

Korona komedianta. O dwóch sztukach i jednej powieści Thomasa Bernharda

Jest dość oczywiste, że Thomas Bernhard był – pod wieloma względami – człowiekiem teatru. Na najbardziej podstawowym poziomie dlatego, że jednym z jego wyuczonych, choć niewykonywanych, zawodów było aktorstwo. A także – co znacznie ważniejsze – dlatego że poczynszy od roku 1970, gdy opublikował sztukę *Święto dla Borysa*, równoległe z tekstami prozatorskimi pisał regularnie teksty dramatyczne, podobnie jak w przypadku prozy odnosząc w tej dziedzinie sukcesy i wywołując skandale (które najwyraźniej sprawiały mu wielką przyjemność). Na głębszym poziomie był człowiekiem teatru również dlatego, że – wedle własnej deklaracji – pozostawał wyczulony na teatralny charakter własnego życia i życia w ogóle. Jak pisał w *Suterenie*, bodaj najlepszej części cyklu autobiograficznego:

„Teatr, który w wieku czterech, pięciu czy sześciu lat otworzyłem na całe życie, jest już sceną, ogłupioną setkami tysięcy postaci, przedstawienia poprawiły się od dnia premiery, wymienia się rekwizyty, wyrzuca aktorów, niezrozumiejących granej sztuki, tak było zawsze. Każdą z tych postaci jestem ja, wszystkimi rekwizytami ja, dyrektorem ja. (...) Dziecko zawsze jest dyrektorem teatru, ja byłem dyrektorem teatru bardzo wcześnie. Najpierw wystawiałem stuprocentową tragedię, potem komedię, potem znowu tragedię, a później cały ten teatr pogmatwał się, nie można już poznać, czy to tragedia, czy komedia. (...) W najprawdziwszym sensie tego słowa jesteśmy dziećmi teatru. Natura jest teatrem samym w sobie. Ludzie są na łonie tej natury jako teatru samego w sobie aktorami, po których niewiele się już można spodziewać”¹.

Nawet jeśli ten passus trzeba czytać z ostrożnością, także i on bowiem – po części ironicznie podejmując grę ze stoicko-szekspirowską kliszą, zgodnie z którą świat jest teatrem – pozostaje elementem Bernhardowskiego spektaklu, zapisy błazeńsko-bełkotliwych przemówień, jakie Bernhard wygłaszał podczas odbierania nagród literackich, czy świadectwa znajomych, takich jak dramaturg Peter Turrini, każą istotnie myśleć o Bernhardzie jako o człowieku lubującym się w reżyserowaniu, odgrywaniu i rozgrywaniu życiowych sytuacji, w aktorskim błazeństwie i kabotyńskiej intrydze².

Nie ma więc nic zaskakującego w tym, że w kilku tekstach dramatycznych Bernhard bierze na warsztat postać samego aktora, zamykając dyskurs teatralny w autotematycznej, samozwrotnej pętli. Czyni tak również w jednym – o ile wiem, tylko w jednym – tekście prozatorskim. Bez dalszych ceregieli, zgodnie z podtytułem niniejszego zapisu, proponuję przyrzeć się dwóm, chyba najciekawszym, autotematycznym sztukom tego

¹ T. Bernhard, *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Wołowiec 2011, s. 181–183.

² Zob. idem, *Moje nagrody*, przeł. M. Kędziński, Warszawa 2010.

rodzaju, dorzucając do nich właśnie ów tekst prozatorski. Idzie mi mianowicie o pochodzącą z roku 1984 sztukę *Der Theatermacher*, funkcjonującą w polskim przekładzie jako *Komediant*, opublikowaną w tym samym roku powieść *Holzfällen* (po polsku jako *Wycinka*) oraz nieprzełożoną dotąd na język polski sztukę *Einfach kompliziert* (czyli: „Po prostu skomplikowane”) z roku 1986. Tym, co z miejsca zwraca uwagę w tych trzech tekstach o teatrze i aktorstwie, jest fakt, że w żadnym z nich nie ukazuje się samego przedstawienia, dzięki czemu możemy w nich obserwować aktora poza sceną czy też – jeśli wola – na scenie teatru życia. Można testować teatralność jego – i innych ludzi – pozateatralnego gestu. Mając na uwadze owo zasadnicze pominięcie, możemy te trzy teksty uporządkować w następujący sposób: *Komediant* opowiada o przygotowaniach do przedstawienia, *Wycinka* – o wydarzeniach, do jakich dochodzi po przedstawieniu, *Einfach kompliziert* zaś – o jednym dniu starego aktora, który jakiś czas temu przeszedł na emeryturę i na scenie w ogóle już nie występuje. Zamiast tego kuszącego uporządkowania, a także bardziej powierzchownego układu chronologicznego, proponuję wszakże inną kolejność wywodu. Chciałbym mianowicie najpierw przyrzeć się *Komediantowi*, który jest najbardziej ostentacyjny w swojej sygnalizowanej już w tytule samozwrotności, następnie sporo uwagi chciałbym poświęcić błyskotliwemu tekstowi *Einfach kompliziert*, by całą rzecz zakończyć rzutem oka na *Wycinkę*, która – być może właśnie dlatego, że jest powieścią, a nie dramatem – oferuje dość niespodziewane i fascynujące zwięźczenie czy wręcz rozwiązanie paradoksów rozpisanych w tekstach dramatycznych.

W *Komediancie* aktor Bruscon przybywa do zapyziałej austriackiej miejscowości Utzbach, gdzie – tak jak w kilku sąsiednich miasteczkach – ma dać przedstawienie. Spektakl, w którym oprócz niego biorą udział członkowie jego rodziny (żona, córka Sara i syn Feruccio), ma odbyć się w sali tanecznej miejscowej gospody. Trupa wystawia sztukę autorstwa samego Bruscona, który jako kosmiczny megaloman uważa się za twórcę na miarę Szekspira. A na dokładkę bohater jest domowym despotą i niewątpliwym chamidłem, choć jego pogardliwe uwagi o austriackiej prowincji w ogóle, a – jak mówi – o Utzbach-Butzbach w szczególności, nie są pozbawione trafności i poczucia humoru.

Szulkę Bernharda wypełniają tylko przygotowania do spektaklu Bruscona w tymczasowo zaaranżowanej przestrzeni. Sam Bruscon jest jednak prawdziwym komediantem, człowiekiem, który – dosłownie – bez przerwy „robi” teatr, przygotowania te mają więc na wskroś teatralny charakter. Ten ewidentny kabotyn odgrywa rolę wielkiego twórcy teatru, przysłuchuje się własnym wypowiedziom, a gdy sprawdza akustykę sali, wyrzucając z siebie urywki roli, równocześnie gra aktora sprawdzającego akustykę sali. Inscenizowane są też niewątpliwie jego monologi o samym teatrze, w których Bruscon także gra rolę, w tym wypadku wielkiego myśliciela i bezkompromisowego mistrza filozoficznego paradoksu. Co nie znaczy oczywiście, że monologi te nie są w ogóle warte naszej uwagi. Bruscon mówi tu między innymi:

„Będąc szczerym trzeba powiedzieć, że w ogóle teatr to absurd, ale będąc szczerym nie można uprawiać teatru, nie można będąc szczerym ani napisać sztuki teatralnej, ani zagrać w żadnej sztuce, będąc szczerym w ogóle nie można nic zrobić, najwyżej się zabić. Ale ponieważ się nie zabijamy,

bo nie chcemy się zabijać, przynajmniej na razie, no więc ponieważ jak na razie się nie zabilśmy, próbujemy nadal zajmować się teatrem, piszemy dla teatru i gramy w teatrze, choćby to wszystko było czymś całkowicie absurdalnym i zakłamanym. Jak może aktor przedstawiać króla, jeśli w ogóle nie wie, co to takiego król. (...) To, co przedstawiają aktorzy, proszę pana, jest przedstawione zawsze w sposób nieprawdziwy, zakłamany, i właśnie dlatego to jest teatr. To, co się przedstawia, zawsze jest kłamstwem, a przedstawione kłamstwo jest właśnie tym, co lubimy najbardziej³.

Ludzie teatru wplątani są zatem w nieszczerą grę maski i pozy, która wszakże, jak się zdaje, wykracza poza właściwy czas spektaklu i obejmuje całość aktorskiego życia. To życie okazuje się więc ostatecznie życiem uwięzionym. W dobitnym, a przecież także patetycznym i wielce teatralnym fragmencie Bruscon mówi: „Dożywotni więźniowie teatru, bez najmniejszej możliwości ułaskawienia. A mimo to nikt się nie poddaje. Więzienie jako teatr, tysiące pensjonariuszy, bez żadnych widoków na ułaskawienie. Tylko karę śmierci wszyscy mają zapewnioną⁴. Warto zwrócić uwagę, że nie mówi się tutaj – jak moglibyśmy się spodziewać – „teatr jako więzienie”, lecz „więzienie jako teatr”. To subtelne odwrócenie. Słowa Bruscona oznaczają w istocie, że teatr – owszem – więzi ludzi, ale samo to uwięzienie ma charakter teatralny, jest uwięzieniem w grze pozorów. Co oczywiście nie zmienia faktu, że pozostaje ono uwięzieniem.

Wszechobecna w dziele Bernharda sugestia, zgodnie z którą teatr jest synekdochą życia pozateatralnego, i to nie tylko życia aktorów, mogłaby skłonić nas do nieco banalnej konkluzji, że wszyscy jesteśmy więźniami teatru. Być może Bernhard istotnie skłaniałby się do takiej myśli. Warto jednak powstrzymać się przed taką nazbyt pośpieszną uniwersalizacją i zachować specyfikę aktorskiej kondycji. Aktor byłby wówczas nie tyle synekdochą człowieka w ogóle, ile człowiekiem podwojonym, człowiekiem, którego egzystencja – jako egzystencja ludzka będąca już istotnie egzystencją teatralną – jest dodatkowo zapętlona, wzbogacona o jeszcze jeden supel zarówno zakłamania, jak i autoironii. To właśnie jako ktoś tak zapętlony aktor jest w węższym i ściślejszym sensie więźniem teatru, ofiarą – jak mówi Bruscon w innym miejscu – teatralnej pułapki. Ta ostatnia figura ma odnosić się bezpośrednio do tego, że objazdowy teatr Bruscona utknął w żalonym Utzbach, gdzie prawdopodobnie nie da się nawet uzyskać stosownej zgody na nieodzowne dla spektaklu, chwilowe, lecz całkowite zaciemnienie sali. Jako więźniowie aktorzy w ogóle tkwią w samozwrotnej, teatralnej pułapce fałszu i autoironii. W tak odczytanej figurze pułapki teatralnej słychać też może echo Hamletowej *Pułapki na myszy*. Jeśli jednak u Szekspira ta sztuka w sztuce była pułapką zastawioną na widza – być może miała więc zaświadczać o magii i potędze teatralnej iluzji, o władzy teatru nad oglądającym – tutaj pochwyconym jest sam aktor, który nawet poza sceną nie może przestać robić teatru ze swojego życia.

Sztuka, którą ma wystawiać rodzina Brusconów, komedia zawierająca w sobie rzekomo wszystkie wcześniejsze komedie, nosi pompatyczny tytuł *Koło historii*. Wszystko wskazuje na to, że jest to żalosa szmira, przeładowana postaciami historycznymi: występują tu między innymi Cezar, Napoleon, Metternich, Churchill, Hitler i Maria Skłodowska-Curie.

³ Idem, *Komediant*, przeł. J.S. Buras, [w:] idem, *Dramaty*, tom 2, Kraków 2004, s. 136–137.

⁴ Ibidem, s. 212–213.

Ma w niej też zostać – za przeproszeniem – ewokowany koniec świata i era atomowa. Przywołując we własnej sztuce to rzekome arcydzieło, Bernhard sugeruje jednak ironiczne odwrócenie: być może istotnie jest tak, że adekwatnym przedstawieniem dziejów ludzkości jest toporne sztuczylło megalomana, spokrewnione z krwawymi i nieudolnymi dramatami niemieckiego baroku, w których Walter Benjamin dostrzegł właściwą ekspresję bezsensowności i katastrofalnego charakteru historii⁵.

Być może. Nie możemy tego jednak potwierdzić, ponieważ samej sztuki Bruscona nie oglądamy. Przygotowania do spektaklu prezentowane są w *crescendo* coraz krótszych scen, pod sam koniec sztuki zaś orientujemy się, że Bruscon jest więźniem teatru w jeszcze innym sensie. Mianowicie jest więźniem publiczności, nawet tej najmarniejszej z marnych, jaką może mu zaoferować żalosne Utzbach-Butzbach. Im bliżej rozpoczęcia spektaklu, tym częściej i bardziej nerwowo Bruscon, który ma się za filozofa, genialnego twórcę i zasłużonego aktora, wygląda zza kurtyny, zerkając ukradkiem, czy publika dopisała. Wraz jednak z rosnącym napięciem nasila się też burza, która od początku sztuki wisiła w powietrzu, a od któregoś momentu istotnie poczęła szaleć nad miasteczkiem. Wreszcie piorun wznieca pożar na plebanii, a publiczność ucieka – ze strachu przed grzmotami, by gasić plebanię, a być może po prostu po to, by przyrzec się znacznie bardziej zajmującemu spektaklowi katastrofy naturalnej, zamiast oglądać nieudolną opowieść o katastrofach historycznych. Bruscon jest załamany i powtarza na koniec słowa, od których zaczyna się sztuka: „Jakbym to przeczuwał”. Jeśli u Szekspira burza była ostatnim aktem wielkiego maga teatru, dokonaniem, które potrafiło usidlić tych, co wyrzędzili mu krzywdę i wyrównać rachunki – choć i ów mag, zrzekłszy się mocy, musiał na koniec prosić publiczność o wyzwolenie – tutaj burza uniemożliwia rozpoczęcie spektaklu, a samego aktora pozostawia we wnętrzu jego fałszywego świata. Cóż z tego, że i ta burza jest bardzo teatralna i zainicjował ją wyższy i lepszy dramaturg niż Bruscon – sam Thomas Bernhard? Ta relatywna przewaga nie wskazuje przecież wcale drogi ucieczki z więzienia teatru, z nieustannego migotania między teatralną pozą a tej pozycji ironiczną samoświadomością.

Einfach kompliziert jest tekstem krótszym i znacznie mniej efektywnym niż *Komediant*. To niemal monodram: w trzech kolejnych scenach oglądamy osiemdziesięciodwuletniego emerytowanego aktora, do którego jedynie w drugiej scenie dołącza niezbyt rozmowna dziewięciolatka imieniem Katharina. A jednak mamy tu, jak sądzę, do czynienia z tekstem prawdziwie znakomitym, z błyskotliwą medytacją nad naturą teatru i teatralnością natury. Zobaczmy zatem, jak się rzecz przedstawia.

Podobnie jak Bruscon, aktor z *Einfach kompliziert*, choć jest na emeryturze, nie przestaje grać. Sam to deklaruje na końcu drugiej sceny, oświadczając wprost Katharinie, że tak naprawdę nie znosi mleka, które ta przynosi mu dwa razy w tygodniu (aktor wylewa je do klozetu), że tylko odgrywa komedię o starym aktorze, którego to mleko trzyma przy życiu, i że, krótko mówiąc, „dopóki istniejemy, zawsze coś udajemy, zawsze gramy

⁵ Zob. W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.

w teatrze”⁶. Wcześniej zresztą aktor dał próbkę tej komedii, deklamując wobec wchodzącej Kathariny: „Jestem starym aktorem, któremu co wtorek i piątek przynosisz mleko”⁷. Komedie, którą odgrywa aktor, nie ogranicza się jednak wcale do historii z mlekiem i relacji z Kathariną – *nota bene* jedyną istotą, którą jeszcze stary zgrzyliwiec do siebie dopuszcza. W istocie komedia ta, podobnie jak w *Komediancie*, obejmuje także owe autodemaskacyjne deklaracje i ostatecznie należą do niej wszystkie kwestie i działania, które aktor wypowiada i podejmuje zamknięty w swoim mieszkaniu. Publiczność tego permanentnego spektaklu składa się, przynajmniej w jego wyobrażeniu, z sąsiadów, którzy – być może – podsłuchują i są, jak mówi aktor na koniec, „zachwyceni”, gdy mówi swojego Prospera. Najważniejszym, a może – jeśli jednak nikt nie podsłuchuje – jedynym elementem tej publiczności jest wszakże on sam. Jeżeli nie przyszło nam to do głowy przez całą sztukę, gdy aktor wyrzucał z siebie niezrozumiałe słowa, jakby fragmenty roli, teatralnie odczytywał napis na kartce lub kazał go odczytać Katharinie, to przekonujemy się o tym dobitnie w scenie finałowej, gdy stary komediant odsłuchuje taśmę, z której słyszymy pierwsze słowa sztuki – z czego wynika najpewniej, że nagrane zostało wszystko, co się tu mówiło, aktor zaś cały czas słuchał własnego głosu, cały czas ćwiczył, próbował, odgrywał, by teraz przestuchać całą rzecz raz jeszcze.

Wzmianka o Prosperze pozwala być może dostrzec w tym miejscu szczególnej konstelacji rozpiętej między źródłową, Szekspirowską figurą teatralnego maga, który po raz ostatni prezentuje swoją potęgę, by na koniec zrezygnować ze swego czaru, a Bernhardowską figurą starego aktora, który nie może przestać grać, choć nie jest jasne, czy kogokolwiek potrafi jeszcze zaczarować – i czy w ogóle było to kiedyś możliwe. Być może bowiem jedynym więźniem własnego aktorstwa, jedynym więźniem teatru, jest on sam, tyle że – znów – uwięzienie to nie polegałoby wówczas wcale na zauroczeniu teatralną iluzją, lecz na owym uwikłaniu w wahadłowy ruch między pozorem a samoświadomością pozorów: „W nic nie wierzyliśmy,” mówi aktor w wariackiej formule, „ale wszystko braliśmy za prawdę”⁸. Ta fascynująca, skomplikowana relacja między aktorem z *Einfach kompliziert* a Szekspirowskim Prosperem pozostaje jednak tylko zasygnalizowana.

Trudno też rozsądzić, czy motyw myszy i trutki na myszy, który dominuje w pierwszej scenie, by powracać także w dwóch kolejnych, należy odczytywać jako element gry z przywołanym już wyżej szekspirowskim motywem „pułapki na myszy”. Gdybyśmy zdecydowali się na takie odczytanie, nie przesądzałoby to jeszcze, jak mamy tę grę rozumieć. Ostrożnie sprawę ujmując, możemy chyba jednak powiedzieć rzecz następującą. Na samym początku sztuki widzimy aktora, zabijającego listwą dziurę, przez którą mogłyby wyjść myszy, potem zaś wielokrotnie, w obsesyjnych nawrotach, sprawdzającego, czy drewno zostało przybite należycie. Ale to chyba nie wystarczy, ponieważ aktor planuje

⁶ T. Bernhard, *Einfach kompliziert*, w: idem, *Stücke 4*, Frankfurt am Main 1988, s. 266. Dziękuję Agacie Witichen-Baretkowskiej z Wydziału Teatrolologii Patafizycznej Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki za udostępnienie mi tego tekstu.

⁷ Ibidem, s. 256.

⁸ Ibidem, s. 250.

nabycie trutki. Pisze sobie w tym celu notatkę, której tekst następnie odczytuje na głos. Chce bowiem, jak mówi, skończyć z łapaniem myszy, odtąd będzie je truł. Warto przy tym zauważyć, że Bernhard sugeruje być może tożsamość między ludźmi a myszami, każąc swojej postaci mruknąć w pewnej chwili „Aus dem Staub gemacht”, co – odczytane jako „zrobione z kurzu” – mocą ludowego przesądu odsyła do myszy, ale odczytane jako „zrobieni z pyłu”, mocą narracji biblijnej może też odsyłać do ludzi⁹. Jeśli więc pułapka na myszy była szekspirowską figurą teatru, to pragnienie aktora, by skończyć z łapaniem myszy – które w jego przypadku było zawsze dość zawodne – a przejść do ich mordowania, może być tożsame z pragnieniem, by skończyć z teatrem i wreszcie zrobić coś naprawdę. Pragnieniem, którego więzień teatru nigdy nie będzie mógł spełnić, zwłaszcza że zapisując je na kartce i odczytując niczym tekst roli, po prostu nieustannie odgrywa je na deskach sceny.

Jednakże najważniejszy i najbardziej jawny motyw Szekspirowski w *Einfach kompliziert* odsyła do tekstu *Ryszarda III*. Z tej sztuki zaczerpnięte zostało motto jednoaktówki Bernharda, stary aktor wraca też nieustannie do tragedii Glouceстера, mówiąc, że zachorował na jedną scenę w tej sztuce i to być może doprowadziło go na skraj szaleństwa (wiemy, że spędził rok w szpitalu psychiatrycznym). Już w brzuchu matki był Ryszardem, mówi aktor, w niezwyklej parafrazie igrając może ze słowami, które do proroka Jeremiasza wypowiada Bóg: „wybrałem cię sobie, zanim cię utworzyłem w łonie matki” (Jr 1, 5). Zamiast pochwylenia, aresztowania człowieka przez boże słowo, wybrania go na proroka i narzędzie dalszego przekazu objawienia – mamy tu zatem pochwylenie człowieka przez tekst roli, który nigdy nie pozwoli mu już być całkiem sobą, nigdy nie pozwoli mu opuścić więzienia teatru. Do *Ryszarda III* nawiązuje też jednak – i przede wszystkim – najważniejszy rekwizyt sztuki, czyli korona, która odgrywa zasadniczą rolę w scenie drugiej.

Jak się dowiadujemy, jako prezent od miasta Duisburg na siedemdziesiąte urodziny aktor zażyczył sobie koronę, w której grał tam właśnie Ryszarda III. Teraz w każdy drugi wtorek miesiąca pozwala sobie na szczególną folię: zakłada mianowicie koronę na skronie. W scenie drugiej obserwujemy ten ceremoniał, który wszakże cechuje niepokojąca obsesyjność: aktor raz po raz jeszcze mocniej wciska sobie koronę na głowę, stwierdzając wręcz w pewnym momencie, że dopiero, kiedy głowa krwawi, korona siedzi, jak należy (korona cierniowa? aktor jako król-męczennik?)¹⁰. W pewnej chwili, podczas wizyty Kathariny, zdejmuje też koronę i wieńczy nią głowę dziewięciolatki, by jednak wkrótce potem zerwać jej rekwizyt – „takie dziewczynki jak ty nigdy nie nosiły koron, to śmieszne, śmieszne, śmieszne”¹¹ – i cisnąć w kąt teatralne insygnium.

Uderzająca jest błyskotliwość, z jaką Bernhard posługuje się figurą korony. Zaczniemy od tego, że w jeszcze większym chyba stopniu niż Bruscon aktor z *Einfach kompliziert* nieustannie medytuje nad pozornym, złudnym charakterem aktorskiego zawodu

⁹ Ibidem, s. 238.

¹⁰ Ibidem, s. 249.

¹¹ Ibidem, s. 263.

i żywota; innymi słowy: nad tym, że choć aktor nosi koronę, to przecież królem nie jest. Pozostaje więc uzurpatorem. Koronując Katharinę, próbuje być może wciągnąć dziewczynkę w aktorski świat czy też po prostu w świat dorosłych, świat, w którym bawimy się jak dzieci, wiedząc przy tym, że to tylko gra pozorów, lecz że zarazem poza nią nie ma wcale żadnej namacalnej rzeczywistości. Znamienne, że w całej sztuce dziewczynka wypowiada tylko cztery kwestie: dokonuje autoprezentacji („To ja, Katharina”), dwukrotnie potakuje i raz, na żądanie aktora, odczytuje napis „Kupić trutkę na myszy”, tak jakby czytała tekst roli (dzięki czemu jej słowa nagrane zostaną na taśmę). Być może zrywając dziewczynce koronę z głowy, aktor chce w ostatnim geście współczucia ocalić ją przed więzieniem teatru. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że jako aktorski Ryszard III po prostu nie znosi konkurencji, szybko więc wycofuje się z pomysłu, by koronę nosił ktoś poza nim – wielkim uzurpatorem.

Ale czy sam Ryszard miał prawo do korony? Dowcip polega oczywiście na tym, że nie. Aktor, który z definicji jest uzurpatorem, ma zatem obsesję na punkcie króla uzurpatora. Szekspirowski Ryszard to zresztą nie tylko uzurpator, lecz także, po trosze, reżyser i główny aktor pałacowej intrygi. W pewnej scenie, spacerując w towarzystwie dwóch biskupów, dosłownie odgrywa pobożność, kiedy indziej zaś odpytuje swego poplecznika, Buckinghama, czy potrafi udąć przerażenie, ten zaś zapewnia, że jest w tym równie dobry jak „aktor w podniosłej tragedii”¹². Także zatem na głowie Ryszarda korona nie siedzi nigdy dość mocno, także polityka jest tylko uzurpacją i teatralnym udawaniem. Przypomina się w tym kontekście źródłowe doświadczenie, z którego Walter Benjamin wysnuł wspomniane już wyżej analizy niezdarnych i krwawych dramatów niemieckiego baroku – nie tak znowu chyba różnych od bardzo jeszcze nieudolnego *Ryszarda III*: źródłem tych analiz miało być, wedle własnego świadectwa autora, spostrzeżenie poczynione podczas pewnego spektaklu, że aktor grający króla ma krzywo nasadzoną koronę¹³. To zresztą przywodzi też na myśl scenę z *Henryka VI*, jeszcze bardziej krwawej i jeszcze mniej udanej sztuki Szekspira relacjonującej wydarzenia, które poprzedzają te opisane w tragedii o Gloucesterze, w której królowa Małgorzata, zanim zamorduje diuka Yorku, koronuje go papierową koroną¹⁴.

Tyle że – jak zaświadcza w pewnej chwili aktor w *Einfach kompliziert* – jego aktorska korona jest cięższa od korony prawdziwej¹⁵. Dlaczego? Być może dlatego, że obarcza głowę człowieka dodatkowym ciężarem – ciężarem samoświadomości fałszu, ciężarem wiedzy o aktorskiej uzurpacji. Aktor jest bowiem mądrzejszy, a zarazem nieskończenie bardziej przytłoczony niż król. W pewnym momencie bohater sztuki Bernharda mówi: „Mamy na głowie koronę, ale nie powinniśmy myśleć, że jesteśmy królem. Biedny pies, który myśli, że jest biednym psem”¹⁶. Zdawałoby się, że aktor ostrzega tutaj sam siebie

¹² W. Shakespeare, *Król Ryszard III*, przeł. S. Barańczak, „W drodze”, Poznań 1996, akt 3, scena 5, s. 115.

¹³ Zob. W. Benjamin, *Rozmowy z Brechtem*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 5-6/2006, s. 317.

¹⁴ Zob. W. Shakespeare, *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth (3 Henry VI)*, [w:] idem, *The Norton Shakespeare*, New York and London 1997, akt 1, scena 4, s. 311–312.

¹⁵ Zob. T. Bernhard, *Einfach kompliziert*, op. cit., s. 263.

¹⁶ Ibidem, s. 251.

przed własnym zauroczeniem swoją rolą, usilnie przypomina sobie, że jest tylko aktorem. Należy jednak zwrócić uwagę, że ostatnie zdanie – nawiązujące może do epitetu „krwiożerczy pies”, którym w odniesieniu do Ryszarda w finale sztuki Szekspira posługuje się Richmond, gdy obwieszcza jego śmierć, umożliwiającą jemu samemu, Richmondowi, przejście korony Anglii – nie brzmi wcale, jak można by się spodziewać, „Biedny pies, który myśli, że nie jest biednym psem”. W istocie błędem jest myśleć, że jest się tym, kim się jest. Lapsus szaleńca? Raczej nie. Przewaga samoświadomości komedianta nad królem – i jego, chciałoby się rzec, prawo do korony – polega na tym, że król to biedny pies, który myśli, że jest biednym psem, król to król, który myśli, że jest królem, podczas gdy nikt z nas tak naprawdę królem być po prostu nie może, może najwyżej króla grać, próbować utożsamić się z rolą, która następnie mu się wymknie, próbować suwerennym gestem zapanować nad rzeczywistością, która ostatecznie wystrychnie go na dudka. Dokładnie tę sytuację rozpoznał Jacques Lacan, wedle którego „szaleńcem jest nie tylko żebrak, który sądzi, że jest królem, lecz także król, który sądzi, że jest królem”¹⁷. Aktor – w szczególności taki stary wyga, jakim jest bohater sztuki Bernharda – wie o tym aż nazbyt dobrze i ta samowiedza czyni go lepszym królem od Ryszarda, lecz zarazem przytłacza nieskończonym ciężarem i wpędza w szaleństwo. Dlatego, jak poucza Katharinę, choć z początku w życiu wszystko wydaje się proste, potem okazuje się nieskończenie skomplikowane, czy – jak głosi tytuł sztuki – po prostu skomplikowane¹⁸. Nie idzie jednak chyba o to, że świat jest skomplikowany jako wielość, bogactwo, różnorodność zjawisk. Świat jest „po prostu” skomplikowany, skomplikowany w sposób jałowy i duszący, jako otchłań ironicznej samoświadomości pozoru, samoświadomości, która nie daje wyzwolenia.

Jeśli jednak Bruscon z *Komedianta* i emerytowany aktor z *Einfach kompliziert* tkwią w impasie aktorskiej samoświadomości, to bezimienny aktor Burgtheater, centralna postać powieści *Wycinka*, okazuje się na moment podmiotem, który w zaskakującym geście potrafi przełamać męczącą dialektykę pozoru i ironii. Na koniec zatem chciałbym rzucić okiem na tę właśnie powieść¹⁹.

Wycinka to historia pewnej „kolacji artystycznej”, którą kompozytor Auersberger wraz z żoną wydają właśnie na cześć zasłużonego, wiekowego już aktora Burgtheater. Obok rozmaitych postaci wiedeńskiej socjety zapraszają na tę kolację narratora, który niedawno powrócił z Anglii. Trzy dekady wcześniej Auersbergerowie, którzy od lat prowadzą artystyczny salon, pozostawali w bliskich związkach z narratorem, ten jednak zerwał z nimi gwałtownie, czując, że pada ofiarą szczególnego wampiryzmu. Dodatkowym kontekstem jest fakt, że tego dnia, gdy odbywa się kolacja, całe towarzystwo spotkało się wcześniej na pogrzebie niejakiej Joany, dawnej przyjaciółki narratora z tego samego kręgu,

¹⁷ Cyt za: S. Žižek, *Enjoy your Symptom!*, London 2008, s. 251.

¹⁸ T. Bernhard, *Einfach kompliziert*, op. cit., s. 260.

¹⁹ Na temat *Wycinki* zob. świetne analizy w książce Agaty Witthen-Barelkowskiej, *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 74–83. Powieść Bernharda stała się podstawą głośnego przedstawienia Krystiana Lupy pod tym samym tytułem (premiera w Teatrze Polskim we Wrocławiu, październik 2014).

którą wciągnął i zmiądzzył młyn artystycznego świata: Joana, aktorka i tancerka, nie odniosła sukcesu, rozpiła się, by w końcu popełnić samobójstwo w rodzinnym miasteczku.

Przez niemal połowę książki narastający tłumek gości oczekuje aktora, bez którego nie można zasiąść do kolacji. Narrator siedzi w „uszatym fotelu” za drzwiami, tak że ludzie, którzy wchodzą, często w ogóle go nie dostrzegają. On zaś, schowany nieco w mroku, ma świetny punkt obserwacyjny, pozwalający mu studiować towarzystwo zebrane w dobrze oświetlonym „pokoju muzycznym”. Innymi słowy, zajmuje pozycję analogiczną do pozycji widza w teatrze, choć – co zabawne – kilkakrotnie zapomina się i zaczyna powtarzać na głos jakieś słowo, a wtedy ludzie zgromadzeni w pokoju patrzą na niego zdumieni. Te słowa to fragmenty monologu wypełniającego pierwszą połowę książki, w którym narrator wspomina swoją znajomość z Auersbergerami i ważniejszymi osobami z tego kręgu, pomstując na ich wampiryczność, kabotyństwo i skrajne zakłamanie. Ciekawe jednak, że tuż przed pojawieniem się aktora monolog narratora osiąga, by tak rzec, poziom ironicznej samoświadomości: narrator wie, jak wiele tamtym zawdzięcza, jeśli idzie o edukację artystyczną i wprowadzenie w świat sztuki, wie też, że jego obecna nienawiść jest efektem tego zadłużenia i chęci uwolnienia się od nich.

Co jeszcze ciekawsze, zamyślony, a może nawet przysypiający narrator przegapia nadejście aktora. Traci kontrolę nad spektaklem, a wtedy aktor może zjawić się na scenie. Sam ów fakt może wskazywać, że aktor wkracza tutaj jako postać z wyższego porządku. Czy dlatego, że cała ta zakłamana socjeta to teatralna trupa odgrywająca życie artystyczne, on zaś jest aktorem do drugiej potęgi? Zapewne. Początkowo jednak nic nie wskazuje na to, by aktor miał jakkolwiek owo towarzystwo przewyższać. Wręcz przeciwnie, wydaje się – właśnie – kabotynem wyższego rzędu. Przybywa ze spektaklu *Dzikiej kaczk*i, nie jest – ach, niestety! – zadowolony ze swojej gry tego wieczoru, jak prawdziwa gwiazda pozwala wokół siebie skakać pustogłowej gospodyni, mądrzy się, ciamkając nad wyśmienitym sandaczem. Wszystko to, jakkolwiek zabawne, wydaje się zarazem dość przewidywalne. Oł, sprawnie poprowadzona satyra na pozorancki, zakłamaną światek artystyczny, przypominający marny spektakl teatralny, z autoironicznym narratorem, świadomym własnego uwikłania.

Niespodziewanie jednak, na ostatnich stronach książki, wydarza się coś bardzo szczególnego. Oto sprowokowany po części przez pijanego w sztuk gospodarza, przede wszystkim zaś przez przemądrzałą pisarkę, niegdysiejszą kochankę narratora (z obecnej perspektywy tego ostatniego będącą, rzecz jasna, kwintesencją artystowskiego fałszu), aktor nagle wybucha. Dając wyraz swojej skrajnej niechęci do otaczających go ludzi i do całej odgrywanej wokół niego farsy, wypowiada właściwie słowa, które mógłby i powinien był powiedzieć narrator. Tym samym zaskarbia sobie „głęboki szacunek” tegoż narratora, który nie potrafił się na to zdobyć i, co gorsza, na koniec będzie jeszcze serdecznie dziękował gospodyni za wspaniałą kolację, po kryjomu tylko zdumiewając się skalą własnego zakłamania. Interwencja aktora nie ogranicza się jednak do tego nienawistnego wybuchu. Jego monolog zwieńcza bowiem osobliwe marzenie o spokoju, który symbolizuje tytułowa wycinka: „*Wejść do lasu, zapuścić się głęboko w las, powiedział*

aktor Burgtheater, *lasowi oddać się całkowicie*, o to chodzi, ta myśl, by być samemu częścią natury, niczym więcej. *Las, wysokopienny las, wycinka*, o to zawsze chodziło, powiedział nagle zapalczywie i zaczął zbierać się do wyjścia²⁰. Narrator jest całkowicie zaskoczony i głęboko poruszony tym występem, w którym ekspresja aż nadto zrozumiałego zmęczenia miesza się z czymś, co możemy chyba rozpoznać jako daleki pomruk nadiągającego szaleństwa, a zarazem, nieomal, objawienia:

„To, jak powiedział *las, wysokopienny las, wycinka*, wcale nie było zabarwione starym sentymentalizmem, jak sądzę, tylko przenikliwością. (...) Siedzimy naprzeciw aktora Burgtheater, wręcz prototypu wiedeńskiej kukły artystycznej i pseudoartysty, jak sądzę, i nagle spostrzegamy, że człowiek, od samego początku produkujący się przed nami w odstręczający sposób, który ostatecznie działa na nas odpychająco, staje się filozofem, który budzi w nas zainteresowanie, interesującym chwilowym filozofem, można by powiedzieć²¹.”

Naprawdę tylko chwilowym: na odchodnym aktor powróci jednak do roli i powie do gospodyni: „Coż to był za wymieniony sandacz²²”. Ale na ten krótki moment znuzony błazen rzeczywiście stał się miejscem prawdy. I nie chodzi tylko o ironiczną samoświadomość fałszu, która, jak widzieliśmy już kilkakrotnie, może być przecież częścią mechanizmów rządzących więzieniem teatru. W geście, w którym jego sprzeciw osiąga granice niedorzeczności, granice szaleństwa, w paradnych słowach „*las, wysokopienny las, wycinka*”, aktor Burgtheater, kwintesencja zwielokrotnionego pozoru, przebija się niespodziewanie ku jakiejś innej, wyższej rzeczywistości, ku jakiemuś prześwitowi, może ku samej wycince, o której tak marzy. To moment, w którym komediant naprawdę zasługuje na królewską koronę. To wszakże zarazem jedyny moment, w którym naprawdę, przez chwilę, jest wolny, w którym naprawdę, przez chwilę, wolno mu tej korony nie nosić.

Summary

The Crown of the Comedian: A Reading of Selected Works by Thomas Bernhard

The paper discusses the role of the theater actor in Thomas Bernhard's selected works: two plays (*Der Theatermacher* and *Einfach kompliziert*) and one novel (*Holz-fällen*). Bernhard presents the figure of the actor as a victim of the infinite play between deception and irony, which determines the lives of all human beings. Therefore, the actor epitomizes humanity at its most tragic and most pathetic, but ultimately he can be also seen as a vehicle for expressing the ultimate truth of our condition and the necessity to reach beyond deception.

Keywords: Thomas Bernhard, aktor, teatr, William Shakespeare, iluzja, ironia, actor, theatre, illusion, irony

²¹ Ibidem, s. 181–182.

²² Ibidem, s. 184.