji spektaklu wyczuwalny jest podskórny, wyraźny rytm wyznaczany zmienną dynamiką wydarzeń na transatlantyku. Emanacją tego rytmu jest znakomita muzyka stworzona dla spektaklu przez Jacka Ostaszewskiego.”⁴

W „*Odrze*” w artykule *Pływająca Wyspa* Tomasza Kubikowskiego czytamy:

„To zaś, co między postaciami plecie – z humorem i przy braku psychicznych studni – jest niezwykle lekkie, pienne. To lekkość znowu chyba dotąd u Lupy niespotykana. Wszystko razem stanowi o mistrzostwie przedstawienia – spokojnym i pewnym mistrzostwie reżysera, który jest w stanie grać na różnych klawiaturach i w różnych tonacjach wydobywać czyste, pełne dźwięki. (...) Trzeba też wspomnieć o aktorach. To, że przedstawienie nie sonduje dusznych głębi, nie oznacza bowiem, że nie ma w nim aktorskich popisów. Przeciwnie: zespół Teatru Polskiego wzbija się w nim wysoko, rola zaś Krzysław Dubielówny (pani Kant) to kreacja, jakie widuje się nieczęsto. Jest przekomiczna – Hausfrau w cieniu męża, ale z ukrytym temperamentem. Halina Rasiakówna jako Milionerka, Wojciech Ziemiański jako Kant, Krzysztof Dracz jako Fryderyk – właściwie z pochwałami można by przepisać pół afisza.”⁵

Joanna Habiera ze „*Sztandaru Młodych*” na końcu swej recenzji stawia kilka intrygujących pytań:

„Czym jest ten spektakl? Obrazem dekadencji cywilizacji opartej na racjonalizmie? Komedią, której tematem jest nuda? Opowieścią o zderzeniu dawnej kultury z tajemniczą, groźną Ameryką?

W przedstawieniach Lupy jest zawsze ogromny obszar niedopowiedzeń, tajemnicy, której nie da się uwięzić, jak papugi, w klatce. Na tym polega ich niezwykłość i siła.”⁶

Jacek Sieradzki w tekście pt. *Przesyłka* opublikowanym w „*Polityce*” pisze:

„Może trudno w to uwierzyć, ale spektakl wrocławski jest lekki i dowcipny, aż chce się rzec: pogodny. Pierwszy alchemik polskiego teatru Krystian Lupa tworzy widowisko o tak doskonałej harmonii, misternym rytmie, pięknych obrazach, że z nieustającą frajdą płynie się tym statkiem, za iluminatorami którego przesuwiają się zabawne wyspy. I dopiero po zejściu na ląd przychodzi świadomość, że zderzenia z górą lodową nie sposób przecież uniknąć.”⁷

Wydarzenie na Świebodzkim – tak brzmiał tytuł recenzji Tadeusza Burzyńskiego, która tuż po premierze ukazała się w „*Gazecie Robotniczej*”:

„... fascynująca wyobraźnia, plastyczne wizje, imponująca intelektualna dociekliwość i precyzyjna reżyseria Lupy. Nieprzypadkowy zbieg tych wszystkich okoliczności sprawił, że obcujemy z wybitnym dziełem teatralnym. (...) Efektowniejszej premiery na inaugurację drugiego półwiecza Teatru Polskiego nie można było sobie wymarzyć.”⁸

Spektakl, jako wybitne wydarzenie teatralne, doczekał się realizacji telewizyjnej. Brał udział w festiwalach i przeglądach teatralnych

krajowych i zagranicznych: w Kaliszu, Warszawie, Katowicach, czeskim Pilźnie, Cividale we Włoszech, Zürichu, Moskwie.

Z satysfakcją chcę powiedzieć, że również rola Fryderyka doczekała się wielu pochlebnych opinii i analiz. Trafnie opisują ją Malwina Głowacka w miesięczniku „*Teatr*” w artykule *Zanim nastąpi całkowite zaćmienie*:

„W przedstawieniu prapremierowym reżyserowanym przez Clausa Peymanna Papuga Kanta była ogromnym sztucznym ptaszyskiem. Lupa ją uczłowieczył. Fryderyk wydaje się stworzony na obraz i podobieństwo ludzkie. To jakby homunculus wyprodukowany przez Kanta. Twór niedoskonały, bo potrafiący jedynie powtórzyć *imperatyw* i *papugujący* inne przypadkowe słowa. Choć zaślepiony konstruktor tego nie dostrzega, twierdząc, że we Fryderyku przechowuje wszystko, co kiedykolwiek napisał, i to najcenniejsze co posiada. Ale uwielbienie, jakim darzy Fryderyka, ma też drugie oblicze. U Lupy między tą dwójką istnieje silna nić porozumienia niewidoczna dla pozostałych. Jakby odbierali na tych samych falach albo byli połączeni jedną duszą. Niepokój mistrza momentalnie odbija się na Fryderyku. Krzysztof Dracz wchłania stany uczuciowe towarzyszące Kantowi. Na początku ożywiony, z uśmiechem przyklejonym do twarzy, przypomina nierozgarnięte dziecko. Dokazuje, kiedy dobrze usposobiony Kant poszturchuje go przyjaźnie. Ale w drugim akcie zapada się w siebie. Siedzi bez ruchu pogrążony w śpiączce. Zrywa się dopiero na wieść o wykładzie. Szamoce się w klatce. Każdym nerwem czuje podniecenie mistrza. Podobnie w scenie finałowej. *Kant tańczy* – powtarza kilka razy rozedrgany Fryderyk i uwalnia się z klatki.”⁹

Niejednoznaczność papugi potwierdza Jacek Sieracki w cytowanej wyżej *Przesyłce*:

„... Fryderyk, ogromna, gadająca papuga. Pozostaniemy do końca w niepewności, czy to rzeczywiście upierzony magazyn myśli filozofa – czy zwyczajne głupie ptaszysko wykrzykujące wyuczone z odczytów *dziękuję państwu za uwagę* albo *imperatyw, imperatyw*.”¹⁰

Podobnie Joanna Hablera w „*Sztandarze Młodych*”:

„Jego papuga, którą gra zamknięty w wielkiej drucianej klatce Krzysztof Dracz, powtarza tylko: *imperatyw, imperatyw*. Kim jest tak naprawdę? Czy zamierającą pamięcią filozofa? A może wcielonym w ptaka racjonalnym rozumem umierającym powoli, jak kultura, która jest jego dzieckiem?”¹¹

Grzegorz Niziołek w „*Didaskaliach*” w tekście pt. *Od szyderstwa do mitu* pisze:

„Relacje między Kantem a postaciami z jego otoczenia, które w dramacie wydają się martwe i doskonale zrutynizowane, w przedstawieniu zostają unerwione. Przede wszystkim związek z Fryderykiem (bardzo dobry Krzysztof Dracz). Papuga nie jest w przedstawieniu szyderczym wizerunkiem filozoficznego systemu Kanta, z którego pozostało tylko kilka pustych bezmyślnie powtarzanych frazesów. Reakcje Fryderyka zdają się wyrażać przede wszystkim dziwne, zamierające, to znów nagle budzące się pulsy wewnętrznego życia Kanta. Zasypia, zapadając się w ptasią nieruchomość, by nagle popaść w nerwową nadpobudliwość albo trudny do opanowania chichot – czkawkę, od którego aż klatka przesuwa się do tyłu.”¹²

Cytowany wcześniej Tadeusz Burzyński wielki admirator tego przedstawienia również poświęcił kilka słów Fryderykowi:

„Bez charakteryzacji i uciekania się do imitacji znakomicie spapuział w niewygodnej klatce Krzysztof Dracz w roli Fryderyka.”¹³

„Bezkonkurencyjny, bardzo ptasi jest (...) Krzysztof Dracz jako Fryderyk Papuga.”¹⁴ – pisała Alina Sachanbińska na łamach „*Wieczoru Wrocławia*” w recenzji pt. *Wielki Bernhard wielkiego Lupy*.

Fryderyk został uznany przez niektórych krytyków w rankingu miesięcznika „*Teatr*” z 1996 za najlepszą rolę sezonu teatralnego, a Natęła Baszyndżagian podsumowując III-ci Festiwal Czechowowski w Moskwie w 1998 roku, na którym zaprezentowały się 52 teatry z 24 krajów napisała o Fryderyku:

„... jedna z najbardziej jaskrawych ról całego Festiwalu.”¹⁵

Moja papuga jest już moja na zawsze. Spektakl schodzi z afisza, ale doświadczenie pozostaje. Jakby fragment poznania został odkryty. Rola nie idzie w zapomnienie, ale staje się punktem odniesienia do wszystkich następnych prac.

Fryderyk był czymś nowym w mojej pracy twórczej. Wyłamał się z okowów stereotypu, stał się rolą polifoniczną łączącą w sobie środki wyrazu z różnych często odpychających się gatunków sztuki aktorskiej. Nawet nie przypuszczałem, że ta z pozoru epizodyczna rola, zagrana pośród innych obszerniejszych, głównych stanie się dla mnie tak ważna.

Immanuel Kant to przedstawienie niezwykle. Skumulowało w sobie energię nowopowstałej, fascynującej (i jedynej tego rodzaju w Polsce) przestrzeni dworca Świebodzkiego, pozyskanej dla Teatru Polskiego po pożarze dużej sceny. Na tej wyspie pogorzalców zjawiała się prawdziwa bomba energetyczna – Krystian Lupa. Później swoją porcję dołożyli aktorzy, odrodzeni, zelektryzowani, podnieceni gotowi do największego wysiłku twórczego.

Aż dziw, że nie wybuchł z tego kolejny pożar.

PRZYPISY

Rozdział I

- ¹ Mizuro Marta. Książka na zawsze.
Polskie radio- online. Dostęp w Internecie: www.radio.com.pl
- ² Mizuro Marta. Książka na zawsze.
Polskie radio- online. Dostęp w Internecie: www.radio.com.pl
- ³ Baniewicz Elżbieta. Bernhard- zwariowane eskapady umysłu.
Twórczość. Mies. 1998, Nr 2, s. 128-135
- ⁴ Woleński Jan. Rygorysta z Królewca.
Prawo i Życie. Mies. 2001, Nr 11 (179)

Rozdział II

- ¹ Literacka symbolika zwierząt. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk:
Wydaw. Uniwers. Gdańsk., 1993. ISBN 83-7017-481-7, s.7
- ² Literacka symbolika zwierząt. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk:
Wydaw. Uniwers. Gdańsk., 1993. ISBN 83-7017-481-7, s.10

Rozdział III

- ¹ Gruszczyński Piotr. Burzyć święty spokój.
Tygodnik Powszechny. 2001, Nr 39

Rozdział V

- ¹ Burzyński Tadeusz. Wydarzenie na Świebodzkim.
Gazeta Robotnicza. Wrocław. 1996, Nr 12
- ² Leszek Pułka. Disco-polo z Kantem.
Gazeta Wyborcza. 1996, Nr 12
- ³ Pawłowski Roman. Immanuel Kant w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Gazeta Wyborcza. 1996, Nr 12
- ⁴ Bubnicki Rafał. Transatlantyk jako wieża Babel.
Rzeczpospolita. 1996, Nr 13(4267)
- ⁵ Kubikowski Tomasz. Pływająca wyspa.
Odra. Mies. 1996, Nr 5, s. 103-104
- ⁶ Habiera Joanna. Filozof na pełnym morzu.
Sztandar Młodych. 1996, Nr 17
- ⁷ Sieradzki Jacek. Przesyłka.
Polityka. Tyg. 1996, Nr 6(2023)
- ⁸ Burzyński Tadeusz. Wydarzenie na Świebodzkim.
Gazeta Robotnicza. Wrocław. 1996, Nr 12
- ⁹ Głowacka Malwina. Zanim nastąpi całkowite zaćmienie.
Teatr. Mies. 1996, Nr 4, s. 11-14
- ¹⁰ Sieradzki Jacek. Przesyłka.
Polityka. Tyg. 1996, Nr 6(2023)

- ¹¹ Habiera Joanna. Filozof na pełnym morzu.
Sztandar Młodych. 1996, Nr 17
- ¹² Niziołek Grzegorz. Od szyderstwa do mitu.
Didaskalia. Mies. 1996, Nr 2, s. 29-31
- ¹³ Burzyński Tadeusz. Wydarzenie na Świebodzkim.
Gazeta Robotnicza. Wrocław. 1996, Nr 12
- ¹⁴ Sachanbińska Alina. Wielki Bernhard Wielkiego Lupy.
Wieczór Wrocławia. 1996, Nr 10
- ¹⁵ Notatnik Teatralny. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego
Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno- Kulturowych.
Wrocław, 1999, Nr 18-19, s.179

BIBLIOGRAFIA

1. Baniewicz Elżbieta. Bernhard- zwariowane eskapady umysłu.
Twórczość. Mies. 1998, nr 2
2. Bernhard Thomas. Immanuel Kant, przeł. Jacek.St. Buras
Dialog. Mies. 1995, nr 11(469)
3. Bubnicki Rafał. Transatlantyk jako wieża Babel.
Rzeczpospolita. 1996, nr 13(4267)
4. Burzyński Tadeusz. Wydarzenie na Świebodzkim.
Gazeta Robotnicza.Wrocław.1996, nr 12
5. Cieślak Jacek. Woland, czyli szukanie zbawienia po drugiej
stronie. Rzeczpospolita. 2002, nr 93.
6. Derejczyk Renata. Ciemne rejony duszy.
Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tyg. Powszechnego.
Mies.1996, nr 5
7. Głowacka Malwina. Zanim nastąpi całkowite zaćmienie.
Teatr. Mies. 1996, nr 4
8. Gruszczyński Piotr. Burzyć święty spokój.
Tygodnik Powszechny. 2001, nr 39
9. Gruszczyński Piotr. Papuga Kanta.
Tygodnik Powszechny. 1996, nr 9
10. Habiera Joanna. Filozof na pełnym morzu.
Sztandar Młodych. 1996, nr 17
11. Kornaś Tadeusz. Titanic Krystiana Lupy.
Echo Krakowa. 1996, nr 38
12. Kubikowski Tomasz. Pływająca wyspa.
Odra. Mies. 1996, nr 5

13. Kurkiewicz Juliusz. Pianiści.
Tygodnik Powszechny. 2003, nr 1 (2790)
14. Literacka symbolika zwierząt. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk:
Wydaw. Uniwers. Gdańsk., ISBN 83-7017-481-7
15. Lupa Krystian Zapiski wrocławskie.
Didaskalia. Mies. 1996, nr 2
16. Łukosz Jerzy. Kant tańczy.
Teatr. Mies. 1996, nr 4
17. Mieszkowski Krzysztof. Kamienie i cukierki.
Polityka. Tyg. 2000, nr 11 (2236)
18. Mikołajko Zbigniew. Kant postmodernistyczny.
Dialog. Mies. 1995, nr 11(469)
19. Mizuro Marta. Książka na zawsze.
Polskie radio- online. Dostęp w Internecie: www.radio.com.pl
20. Niziołek Grzegorz. Od szyderstwa do mitu.
Didaskalia. Mies. 1996, nr 2
21. Notatnik Teatralny. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego
Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno- Kulturowych.
Wrocław, 1999, nr 18-19
22. Nowak M. Witold. Żywoty filozofów.
Znak. Mies. 1997, nr 12 (511)
23. Papis Jacek. Komentarze i refleksje po napisaniu dramatu o Kancie.
/online/. Dostęp w Internecie: www.jacekpapis.art.pl
24. Papis Jacek. Przyjaciele Pana Kanta. Dramat dedykowany
profesorowi Józefowi Tischnerowi./ Fragmenty/
/online/. Dostęp w Internecie: www.jacekpapis.art.pl
25. Pawłowski Roman. Lupa, Krystian. Rozmowa.
Gazeta Wyborcza. 1998, czerwiec 27

26. Pułka Leszek. Disco-polo z Kantem.
Gazeta Wyborcza. 1996, nr 12
 27. Pawłowski Roman. Immanuel Kant w Teatrze Polskim
we Wrocławiu. Gazeta Wyborcza. 1996, nr 12
 28. Przybysławski Artur. Bernhard powiedział Kant.
Dialog. Mies. 1996, nr 7
 29. Sachanbińska Alina. Wielki Bernhard Wielkiego Lupy.
Wieczór Wrocławia. 1996, nr 10
 30. Sieradzki Jacek. Przesyłka.
Polityka. Tyg. 1996, nr 6(2023)
 31. Steiner Marta. Apokaliptyczny rejs.
Słowo Polskie. Wrocław. 1996, styczeń 19
 32. Winnicka Bożena. Zabawa szaleńców.
Wiadomości kulturalne. Warszawa. 1996, nr 8
 33. Woleński Jan. Rygorysta z Królewca.
Prawo i Życie. Mies. 2001, nr 11 (179)
-