didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
DOI: 10.34762/cs61-zg59
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/widmokregi-lupy

/ TEATR Z BLISKA

Widmokręgi Lupy

Katarzyna Fazan | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Lupa's Widmokręgi

Lupa's Widmokręgi is an essay exploring the relationship with literature as the dramaturgical basis for Krystian Lupa's two 2024 productions of *Balconies. Love Songs* (Balkony – pieśni miłosne; from the Polish Underground Theatre in Wroclaw) and *Les Émigrants* (The Emigrants), ultimately staged at the Odeon in Paris. The essay starts by framing the director's assumptions as complex biographical narratives using writings by Federico García Lorca and John Maxwell Coetzee in the first case and the staging of W. G. Sebald's short stories from the volume *The Emigrants* in the latter one. An important role in these dramaturgies is played by the montage of non-obvious narrative structures rooted in the sought-after biographies of the characters: real and fictional characters.

The author assumes that the plays can be written about together because they show a significant turn in the director's substantive and aesthetic interests; they prove the historical and political engagement and the expansion of staging with cinematic parameters. The essay introduces concepts relevant for both stage performances, such as 'prosthetic biography' and 'empathetic archaeology' regarding the way of using literary sources and working with actors as co-creators of the staging.

Keywords: Krystian Lupa; theatre; dramaturgy; biography; Lorca; Coetzee; Sebald; editing; film; empathy

Fabulator

1.

Dwa spektakle Krystiana Lupy, *Balkony – pieśni miłosne* w Teatrze Polskim w Podziemiu oraz wystawieni ostatecznie w paryskim Odeonie *Les Émigrants* (*Emigranci*)[1], obejrzane w krótkim dystansie czasu, rezonują w mojej pamięci kontrastem nastroju i kolorytu: południowo-ekstatyczne *Balkony* i północno-elegijni *Emigranci*, ceglastoczerwone przedstawienie wrocławskie i oliwkowo-brunatna inscenizacja szwajcarsko-francuska. W kontrastach tych przegląda się decyzja Lupy z dyplomowego *Płatonowa*, którego pierwsza wersja nosiła podtytuł „wiśniowy", a druga „oliwkowy", zrealizowanego w krakowskiej PWST w 1996 roku, tyle że nie o jeden dramat w dwóch ujęciach tym razem chodzi, a o złożone fabuły historyczne, widziane z perspektywy niespokojnych czasów. Spektakle te łączy z odległym *Płatonowem* niewiele, albowiem w tym przypadku zapamiętane kształty dwóch inscenizacji stają się kontrapunktem jednej, dialogicznej narracji, a nie powtórzeniem i wariacją. Od pewnego czasu artysta montuje na scenie strukturalnie złożone dramaturgie, rzadko kiedy poprzestaje na adaptacji jednego zamkniętego tekstu. Ponadto w ostatnich kilku latach (2019-2024) kierunki poszukiwań Krystiana Lupy wyznaczyły rewizje przeszłości tworzone z inspiracji rozpoznaniami literackimi: od *Procesu* wg Franza Kafki, *Capri. Wyspy uciekinierów*, głównie na podstawie prozy dokumentalnej Curzia Malapartego, do *Imagine*, podejmującego temat rewolucji społeczno-politycznej 1968 roku, wojny w Wietnamie i współczesnej wojny w Ukrainie[2]. Równocześnie te rozpisane na głosy dialogi z historią i polityką napotykają na rafy współczesności, do której artysta nie pasuje. Oskarżany z różnych stron o nadużycia, zdaje się nie zauważać zmian instytucjonalnych zachodzących dziś w teatrach na całym świecie i angażować nie tak, jak by

tego oczekiwano, w złożone problemy społeczno-politycznej realności[3]. Jednak kłopotliwość pisania o Lupie nie wynika tylko z kontrowersyjności osoby reżysera atakowanego z pozycji krytyki mistrzostwa i reżyserskiego indywidualizmu, reżysera nieprzystającego (ujmując to eufemistycznie) do projektowanych przez młode pokolenie ludzi teatru wzorców „artysty empatycznego". Trudność bierze się także z wymykania się jego twórczości gotowym formułom i tradycyjnym chwytom recenzenckim, z proponowania teatralnego procesu twórczego, który nie poddaje się oczywistym narzędziom analitycznym.

Parę lat temu, diagnozując kryzys w artystycznej biografii reżysera związany z amorficznym kształtem *Poczekalni* i *Miasta snu*, Małgorzata Dziewulska w rozmowie z Pawłem Soszyńskim zauważyła:

> Dla Lupy krytycy nigdy nie byli partnerami, on właściwie likwidował krytykę. A teraz „recenzja" w ogóle do tego teatru nie pasuje, szczególnie recenzja w starym stylu, ideologiczna, oparta na wartościach. Ważniejsze są chyba w obecnej fazie kategorie realności, percepcji, świadomości (Dziewulska, Soszyński, 2013).

W tej charakterystyce trudność obcowania z teatrem Lupy wynika ze stałego otwierania się jego współtwórców na ryzyko powoływania niespójnej formy dramaturgicznej, wydawania aktorów na pastwę postaci szczątkowo kreowanych w scenariuszu, czy z powodu operacji na czasie, wystawiających widzów i wykonawców na próby wytrzymałościowe. Dziś kryzysowy aspekt jego pracy ma odmienny charakter, a kwestie „dobrej i złej" reżyserii, inaczej niż Dziewulska, nie tak dawno oceniła Maryla Zielińska, dowartościowując nieustanny apetyt reżysera na odważne eksperymenty kształtowania

dramaturgii w zbiorowym wysiłku aktorów, wystawiających na pokaz własne doświadczenia i osobowości w czystej realności scenicznej, bez wcześniejszych konstrukcji literackich (Zielińska, 2021). Stawką tego napiętego procesu (odchodzącego od koncepcji dramaturgii „dobrze skrojonych"), skutkującego niekiedy mało klarownymi tematami, a nawet klęskami, stawały się jej zdaniem pozakonwencjonalne kształty scenicznych światów, zdobywanie pogłębionych relacji zespołowych, pozwalających zanurzyć spektakl w autonomicznie budowane modele reprezentacji, z jednej strony osobne i nieco eskapistyczne wobec świata, z drugiej rezonujące z jego wyzwaniami.

Dwa omawiane spektakle nie epatują jednak bezkształtem rodzącej się na naszych oczach materii inscenizacyjnej. Silne poczucie realności i wypracowanego artystycznie świata dało Lupie zakorzenienie w literackiej fikcji i powrót (po niezwykle rozchwianym narracyjnie i przez to ciekawym *Imagine*) do tradycji literackich i to nie tylko związanych z upodobaniami reżysera do prozy, ale wyjątkowo dość wiernie (choć przewrotnie) zaadaptowanym na użytek *Balkonów* ostatnim dramatem Federica Garcíi Lorki *Dom Bernardy Alby*[4]. Obie inscenizacje zostały mocno osadzone w podstawach konkretnych literackich źródeł, z reguły dobrze znanych.

Dzięki arbitralnym wyborom i zaskakującej wyobraźni czytelniczej zrodziły się niezwykłe połączenia. Szczególnie koligacje tekstowe w *Balkonach* mogą zastanawiać. Bo co właściwie uzasadnia zestawienie dramatu Lorki i jego liryki z opowiadaniem z *Lata* Johna Maxwella Coetzeego? Kaprys artystyczny? Fantazja niepokornego czytelnika, który ingeruje nie tylko w struktury prozy, lecz także przepisuje je na formy sceniczne, rozbija granice międzytekstowe, przelewa nurty narracyjne w różne połączenia i montaże? Dużo wcześniej, przy okazji pracy nad autobiografizującymi tekstami Rainera

Marii Rilkego, Lupa tłumaczył się z tak pozszywanych patchworków (choć dotyczyły wówczas jednego autora):

> Przedstawienie składa się z trzech części, bo poczęło się z trzech tekstów Rilkego. Zeszły się w mym obcowaniu z nim dość przypadkowo, ale tak przylgnęły do siebie, że nie mogłem ich już rozdzielić. Zresztą – czy chciałem?… Dopiero w nich razem – w ich wzajemnej relacji – ujrzałem ideę spektaklu[5].

Można zatem spojrzeć na dwa bardzo różne spektakle łącznie: w moim odbiorze teksty, nad którymi pracował Lupa, splatają się ze sobą i wchodzą w wyraźne napięcia, asocjacyjne struktury i swobodne scalenia. W spektaklach tych dochodzi do urealnienia lekturowych doświadczeń jako zespołowych aktów performatywnych, związanych z afektywnym działaniem słowa w przestrzeni międzyludzkich relacji, dzięki czemu rodzi się intelektualnie pociągający alians teatru i literatury. Nie podejmując zatem wyzwania recenzenckiego wobec *Balkonów* i *Emigrantów*, proponuję parę uwag na temat relacji teatru Lupy do literackich form i zakorzenienia inscenizacyjnych tropów w „biografiach protetycznych" wypracowanych w trudnym procesie „empatycznej archeologii" (te dwa pojęcia postaram się wyjaśnić). Lupa i literatura to odrębny temat podejmowany przez krytyków i badaczy (Głowacka, 2017; Szturc, 2022), a jego postdramatyczne akty wykorzystywania do własnych wyobrażeń wybitnych dzieł prozatorskich wytworzyły niezwykłe labirynty urealnionych scenicznie narracji. Reżyser – co podkreśla w różnych wypowiedziach – w czasach, które generalnie dyskredytują słowo, poszukuje dla teatru podglebia tekstów. *Balkony* i *Emigrantów* można zobaczyć jako powrót do teatru Lupy-fabulatora, artysty rozwijającego narzędzia opowiadania świata, a w operacjach na tekście

odkryć nie tyle próbę przywrócenia tradycji teatru literackiego, ile ufność w sens podmiotowego opowiadania historii.

2.

Narracja *Balkonów* i *Emigrantów* wiąże w luźną strukturę w pierwszym przypadku Lorkę z Coetzeem (także z peryferyjnym wątkiem Elfriede Jelinek), a w drugim spaja w formie dylogii dwa opowiadania Sebalda: *Paul Bereyter* oraz *Ambros Adelwarth* z tomu *Wyjechali*. Ważny argument na rzecz powiązania różnych spektakli wyłania się z uznania za patronów teatralnych eksperymentów dramaturgicznych Johna Maxwella Coetzeego i W.G. Sebalda, prowadzących osobliwe dialogi z metatekstowymi narracjami, ingerujących powoływanymi strukturami prozy w gatunkowe „gotowce", a także w formy historycznej i indywidualnej pamięci. Coetzee w *Lecie* i Sebald w tomie opowiadań poświęconych dramatycznym losom samobójców posłużyli się formułą oryginalnie rozumianego śledztwa rozpisanego na rozmowy i wywiady, z których stopniowo, acz nie w pełni, wyłania się tożsamość bohaterów, a podmiot piszący zostaje ukryty za różnymi przesłonami. Teatr Lupy podejmuje zarówno trud dramaturgicznego uzmysłowienia tego procesu, jak i (do pewnego stopnia) odsłonięcia jego efektów. Może to oznaczać stratę wobec zwartych i lapidarnych tekstów literackich opartych na wieloznaczności i niewypowiedzianym – lub zysk wynikający ze sztuki dopowiedzeń scenicznych, reżyserskiej, a przede wszystkim aktorskiej kreacji.

Ważną inspiracją dla odtwórców postaci są w poszukiwaniach reżysera sposoby modelowania przestrzeni: oba spektakle, mimo wielości literackich wątków i ryzyka tworzenia rozbudowanej narracji, dzięki uruchomieniu niezwykłej machiny przestrzenno-filmowej zapewniają poczucie spójności.

Przestrzeń – w tym wypadku przestrzeń poszerzona teatru i filmu – to ważna kategoria ostatnich inscenizacji Lupy, autora jej parametrów technicznych i obrazowych, imaginacyjnego procesu zapisywanego w szkicach, a następnie wzbogacanych kolorytem świateł, współpracującego z filmowcami[6] i akustykami (od których – jak dowiedzieliśmy przy okazji nieporozumień w Genewie – domaga się artystycznego, a nie technicznego jedynie wkładu pracy). Jej aura, a także materializowane scenicznie obrazy, dziś często filmowe, pozwalają – jak to zauważył Włodzimierz Szturc – wytwarzać konektywne struktury relacji personalnych uzyskiwanych w momencie powoływania do bytu postaci scenicznych (2016, s. 163)[7].

Raz twarde, raz przejrzyste ceglane ściany (*Balkony*) oraz zielonkawe, mroczne wnętrze prześwietlane i wyścielane pejzażami (*Emigranci*), obrysowują i unoszą niczym wehikuły czasu losy osób-widm, wywoływanych aktami aktorskich kreacji. To kolejny argument łączący dwa spektakle: filozofia przestrzeni Lupy to idea uobecniania nieobecnych, wskrzeszanych i przywoływanych w złożonych procesach poszukiwania autonomicznych teatralnych ekwiwalentów tego, co niesie intensywne lekturowe i kulturowe doświadczenie. Teatr stwarza niezwykłe możliwości uprzestrzennienia czasów i wpisania weń konturów umykających biografii. Sceniczne ukształtowanie form obecności działa jednak niezwykłą siłą realnego.

W obu spektaklach na różnych zasadach doświadczenie czasu splata się z dialektyką wnętrza i zewnętrza, tu i teraz rozpływa się w fali wspomnień a teraźniejszość ulega sile pamięci. W obu spektaklach uchylone zostają wrota przeszłości, by na scenę teatru wkroczyły ożywione widma.

W stronę *Balkonów*

Ale już nie jestem sobą,
Ten dom nie jest moim domem.
Dajcie chociaż, niech już wejdę,
Tam na górę, na balkony.

Federico García Lorca, *Romans lunatyczny*, przeł. Marcin Kurek

1.

Balkony przerzucają nas na zewnątrz: na scenie widzimy ceglaną ścianę z czterema balkonami: na parterze i piętrze po prawej i lewej stronie sceny. Przez balkony aktorzy wychodzą i wtedy możemy ich obserwować i słuchać. Czasem dzięki mocy światła ściany stają się przeźroczyste i oglądamy ukryte domostwa wraz z ich tajemnicami. Parokrotnie sceny wewnętrzne są wywlekane na zewnątrz, a sugerowany akt podglądania zmienia doświadczenie widza z jawnej percepcji na świadkowanie skrytej intymności. Ściana budynku, zdolnego pomieścić rzeczywistość Hiszpanii z końca lat trzydziestych zeszłego wieku, z okresu wojny domowej i faszystowskiego reżimu, oraz Kapsztad z lat apartheidu, jest także ekranem filmowym. Filmy dają szansę na wydobywanie polifonicznej struktury czasu. Na scenie łączy się teraźniejszość z przeszłością, co szczególnie w adaptacji opowiadania Coetzeego *Julia*, skonstruowanego jako wywiad z byłą kochanką nieżyjącego pisarza, ma ważne konstrukcyjne znaczenie. Płynność scenicznych obrazów motywuje czasowe i przestrzenne scalenia, montaż różnych miejsc i momentów zaburza konwencjonalną chronologię. Struktura czasoprzestrzeni uzyskuje konstelacyjny wymiar dzięki korelacji planu żywego i filmu czy

projekcji, dzięki aktorom znakomicie czującym się w obu mediach. W przypadku *Balkonów*, odtwarzających koloryt lokalny Hiszpanii z cytatami z obrazów Goi (pojawia się *Rozstrzelanie powstańców madryckich* jako aluzja do politycznego mordu na Lorce[8]), pejzażami łąk i pól, nieco ironicznie potraktowanymi obrazami klaustrofobicznego domostwa z hiszpańskiej prowincji. W drugiej części *Balkonów* przejście do realiów afrykańskich to tak naprawdę zabawa z polskim „tu i teraz". Oglądane we Wrocławiu przedstawienie z jednej strony idealnie (poprzez obraz scenograficzny) wpisało się architekturę Piekarni Żywej Kultury, z drugiej wszystkie projekcje włączające wspomnienie spotkań Julii z Coetzeem z plenerów, a także samochodowa podróż z ojcem kochanka to zdjęcia realizowane w znajomych wnętrzach (supermarket) czy pejzażach (podmiejski dom z bałaganem obejścia).

Konstrukcja spektaklu czyni z *Domu Bernardy Alby* ramę, wewnątrz której rozgrywają się kameralne sceny rozpisanego na dialogi opowiadania z *Lata*, utrzymanego w formie wywiadu dziennikarza z Julią, niegdysiejszą kochanką pisarza. Ta literacka mistyfikacja ukazana zostaje jako rozgrywająca się na planie żywym i w rejestracjach retrospektywa, dzięki której uzmysłowione zostają sceny romansu z przeszłości. Równocześnie aktorzy i aktorki środkowej części inscenizacji występują w dramacie Lorki – biorą udział w hiszpańskiej przeszłości, w której Lupa proponuje ryzykowne queerowanie postaci. Decyzje estetyczne – po pierwsze wprowadzenia dusznej atmosfery andaluzyjskiej prowincji (bez próby uwspółcześnienia), po drugie gra z płcią Poncji (w tej roli Michał Opaliński) oraz żałobniczek ukrytych w czarnych sukniach, za woalkami i wachlarzami (Wojciech Ziemiański, Andrzej Kłak, Tomasz Lulek), wydały mi się zabawą w stylu Teatro Breve Lorki, groteskowymi chwytami korespondującymi z jego zaskakującą wyobraźnią plastyczną i dziwacznym poczuciem humoru, czasem o odcieniach

makabrycznych. Odczytałam je jako propozycję żartu na temat przełamania sztywnych schematów patriarchalnego świata, ukazania płynności ról społecznych i płciowych. Z drugiej strony Lupa dobiera się w interpretacji dramatu do podstaw historycznych domowej tragedii i czyta ją zgodnie ze współczesnymi interpretacjami jako alegorię podzielonego społeczeństwa, a wojna domowa w Hiszpanii w dzisiejszych przemyśleniach może stanowić przestrogę przed eskalacją wzajemnej nienawiści w obrębie różnych narodowych wspólnot[9]. Dzięki adaptacji dramatu wchodzimy w dom zbudowany na nienawiści, zazdrości, bezsilności, poczuciu wyższości opartym na klasowych hierarchiach. Przestrzeń tej nienawiść do innych przeplatana bywa modlitwami za duszę zmarłego, a na proscenium stoi przewrócony kościelny klęcznik. Podobnie jak w *Wymazywaniu*, w dramacie Lorki „rodzinne więzy krwi" mogą być „pasem transmisyjnym nazizmu, plemiennego traktowania innych" (Cieślak, 2023, s. 197). Obie części *Balkonów* odnoszą się do tekstów mówiących o podzielonych społeczeństwach, złożonych postawach ludzkich, agresji i wrogości wobec bliskich, sąsiadów i obcych.

Wierność problematyce sztuki Lorki kazała przedstawić w głównych zarysach dramat rodziny zniewolonej przez matkę-inkwizytorkę Bernardę (w znakomitej kreacji Haliny Rasiakówny), która po śmierci męża prześladuje własne córki i całą wspólnotę rezydujących w domu kobiet. W pierwszej części spektaklu aktorzy bawią się konwencją klasycznego dramatu: odgrywają przyjęcie żałobniczek po śmierci patriarchy rodu i podkreślają teatralność ceremoniałów. Bawi się władczą rolą Rasiakówna, gdy tańczy flamenco, pali fajkę w pozie à la *Maja ubrana* Goi i zakazuje starzejącym się córkom kontaktu ze światem przez lat osiem. Przygląda się temu Lorka (Piotr Skiba), który jest blisko Bernardy. Zapina jej stanik, wykonuje pieśni (nieudolnie naśladując śpiew głęboki, *cante jondo*), staje się niemym

obserwatorem, podglądaczem intymnych sytuacji. Staje się też bezwzględnym twórcą, który dosłownie – tak jak to robi teatr – wyciąga z wnętrza na widok publiczny to, co Bernarda stara się szczelnie ukryć za murami swego domostwa. Lorka, który w dramacie zaznaczył: „wszystkie trzy akty tej sztuki mają charakter ściśle dokumentu fotograficznego”[10], we wcieleniu Skiby z wielkim wysiłkiem fizycznym wywleka na proscenium polegujące na materacach kobiety, które przygotowując wyprawy ślubne, walczą z upałem i nudą wolno płynącego czasu, odsłaniają zazdrość, rywalizację, nienawiść do matki i do siebie. Aktorki tworzą znakomite portrety sióstr, choć rolę najważniejszą ma Adela – nie tylko wydobyta przez Lorkę na plan pierwszy jako heroina romansu (z występującym tylko w rozmowach sióstr Pepe Romano), lecz wyzwolona gestem reżysera: jako jedyna nie realizuje wiernie scenariusza, a w improwizowanym autorskim monologu wydostaje się z sideł konwencji dawnego utworu. Nie popełnia samobójstwa, lecz wybiera wolność poza domem i poza rodziną (w końcowych scenach spektaklu). Narracja sceniczna wykorzystuje i plan żywy, i film: Anna Ilczuk schodzi ze sceny w stronę widowni, przemierza schody wzdłuż rzędów krzeseł, i to w naszym świecie wypowiada manifest, także na projekcji, która pozwala jej demonstrować swobodę w świecie dramatu.

Sceny z utworu Lorki zostają przeplecione dziwacznymi monologami samotnej Jelinek (w tej roli Janka Woźnicka, grająca także najstarszą córkę Bernardy Angustias), która z balkonu pierwszego piętra przekonuje rozmówców telefonicznych o swej niechęci do wywiadów i społeczeństwa, broni autonomii poprzez przyjęcie ludzkiej i pisarskiej alienacji jako formy wolności. W pierwszej części spektaklu pojawiają się także stopniowo rozwijane sceny z Coetzeem (Andrzej Kłak) i jego starym ojcem (Wojciech Ziemiański). Zasiadają na drugim balkonie pierwszego piętra, aczkolwiek

pełniejszy dostęp do ich życia dostaniemy dopiero w czasie wywiadu dziennikarza z Julią (Marta Zięba) na lewym balkonie parteru.

2.

Druga część spektaklu skupiona na relacji Julii i Johna, a także ojca pisarza (z oszczędną, niemal niemą rolą Ziemiańskiego), to prawdziwy majstersztyk dramaturgiczno-aktorski. Etapy odtwarzanego związku są lekkie, zabawne i przejmujące. To kaprysy na temat miłosnych relacji uwikłanych w obyczajowość białych w Kapsztadzie. Echa polityczno-społecznych uwarunkowań wybrzmiewają dobitnie, choć spektakl wydobywa równocześnie uniwersalny charakter tematu. Pojawia się co prawda problem segregacji rasowej, ale silnie zaakcentowany zostaje (podobnie jak u Lorki) temat różnic klasowych i życia prywatnego poddawanego regułom kapitalistycznej ekonomii, w której atrakcyjna żona reprezentuje status społeczny męża. Znakomicie udało się przechwycić niefrasobliwy ton opowiadania Coetzeego, który portretując siebie z perspektywy kobiecej, daje Julii niezwykłe instrumentarium ironii, przenikliwości i wigoru – narzędzi wirtuozersko przejętych przez Martę Ziębę. Portret pisarza wydobywa się z jej narracji i usamodzielnia dzięki świetnej roli Andrzeja Kłaka. Aktor oddaje sztywność i groteskowość Johna (choć nie ma w tym nic z przerysowania i karykatury) niespodziewanie uwodzonego przez piękną Julię zarówno z zemsty za zdradę męża, jak i z dziwnego apetytu na przygodę z niezbyt atrakcyjnym, acz intrygującym ją partnerem, którego spotyka przypadkowo w markecie. Komiczna filmowa scena w sklepie, gdzie jej piersi zostają przypadkowo przyciśnięte rolkami papieru pakowego, podniesionego z ziemi przez nieznajomego (co pobudza uśpioną seksualność bohaterki), tworzy kontrapunkt z graną na żywo sceną nieudanego aktu miłosnego, który John planuje jako erotyczną choreografię do kwintetu Schuberta. Julia

poznaje Johna przede wszystkim jako białego wykonującego fizyczną pracę czarnych, jako parającego się absurdalnym, dosłownym umacnianiem fundamentów własnego domostwa, co podbija w groteskowo-komicznych scenach interpretacja filmowo-sceniczna. Bunt Julii wobec „estetyzacyjnych" zabiegów partnera, a równocześnie zdumienie jego profesją pisarską, gdy ofiaruje jej debiutancką powieść *W sercu kraju*, wprowadzają temat sztuki jako bezsilnej odpowiedzi na skomplikowane konteksty życia społeczno-politycznego, z którymi ludzka „prywatność" sobie nie radzi, a historia wymyślona przez silniejszych, przez imperia czy przez władze totalitarne, podważa suwerenność podmiotowego życia.

3.

W arbitralnym i zaskakującym połączeniu opowiadania i dramatu narracja zaproponowana przez Lupę brzmi zaskakująco lekko i dowcipnie, co odbieram jako ironiczną grę z historią. Reżyser odbiera sztuce Lorki wymiar krwawej tragedii – a meandryczna dramaturgia tworzy ciekawą konstelację postaci, pozornie nieprzystających do siebie. Na scenie widzimy żywych pisarzy w aktorskich wcieleniach, pojawiają się Jelinek i Coetzee, choć ten ostatni zostaje przedstawiony jako nieżyjący, wskrzeszany domysłami i pamięcią kochanki. Pojawia się też niespokojny duch Lorki, zjawa pisarza o ukrytej nawet przed rodziną orientacji seksualnej, wcielający się także w babkę-pannę młodą, Marię-Józefę, rozhisteryzowaną staruchę w sukni ślubnej. Skiba w roli pisarza przypomina siebie z innych wcieleń u Lupy, spełnia z jednej strony funkcję demistyfikatora – podobną do roli Bernharda w *Wycince*, z drugiej zadanie „nieudolnego podszywania się" pod historyczny pierwowzór – co przypomina jego kreację Warhola w *Factory 2*. Jego zjawa zaproszona w ramy inscenizacji zwiastuje mroczne przeczucia o naszej realności skażonej nietolerancją i zagrożonej społecznym i politycznym

konfliktem, choć kreacja aktorska (w swej nieudolności) kompletnie nie przystaje do świadectw o sile osobowości andaluzyjskiego poety. Lorca jako pisarz, który nie ma grobu, nadaje się jednak na widmo, błąkające się w swoich pieśniach, ciemnych sonetach i cygańskich balladach, w konstrukcjach dramatów, w których porusza tematy tłumionej przez obyczaj i religię seksualności.

Na scenie równocześnie pojawiają się fikcyjne postaci – kobiety wyobrażone i wymyślone przez mężczyzn, które domagają się głosu we własnych sprawach, a równocześnie to one reprezentują patriarchalny wymiar świata. Ta teatralna manipulacja może zadziwiać i prowokować sprzeciw wobec dowolności użytego spoiwa, układa się jednak w zaskakujący kolaż, amalgamat świata, który przykuwa uwagę i budzi ciekawość, otwiera przestrzeń dialogicznej narracji, sprawdza, na ile można uspójnić rozproszoną rzeczywistość historycznych kontekstów i literackich źródeł w jednej opowieści. Spektakl niczego nie wyjaśnia i nie poddaje się łatwym egzegezom, jego narracja przyjmuje formę montażową i zarazem otwartą.

Patronem zabiegów narracyjnych jest dla mnie w tych poszukiwaniach nie tyle liryczno-dramatyczny podmiot z utworów Lorki, ile Coetzee, który niemal od połowy XX wieku zastanawia się, jak ocalić akt pisania (tworzenia) jako „samozachowawcze działanie w wysoce upolitycznionej kulturze” (Attwell, Coetzee, 2011, s. 20), przewiduje także zmierzch tekstualności, a zarazem właśnie w przywołanym w spektaklu *W sercu kraju* „dramatyzuje zmienności relacji *ja-Ty*, wskazując na jej konsekwencje dla podmiotu w głęboko podzielonym społeczeństwie, w którym język równorzędnej wymiany wydaje się nieosiągalny” (tamże, s. 17). Coetzee ma tego świadomość, jednak wierzy w funkcję słowa i antyiluzji jako artystycznej kreacji świata, poprzez sztukę docierających do struktur realnego. Niejednokrotnie zadaje pytania o

to, czy przedsięwzięcie (quasi)autobiograficzne, które prowadzi do autokonstrukcji, rodzi jedynie fikcję czy też dobiera się do życia. Interesuje go tworzenie, które nie chce być na usługach imperialnej władzy (tamże, s. 35) i może prowadzić do scalenia racji wielu osób, wsłuchiwania się w wielość podmiotowych opowieści. Z drugiej strony staje się zaledwie jednostkowym widzeniem tych konfliktów przez pisarza, a jego nieustanna introspekcja (uprawiana także przez Lupę w dziennikach i zapiskach osobistych) niekoniecznie jest drogą do zrozumienie siebie i świata. Pisarz odkrywa w Afryce niedoskonałości tożsamości zachodniej, która – jak mówi – „jest zszyta (jakże marnie, z iloma rozdarciami!) ze strzępów przekazanych mu przez modernistyczną sztukę wysoką" (tamże, s. 39), to pesymistyczne odkrycie, coraz dobitniej przemawia do człowieka w tej części Europy. Może rezonować z praktyką adaptacyjno-inscenizacyjną Lupy, który długo wierzył w ocalającą moc kulturowych projektów tożsamości literatury wysokiego modernizmu, a teraz bada ich słabości. Coetzee, mimo pesymizmu płynącego z doświadczeń afrykańskich, orędownik twórczości jako nieustannej pracy przekonuje: „Naszym zadaniem jest odcisnąć tę tymczasową, zniszczalną ziemię tak głęboko w nas samych, z taką cierpliwością i żarem, że jej rzeczywistość powstanie w nas na nowo «niewidzialne». Jesteśmy pszczołami niewidzialnego" (tamże, s. 43)[11]. Niewidzialne uzyskuje wyjątkowy status w teatrze sprawdzającym jak głos narratora „porusza ciałem, jak porusza się w ciele" (tamże, s. 37).

W stronę Itaki

Świat to stopniowa redukcja światła.

Thomas Bernhard, *Mróz*[12]

1.

Scenariusz Lupy na podstawie opowiadania *Paul Bereyter* jest pozornie wierny narracji literackiej. Reżyser, a zarazem autor dramaturgii, aby ułatwić odbiorcy wejście w depresyjną rzeczywistość opowiadania, powołuje Sebalda we wcieleniu Pierre'a Bandereta. Sebald pojawia się zatem w innej osobie i jako aktywne „ja" tropi ślady życia niemieckiego nauczyciela. Sebald będzie też łącznikiem obu części przedstawienia, staje się ponadto alter ego reżysera jako dramaturga. Punktem wyjścia (i w opowiadaniu, i w spektaklu) poszukiwań umykającej prawdy o Paulu Bereyterze jest jego samobójcza śmierć na kolejowych torach. Informacja ma moc „retroaktywną", prowokuje, by drążyć w przeszłości faszystowskich Niemiec, spełnić realizowane przez Sebalda powołanie rozliczania się z historią własnego narodu poprzez indywidualne biografie. Jak zwierza się Lupa w programie do spektaklu, temat silnie splata się jego własnym doświadczeniem domowym, związanym z byciem „mieszańcem", Ślązakiem i synem despotycznego ojca, w pewnym momencie zafascynowanego Hitlerem[13].

Lapidarny, a zarazem niezwykle gęsty tok opowieści zanurza się w „mgławicach, których nie rozproszy żadne oko" (Sebald, 2019, s. 31). W teatrze stopniowo, podążając za słowem i wizją, widz może poskładać informacje o Bereyterze jako o Niemcu o żydowskich korzeniach, który podejmuje pracę nauczyciela, w latach trzydziestych jest usunięty ze szkoły ze względu na swe pochodzenie i wyjeżdża do Francji, jednak w sposób niewytłumaczalny ryzykuje powrót na początku wojny do ojczyzny, by wziąć udział w krwawej kampanii, a następnie powrócić do S., do szkoły, z której został wyrzucony. Absurdalność tych faktów poraża, a zarazem prowokuje do pamięciowej archeologii: i w opowiadaniu, i na scenie skonstruowana zostaje

hipotetyczna „protetyczyna” biografia[14]. Dla teatru ważne jest uzyskanie jednoczesności prawdy ciała w funkcji protezy (poprzez obecność aktora) i widmowego, powidokowego charakteru utraconego życia, które może scalić się w zmysłową całość. Dzięki temu pozycja aktora staje się w inscenizacjach Lupy zarazem materialna i niematerialna. Stosowany przez Sebalda zabieg odsłaniający narratora jako tego, który poszukuje bohatera i motywacji jego decyzji ukrytych w fałdach czasu, tworzy skomplikowany typ prozy. W jej nurtach narrator zostaje „rozpuszczony” w monologujących głosach tych, którzy przejmują wątki opowieści o postaci. Sebald w komentarzu do własnej praktyki, a ściślej do formuły wykorzystanej w *Austerlitzu*, podkreśla: „Jest to forma prozy fikcjonalnej (prose fiction) […] dialog nie odgrywa w nim [gatunku] prawie żadnej roli. Wszystko opowiadane jest z różnych punktów widzenia, w sposób peryskopowy. […] Nie ma tu autorskiego narratora” (Watchel, 2014, s. 32). Przeniesienie takiej struktury tekstu do teatru jest z jednej strony problemem, a z drugiej gęstość komunikacji skupionej na tropieniu osoby bohatera poprzez silne relacje z podejmującymi opowieść o nim otwiera niezwykłe możliwości przyglądania się stopniowej re-kreacji klisz pamięci. Klisze te dzięki sile aktorskiej gry oraz dzięki montażom różnych warstw czasu przechodzą od mglistych wyobrażeń czytelnika, czyli od śladów narzucanych poprzez tekst, do wybranej i zdobywanej stopniowo teatralnej faktury urealniającej biografie postaci.

Co paradoksalne, szczególnie wobec prozy Sebalda, zabieg zmysłowego przedstawienia głównego bohatera wydaje się ryzykowny. Opowiadania ze zbioru *Wyjechali* to „medaliony”, utrwalone na kliszy fikcyjnego wspomnienia wyobrażenia postaci, które przemawiają do nas sugestywnym portretem osoby i… milczeniem. To, co milczane czy przemilczane wiąże się z tajemnicą ludzkich losów, które tylko do pewnego stopnia mogą zostać ujawnione i przemówić poprzez układającą się w fabułę historię życia. Jednak Lupa

postępuje w tym sensie podobnie jak Sebald wobec odnajdowanych – w autentycznych biografiach oraz prawdziwych, acz anonimowych, „cudzych" zdjęciach (kolekcjonowanych przez pisarza) – że stwarza je od nowa[15]. Nie porzuca jednak prototypów, z którymi komunikuje się poprzez tekst, i które nasyca, mediując z aktorami, ich osobowością i wrażliwością. Mówiąc prościej: reżyser w monologach niejako filtruje przez własną świadomość efekt lektury, a aktorzy (skłonni go wysłuchiwać) stopniowo włączają się w akty poszukiwania siebie w postaci innego. Retoryka mówionego i słuchanego ma w procesach poszukiwania osób-postaci kluczowe znaczenie.

Wraz z narratorem-Sebaldem, zbierającym strzępy informacji o Bereyterze, i z Lucy Landau, partnerką Paula w późnym okresie życia, przemierzamy ukrytą w przeszłości biografię. Jej luki tylko częściowo zostają wypełnione, rysunek postaci konkretyzowanej przez Manuela Vallade'a, grającego Paula z różnych czasów, wymyka się racjonalizacji, mimo intensywnej ekspresji aktora, pełnej pasji, namiętności, ale i brutalności. Jeden aktor gra młodego i starego Paula, a jego partnerka z lat osiemdziesiątych (w tej roli Monica Budde) pełni rolę medium przeszłości. Dzięki niej narrator konstruuje pełniejszą wersję losu bohatera, losu umykającego pewnikom. Dzięki jej opowieści dopowiedziana zostaje ich wspólna podróż do mieszkania w S., które Paul zamierza zlikwidować i gdzie – niepogodzony z własną przeszłością, prawdopodobnie w jej obecności, lecz bez jej świadomości – decyduje się na samobójstwo. Samobójstwo to widzimy jednak wcześniej. Zostaje zapisane w scenerii projekcji obrazującej tory kolejowe – podkreślany przez Sebalda i w innych miejscach jego prozy symbol zagłady, a zarazem realny pejzaż przywołujący temat eksterminacji. Scenariusz wybiera z retrospektywy opowiadania jedynie pewne elementy, jednak technologia scenicznych obrazów, budowanych na żywo i przepuszczanych przez filmowe rejestracje, daje szczególny wgląd w przeszłość, która uaktywnia się i łączy z

chwilą obecną. Widzimy Paula w przestrzeni klasy. Jej obraz realny zamienia się czasem na filmowy, a starzy aktorzy zastępowani są przez dublujące ich dzieci. Stajemy się świadkami zabawnie przedstawionego pedagogicznego tricku Paula: by uratować przed ośmieszeniem nowego ucznia – małego Sebalda, który przybywa do klasy w wełnianym sweterku z obrazkiem skaczącego jelenia – uczy dzieci odtworzenia wzoru metodą rysunku krzyżykowego. Obrazy przeszłości nakładają się na scenę, na przezroczystym podświetlonym ekranie wywołane są barwne cienie wspomnień, łącznie ze sceną wyjścia w plener, w której urządzenie z placu zabaw zamienia się w lufę sprzętu do zabijania.

Jedno pomieszczenie z wysokimi oknami, obramowane ścianami o poszarpanych górnych krawędziach, jest w stanie wyobrazić zarówno klasę sprzed lat, dawny dom Paula i nowe mieszkanie, które zamierza zlikwidować. Sprzętów jest niewiele, postaci giną w pustce, jednak pomieszczenie momentami wypełnia się dynamicznymi obrazami filmów i powiększonych fotografii. Scena niczym camera obscura zasysa do wnętrza pejzaże i sceny pamięci, dzięki czemu aktorzy znakomicie przemieszczają się pomiędzy biegunami teraźniejszości i przeszłości. Momenty gwałtowne to zapowiedzi wojny, która antycypowana zostaje przez awanturnictwo uczniów wyposażonych w sprzęt do zabijania (imitację karabinu), skorych do przekształcenia zabawy w walkę. Ten wybuch zostaje skontrapunktowany momentem uspokojenia: Paul Bereyter, znawca i miłośnik muzyki, na prośbę swych podopiecznych – uczniów w dorosłych ciałach aktorów – siada na ziemi w ich kręgu i gra na flecie.

Z opowieści Lucy Landau wysłuchiwanej przez Sebalda wynurza się narracja o Paulu i faszyzmie. Landau otwiera też album z fotografiami, które zostają przejęte z książki i wywołane na scenie ponownie. Przez wybrane zdjęcia

(widzimy je w powiększeniu na ekranie) oraz temat fotografii Lupa manewruje czasami, przesuwa narrację i wpuszcza do inscenizacji niezwykle rozbudowany wątek uzmysłowiony na scenie poprzez film i plan żywy. Poznajemy dzięki temu młodego Paula i jego przyjaciółkę z lat trzydziestych – wiedeńską Żydówkę Helen. Reżyser wraz z czwórką aktorów mocno ingeruje w miejsca niedopowiedziane w opowiadaniu – to ich wspólne wysiłki wzbogacają historię o zmysłowe napięcia i emocje. Zarówno młodzieńcza namiętność do Helen von Holaender (Mélodie Richard), jak zupełnie inna w kolorycie uczuciowym relacja z Lucy Landau obrazują bezsilność i niemożność spełnienia.

W opowiadaniu Paula dręczy (lapidarnie wyrażone przeświadczenie), że rozczarował i zawiódł Helen. U Lupy ich znajomość została ukazana zarówno w rejestracji jak i w planie rzeczywistym. Spektakl staje się procesem drążenia przeszłości podobnym do „śledztwa", jakie przeprowadzał bohater powieści *Austerlitz*, poszukujący śladów po matce wywiezionej do Terezina, zgładzonej prawdopodobnie w Auschwitz, po której pozostały rodzinne pamiątki i milczące fotografie[16]. Lapidarne ślady tworzące narracje w opowiadaniu z tomu *Wygnani* oraz zamieszczone przez Sebalda zdjęcia zostają połączone i skonkretyzowane na nowo. Dzięki temu fotografia przestaje być obrazem wyrwanym z pasma przepływającego czasu i w wariancie scenicznym zostaje przez aktorkę ożywiona. Jest pamiątką spaceru, w czasie którego Helen doświadcza niezwykłego zdarzenia: jest przekonana (co widzimy), że na moment zasnęła na trawie, a Paul przykrył ją czerwonym szalem. Gdy się jednak budzi, nie ma okrycia, a partner wykonuje jej zdjęcie, upozowane nieco na to, które znajdujemy w książce Sebalda. Dla niej (być może) to przejście w wymiar snu, magiczne dotknięcie alternatywnego momentu wnosi wymiar symboliczny jako zapowiedź śmierci. Inaczej jeszcze dopełniona zostaje opowieść o relacji bohaterów, kiedy w

nocy w pokoju Bereytera odbywa się między nimi namiętna konfrontacja zamieniona w kłótnię. Helen w rozmowie podkreśla beznadziejny status kobiety[17] i zarazem Żydówki, a jej przeczucie zagrożenia i bezsilność wobec przyszłości natrafiają na bezradność i niezrozumiałą pasywność Paula. Tajemniczy temat jego udziału w wojnie, absurdalnej decyzji powrotu z emigracji we Francji do faszystowskich Niemiec nie zyskuje ekwiwalentów urealniających je w obrazach. Sceniczna narracja problem Bereytera doświadczającego w mundurze niemieckiego żołnierza okrucieństwa wojny (i zapewne samego zadającego śmierć) sugeruje przez dwie aluzje, obie wiążące się z teatrem Kantora. Pierwsza jest oczywista, zostaje wypowiedziana wprost przez obszerny cytat z *Umarłej klasy* (oglądamy wycinek z filmu Andrzeja Wajdy, scenę z walcem *François* z mocno wyeksponowaną na pierwszym planie w zbliżeniu głową patrzącego na widownię Kantora). Druga aluzja w sposób mniej jednoznaczny wiąże się z *Powrotem Odysa*.

Powrót Odysa Stanisława Wyspiańskiego, realizowany przez Kantora w 1944 roku, a także przez Lupę, dwukrotnie, w roku 1981 (Stary Teatr, Kraków) i w 1999 (Teatr Dramatyczny, Warszawa) rezonuje z tematem opowiadania poddanego scenicznej adaptacji, gdy widzimy w nim studium niezdolności do życia w Itace-ojczyźnie – krainie mroku nawiedzanej przez niekończące się koszmary winy i wojennej pamięci. (To zresztą temat silnie związany z biografią Sebalda, który nie wytrzymuje obciążenia traumą historyczną, opuszcza Niemcy, wybiera dobrowolną emigrację w Anglii.) Itaka – jak się przekonujemy dzięki drugiej części spektaklu – to dwuznaczna nazwa szpitala psychiatrycznego, do którego trafia Ambros Adelwarth, bohater kolejnego opowiadania z tomu *Wyjechali*, i gdzie przybywa korowód postaci – emigrantów, „wyjechanych”[18] – z obu części paryskiego przedstawienia.

2.

Z opowieści *Ambros Adelwarth* Lupa wybiera przede wszystkim to, co wiąże się z dochodzeniem do fragmentów tajemniczych i pogmatwanych losów bohatera łączących go z postacią Solomona. Narratorem u Sebalda jest osoba daleko spokrewniona z Ambrosem (jego stryjeczny dziadek). W spektaklu funkcję tę pełni autor-narrator, a zatem postać pisarza i narratora-śledczego. Próbuje on rozwikłać tajemnicę relacji Ambrosa z Solomonem, synem milionerów, a także zrozumieć sens jego ostatnich dni, zbliżyć się do jego śmierci w szpitalu psychiatrycznym. Narrator zlewa się w spektaklu z osobą pisarza. To przenikanie tożsamości, autor-narrator, reżyser-narrator staje się ważnym systemem naczyń połączonych. Idea płynności kondycji spaja poziom pisarski z inscenizacyjnym, a w teatrze nabiera wymiaru złożonej realności. Staje się wręcz modelem życia: model ten odzwierciedla bliską Lupie ideę szczególnie pojętej empatii jako formy utożsamienia autora z narratorem i narratora z bohaterem. Empatią artysta nazywa kreację przechodzącą przez różne fazy myślowego i uczuciowego przeniknięcia w tożsamość postaci. Proces taki wymaga pogłębionej analizy przerzuconej do cudzego wnętrza, wydobywanego z mroków niebytu i niepamięci, albowiem podobnie jak u Sebalda jest też dziełem specyficznego montażu. Jeśli Sebald używa do niego fotografii, a czasem i konkretnych biografii, aby wytworzyć z nich zapis kreacyjny[19], dla świata teatralnego Lupy ważnym naczyniem owej transformacji stają się osobowości aktorów oraz specyfika przestrzeni, wzbogacanej filmami, dysponującej pamięcią czasu.

W drugiej części *Emigrantów* ważnym momentem zaczepienia jest przyjazd narratora do Ameryki, do ciotki Fini (Laurence Rochaix), która snuje opowieści o Ambrosie uzupełnione oglądaniem zdjęć. Długa scena rozmowy z krewną unieruchomioną w fotelu jest wzbogacana fotografiami i projekcjami:

strumień przeszłości ukazuje się niczym atrakcyjny montaż – korelat żywego planu i filmów miejscami stylizowanych na stare kino. Historia Adelwartha, granego przez dwóch aktorów, wyłania się z akcji scenicznej i opowieści filmowej. Na scenie widzimy zarówno młodego (Pierre-François Garel), podbijającego świat, jak i starego (Jacques Michel) zmierzającego do autodestrukcji. W początkowych fazach życia uosabia on wizerunek Żyda wiecznego tułacza, wzbogacony rysem kosmopolitycznego światowca wyposażonego w dar języków i umiejętność perfekcyjnego wtapiania się w towarzystwo i otoczenie. W opowiadaniu Sebalda Adelwarth dysponuje zdolnością do utożsamiania się ze swoimi mocodawcami, przemieniając wierność służącego w akt całkowitego, można by rzec empatycznego, oddania. Ze względu na niezwykłe cechy osobowości i u Lupy, i u Sebalda staje się doskonałym towarzyszem Cosmo Solomona, ekscentrycznego młodzieńca (Aurélien Gschwind; znakomita kreacja niebinarnego aktora): wynalazcy i oryginała, osoby umykającej wszelkim konwenansom. Oddanie Adelwartha szczególnego wymiaru nabiera w homoerotycznej relacji z Cosmo, wyjątkową istotą nieprzystającą ani do ziemskiego czasu i ziemskich przestrzeni, ani do żadnych jednoznacznych kwalifikacji osobowo-płciowych.

Lupa operuje narracją, która z jednej strony odsłania niezwykłe przygody bohaterów: w kasynie w Monte Carlo, w podróży morskiej, w Turcji i Jerozolimie. W projekcji filmowej, a następnie w realnym planie scenicznym wywołuje sceny zachwytu wielokulturowym Konstantynopolem (ze świetną sceną w atelier fotograficznym, w którym przebranie tureckie czyni z Ambrosa i Solomona sobowtóry) i rozczarowania Jerozolimą – religijną mekką, w której panuje rozkład, marazm i pustka (Sebald, 2022, s. 157). Miasto umierającej religii przejmuje bohaterów bezmierną grozą. Inscenizacja odsłania syndrom kompletnego nieprzystosowania Cosmo do życia, jego rozpacz płynącą z niemożliwości nasycenia się rzeczywistością i z

metafizycznych tęsknot. Po wybuchu wojny, mimo przebywania w pozornie spokojnym krajobrazie Ameryki, doświadczenia silnej dysocjacji sprowadzają na niego wyobrażenia eksterminacji, a w końcu chorobę psychiczną i śmierć.

W obu częściach spektaklu o emigrantach Lupa oprócz nostalgicznych akcentów gra lirycznym ładunkiem relacji miłosnych, z wyczuciem mapuje to, co niewypowiedziane w opowiadaniach Sebalda. Ambros należący do „odrębnego cechu" (to określenie zaczerpnięte z opowiadania, w którym słowo „homoseksualizm" nie pada), owdowiały po śmierci Solomona, zostaje „wydrążony w środku".

Końcowa część spektaklu, mówiąca o dochodzeniu do prawdy o życiu Ambrosa, związana z poszukiwaniem przez narratora jego śladów w nieistniejącym już szpitalu dla psychicznie chorych, zyskuje dwa momenty apokryficzne względem prozy Sebalda, oba w jakimś sensie wizyjne. Pierwszym staje się filmowa opowieść o szpitalu jak z koszmaru, którego rolę odgrywa zdemolowany pustostan pełen przejść, korytarzy, ciasnych więziennych cel. Ta zrujnowana przestrzeń ze ścianami zapełnionymi przez rysunki Lupy i amorficzne formy późnych szkiców Artauda, jest sferą przebywania szczególnie wyobrażonej wspólnoty. Widzowie spektaklu przemierzają wnętrza upiornego, a zarazem realnego miejsca za orszakiem anonimowych chorych-więźniów, widm, a także bohaterów obu części przedstawienia. Filmowa narracja staje się wizualnym esejem o zniewoleniu, o przemocy i metodach terapii zamieniających wykluczone społecznie istoty w poddane stygmatyzacji ciała, w osoby wydrążone, cierpiące, obce. Druga scena – finałowa – łączy w jednej przestrzeni szpitalnej Ambrosa i Solomona na dwóch fotelach do terapii elektrowstrząsami (które są jak krzesła elektryczne). Formy leczenia skazuje ich najpierw na pełną bólu wegetację, a następnie na śmierć. W opowiadaniu Sebalda nie ma tej równoczesności,

margines nieopowiedzianego jest dużo szerszy. W spektaklu ostateczne spotkanie bohaterów następuje w ciemności końca.

3.

Płynność nakładania się czasów – czyli wykorzystanie filmu, planu żywego, retrospekcji, splotu montażowego różnych scen i sytuacji – doskonale zdaje się odpowiadać przekonaniu Sebalda, że – jak to ujął Paweł Mościcki w analizie *Austerlitza*:

> Czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrii przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą, i im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej mi się wydaje, że my, jeszcze żywi, w oczach umarłych jesteśmy nierealnymi istotami, widzialnymi tylko czasem, w określonych warunkach świetlnych i atmosferycznych (Mościcki, 2014, s. 123).

Dla uzyskania tego efektu Lupa połączył teatr z kinem, stworzył polifoniczny układ pozwalający rozbijać tożsamości bohaterów. Jak zauważył reżyser w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim, odnosząc się do różnicy środków filmowych i teatralnych:

> W teatrze stoją przede mną wielkie szafy, których nie mogę ruszyć. Kino jest miejscem, gdzie te szafy się dematerializują – choćby przez montaż kino może się zbliżyć do biegu naszych myśli, podążać ich tropem. W teatrze trzeba pozostać przy konkrecie. Przy ciele. A zatem: kino działa myślą, podczas gdy teatr idzie za ciałem. Teatr

> stawia opór myśli, pozostaje w ciele – w jego ciężarze. Nie mogąc baraszkować sobie narracją tak lekko jak w kinie, w teatrze musimy drążyć głębiej. Próbować przezwyciężyć ciężar materii (Lupa, Maciejewski, 2017, s. 238).

Narracja więzi i ocala, w tej dialektyce teatr jako „przestrzeń ciała i filmu" jest jej wehikułem, upłynnia obrazy przeszłości, nadając im formę nowej czasowości, która w teatrze Lupy zbiega się z nurtem spowolniałych przepływów akcji. Tym bardziej zatem odczuwany jest gęsty od możliwości stan zawieszenia, uchylenia bram czasu, przez które wkraczają widma. Zarówno reżyser, jak i aktorzy, korzystając z inspiracji dziełami Coetzeego i Sebalda, kondensują warianty prozatorskich kreacji i ukazują scenicznie zdobyte nowe warianty postaci. Najbardziej fascynująca w tych poszukiwaniach jest zaledwie prawdopodobna wiedza o ich kondycji, która jednocześnie wyłania się z niejednoznacznej mgławicy domysłów i w niej pozostaje. Sama opowieść jest jednak ważna jako przekazanie intymnych historii. Lupa odnajduje rodzaj pokarmu teatralnego w prozie, która specjalizuje się w szczegółowym oglądzie ludzkich losów bez bezpośredniego dostępu do monologów wewnętrznych postaci. Te motywacyjne czy ukryte źródła wiedzy, strumienie świadomości, przejawy podświadomości, należy dopiero zdobywać i wcielać w sceniczne narracje. Jak mówi krewna Adelwartha o jego kryzysie, czyniącego z niego osobę wydrążoną: „miał wprawdzie niezawodną pamięć, ale opuściła go zdolność wspominania, która by go z tą pamięcią łączyła. Dlatego opowiadanie było dla niego męką, a zarazem próbą wyzwolenia, ratunkiem, a jednocześnie bezlitosnym sądem nad sobą samym" (Sebald, 2019, s. 111).

W takim ujęciu umiejętność opowiadania (podobnie jak zdolność wspominania) staje się esencją tworzenia jako fundamentu jestestwa. Trudno

jednak powiedzieć, czy staje się formą ratunku szczególnie wobec gestu adaptacji prozy, która zwiastuje w historii nieustanne katastrofy. Z drugiej strony, jak zapisuje to współczesny filozof: nadzieja dla przyszłości zagrożonej wieloma kryzysami „domaga się narracyjnej siły napięcia". Spaja ona to, co minione „w teraźniejszość i każe mu w niej działać, każe mu zmartwychwstawać"[20].

Śladami persony

1.

Lupa na długo przed biograficznym boomem w kulturze stworzył własną koncepcję teatru person. Bo choć zainteresowanie realnymi biografiami można odkrywać już w jego wczesnych przedstawieniach, ciekawe rozwinięcia tych fascynacji znalazły się zarówno w *Factory 2*, jak i późniejszej pracy nad sceniczną narracją o Marilyn Monroe i Simone Weil. W dzienniku, wydanym w postaci książeczki *Persona – krążenia*, wielokierunkowy zapis nie tyle konstruuje system myślenia o zdobywaniu trudno uchwytnej tożsamości postaci scenicznej, ile komplikuje spojrzenie na akt ucieleśnienia teatralnego przez włączenie go w refleksję o kryzysie *conditio humana*. Kryzys osobowości może mieć wymiar egzystencjalny, choć nie tylko – bo szczególnie w przypadku Simone Weil wiąże się także z czynnikami politycznymi, religijnymi i historycznymi. Przyłapywanie postaci w momentach depresyjnych i zwrotnych, a zarazem wyzwalanie się aktorów spod ich bezpośredniego wpływu na rzecz autonomii własnej gry nieskażonej manierą reprodukcji zastygłego wyobrażenia, to prawdziwe wyzwanie teatru poszukującego. Lupa projektuje taki teatr ewoluujący i otwarty na ryzyko nieustannie w deklaracjach oraz w praktyce. Od czasu *Persony. Ciała Marilyn* teatr ten zyskał niezwykłe przedłużenie w postaci *Imagine* – teatru

poszukiwań nowego uobecnienia Johna Lennona, Susan Sontag, Patti Smith, Antoine'a Artauda i innych, przywoływanych w polską realność tu i teraz, chwilę po wybuchu wojny w Ukrainie.

Teatr person-widm zdaje się mieć kontynuację w dwóch ostatnich spektaklach Lupy. „Wędrówka w mrokach persony" – źródło refleksji a także komunikacji z aktorami, reżyser na początku uzależnił między innymi od Bergmanowskiej koncepcji (utrwalonej w filmie *Persona*), złożonego i bolesnego procesu przenikania dwóch obcych tożsamości (Almy i Elżbiety w przypadku filmu) oraz postaci i aktora. Wydaje się, że nową inspirację takiego zdarzenia mógł znaleźć w strategiach narracyjnych J.M. Coetzeego oraz W.G. Sebalda, pisarzy upłynniających granice między narratorem i bohaterem, stosującym także maski person jako własne wcielenia, czy też eksportujących realne „ja" w „ciała zjaw". To ostatnie wyrażenie oksymoroniczne tworzy niezwykły alians literatury i sceny, staje się (odnowią przez złożone operacje literackie) tradycją rytualnej inscenizacji traktującej pamięć jako źródło ponowionej obecności zmarłych w cielesności obecnych. Performatywnie uobecniona literatura kreuje nowe odsłony teatru, w praktyce pracy z aktorem umożliwia przechodzenie od fantazji czy też projekcji na temat bohatera, do rozpoznania i użycia własnej osobowości odtwórcy jako medium dla stwarzanej roli.

Przy okazji zapisów wokół *Persony* Lupa zaznaczał „Postaci nie muszą (a nawet nie powinny) pozostawać w ramach (rygorach) swoich oficjalnych biografii. Raczej fantazje, raczej aktorskie projekcje. […] Postaci jako persony, w których aktor się ujawnia, rozpoznaje – wyświetla własną osobowość" (Lupa, 2010, s. 14). Prozatorskie zabiegi Coetzeego i Sebalda to – ujmując w skrócie – performanse pamięci i autokreacyjne fikcjonalizacje. W *Lecie*, którego część zatytułowaną *Julia* Lupa dość wiernie inscenizuje, oraz

w opowiadaniach z tomu *Wyjechali* wspólnym motywem staje się poszukiwanie nieobecnego: w pierwszym przypadku nieżyjącego pisarza (bo z pozycji „martwego ciała" zechciał tu o sobie napisać Coetzee), w drugim dwóch nieżyjących, świadomie wybierających – w dramatycznych okolicznościach biograficznych i historycznych – „emigrację z życia", różną w obu przypadkach formę samobójstwa. Dla konstruowania zasad tego procesu tym razem – przewrotnie być może – Lupa wybiera inne pojęcie, które krąży też w zapiskach opublikowanych w programie do *Balkonów*. Słowem tym jest „empatia", a słowo to jako narzędzie pracy i komunikacji szczególnie może w użyciu tego artysty zastanawiać i prowokować do sprzeciwu[21].

W obu przypadkach wątłą, ale niezwykle ważną dla tego teatru nicią zszywającą Lorkę, Coetzeego i Sebalda, pisarzy różnych czasów i kultur, staje się wywoływanie siebie – czyli źródła kreacji – w innej postaci, w osobie nieoczywistego narratora, a także postaci fikcyjnej, personalnej i tożsamościowej multiplikacji, dzięki której udaje się wnikać w różne warstwy rzeczywistości. Poszerzanie realności o jej krainy zarazem historyczne, jak i kreacyjne, personalne gry pisarzy z intymnymi doświadczeniami zamienianymi w biograficzne mistyfikacje, to zmiana optyki i wyzwolenie zarówno intersubiektywnych, jak i intrasubiektywnych sposobów widzenia świata. Ten modernistyczny gest (interesujący Lupę już w grach z Rilkem, Musilem, Brochem, a przede wszystkim Bernhardem), w teatrze wytwarza dodatkowe sfery poznania, a dziś ponadto może mieć znaczenie powrotu do coraz trudniejszej sztuki uspójnionego opowiadania świata, doświadczanego jednak na różnych poziomach świadomości bohaterów scenicznych, narracji uwzględniającej kontrapunkty subiektywnych doświadczeń. Władza nad narracją nie ma bowiem i w tym przypadku charakteru władzy absolutnej: jest rozluźniana i zapośredniczana, wyzwalana jako dzieło zbiorowe krążące od literackich podstaw poprzez osobliwe nierzadko filtry idei reżysera oraz

propozycje aktorów. Grzegorz Niziołek, opisując pracę Lupy ze studentami nad tekstem własnym, zwracał uwagę na sposób wyprowadzania indywidualnych narracji w pole ingerencji i zmian oferowanych przez czytelników i współtwórców zespołowej pracy.

> Zasada krążenia tekstów, przekazywania ich sobie, wychodzenia poza pole własnego doświadczenia, przyjmowanie cudzej perspektywy, nakładanie się kolejnych warstw narracji – tak o doświadczeniu pracy z Lupą opowiadają jego uczniowie. Liczy się tutaj nie tylko sama praca nad tekstem, ale także starannie projektowane sposoby opuszczania pola narracji, pozbawiania je ciągłości, tworzenia luk w tożsamościowych relacjach między autorem a tekstem (Niziołek, 2023, s. 26).

2.

W tych nowych projektach, w praktyce ustanawiania realności widmowych postaci ważnym partnerem Lupy jest Sebald. Reżyser sam wskazuje na źródło inspiracji w jego prozie, podkreślając, że powieści czy opowiadania autora *Austerlitza*, podobnie jak narracje Bernharda, dotykają tajemnicy kształtowania i wydobywania tropów egzystencji z mroków przeszłości. Sebald „wierzący w duchy" (choć wiarę w obecność zmarłych nazywa pozostałością archaicznego sposobu postrzegania świata) wspominał o nieomal fizycznej identyfikacji z postaciami, które stwarza, a proces ten wiąże z aktem brutalnym, bo jak mówi o sposobie wchodzenia w kontakt z poszukiwanym nieobecnym: „zaczynasz okupować terytorium tej osoby" (Watchel, Sebald, 2014, s. 33)[22]. To złożone działanie pisarskie zostaje w oryginalny sposób przełożone na teatralny akt. Rozumiem je jako wspólne –

reżysera z aktorami i całym zespołem teatralnym – „okupowanie terytorium osób", osób nieistniejących fizycznie, a wezwanych na spotkanie w obszarze teatru. Działanie to wymaga otwarcia się na „innego", nie podlega regułom i regulacjom, jest procesem niepewnym, dla uczestników – karkołomnym. Staje się archeologiczną empatią, która jest aktem artystycznym, a zarazem procesem złożonym, doświadczanym jako przeżycie pogłębiające rozumienie człowieczeństwa – a może jego niezrozumienie czy nawet zdumienie nim – nie jest jednak potocznie rozumianą formą współodczuwania. Archeologicznej empatii bliżej do aktu złożonej intelektualnie, w jakimś sensie też moralnie odpowiedzialnej archeologii świadectw przeszłości, przybliżającej – tak jak robił to Sebald – dramaturgię istnienia w czasach faszystowskiej przemocy, czy analizującej (jak uprawiał to Coetzee) życie w kryzysach złożonych cywilizacyjno-historycznych uwarunkowań. Paweł Mościcki tak pisał o tym pojęciu w odniesieniu do praktyki autora *Wyjechali*:

> Empatia nie jest bowiem sztuką „wczuwania się w zwycięzcę" – lecz pesymizmem w działaniu. Dostrzega bowiem synchroniczność katastrofy minionej lub nadchodzącej z aktualnie oglądanym życiem, jego teraźniejszą perypetią uwikłaną w reżim władzy i jej reprezentacje. […] Empatia jest więc nie tylko kwestią użyczenia komuś innemu głosu, ale także wpisywania go w obraz, jaki wymierzamy zarazem własnej teraźniejszości, jak i historii (2014, s. 124).

Pojęcie archeologicznej empatii, wszechstronnie rozwinięte przez Pawła Mościckiego w analizie *Austerlitza*, dowodzi jak wiąże się ona z archiwum historii w ujęciu Georges'a Didi-Hubermana, koncepcją rozumienia dziejów przez Waltera Benjamina, a także pracą pisarza, takiego jak Sebald, czyli

człowieka „światłoczułego”, który konstruuje i przeżywa losy innych. Jak się wydaje, zarówno wrocławski, jak i paryski spektakl Lupy stają się formą fikcjonalizowanego archiwum powołującego pamięć historyczną w konkretyzacjach biograficznych. W programie do *Balkonów* Lupa nazywa taką kreację krótko – „osmozą”. W teatrze archiwum zyskuje zmysłowe wymiary. W naczyniach owych biografii łączą się fizyczne ciała aktorów (inspirowane narracjami, czyli żywą mową reżysera) ze zjawiającymi się „innymi”. Ci „inni” nie należą tylko do przeszłości, żyją nowym życiem wkomponowanym w reżimy dzisiejszego świata. Równocześnie wychodząc poza standardy wszelkiej pracy o ugruntowanych metodach i sprawdzonych mechanizmach teatralnych, bycie nie tylko w strumieniu stwarzanej opowieści, lecz „bycie strumieniem narracji”, zakładające „empatię”, czyli osmozę z wydobywanymi z tekstu bohaterami – wydaje się dużo trudniejsze, a zarazem bardziej złożone i wymagające wobec improwizacji, ugruntowanej jako technika na terenie sztuki performatywnej, skutecznie eksploatowanej wcześniej przez reżysera.

Od dawna teatr Lupy był przestrzenią dialogu specyficznie pojętego (acz dziś odsłuchiwanego z podejrzliwością i nieufnością), stawał się bowiem także obszarem rozszczepienia i rozproszenia egotycznej świadomości na różne byty i podmioty nie tyle podporządkowane jaźni twórcy, ile wykreowane na drodze intensywnych poszukiwań, nazywanych przez reżysera podróżą w nieznane. Jest to równocześnie akt na swój sposób maladyczny, a nawet schizofreniczny, i ma on, jak każde rozchwianie świadomości i obcowanie ze zjawami czy „biografiami protetycznymi”, swoją cenę. W teatrze tym niejednokrotnie poszukuje się kondycji o widmowej konstytucji, rozpisanej na głosy, odgłosy czy pogłosy poszukiwane w aktorskich ucieleśnieniach, i to aktor ostatecznie bierze pełną odpowiedzialność za grę z mrokiem, z którego wyłania ludzką tożsamość . „Rozmontowywanie władzy narratora nad

narracją” (Niziołek, 2023, s. 26) wymaga treningu i wyłączności, medytacyjnego nastawienia na skupienie rozwijane w czasie. Ta właściwość operowania zarówno polifonią monologów scalonych w struktury przekazów, jak i ukazywania poznawanej i doświadczanej realności przez różne podmioty odnaleziona w dziele Sebalda, Coetzeego, a także w twórczości Lorki, zdaje się rezonować ze świadomością reżysera.

W obu spektaklach widać ponadto charakterystyczny zwrot w tematycznych zainteresowaniach teatru Lupy: przejście na stronę uznania politycznego aspektu życia jednostkowego. I o ile w *Capri. Wyspie uciekinierów* i w *Imagine* tematy historyczno-polityczne były odsłaniane jako centralna problematyka dramaturgii (w pierwszym przypadku II wojna światowa widziana oczyma włoskiego korespondenta, w drugim konsekwencje rewolty 1968 roku i dzisiejsze myślenie o buntach artystyczno-społecznych, w cieniu nowych zagrożeń wojennych), to spektakle wrocławski i paryski kładą silniejszy nacisk na jednostkową egzystencję wplątaną w konkretny czas historyczny. Będą to takie punkty mapowanej przeszłości różnych miejsc jak I i II wojna światowa oglądane z niemieckiej, a zarazem otusiderskiej perspektywy emigranckiej, czasy apartheidu w Afryce Południowej czy następstwa wojny domowej w Hiszpanii. Wszystkie te momenty pamięciologicznej eskapady wskazują na systemy polityczne, poza które nie ma ucieczki, które determinują ludzkie wybory i ich konsekwencje, organizują, a częściej dezorganizują i niszczą życie, a przede wszystkim destrukcyjnie wpływają na uczuciowe relacje bohaterów. Jeśli drugą część tytułu *Balkonów*, „pieśni miłosne”, odnieść do dominującej w liryce andaluzyjskiego barda aury niespełnienia jako kondycji „ja” w świecie przemocy, Coetzeego gry z „pisaniem siebie” w konstelacji rozproszonych tożsamości czy Sebaldowskiego pesymizmu płynącego z archiwów ludzkich losów, to miłosna pieśń wiąże się fiaskiem marzeń o wzajemności. Miłość w

takiej interpretacji to uczucie mroczne, ponoszące klęskę, obarczone winą lub poczuciem zagrożenia, to uczucie uwikłane w kryzysy i desperackie decyzje kształtowane przez osobowe i polityczne konteksty. Ostatnie spektakle Lupy mówią o katastrofach i są w tym sensie apokaliptyczne, że wrażliwość i miłość odsłaniane są w nich jako siły nieskutecznie ocalające człowieczeństwo.

Wzór cytowania:

Fazan, Katarzyna, *Widmokręgi Lupy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 183, DOI: 10.34762/cs61-zg59.

Autor/ka

Katarzyna Fazan

Katarzyna Fazan (katarzyna.fazan@uj.edu.pl) – profesorka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Kieruje serią wydawnicza Teatr/Konstelacje (WUJ). Jest autorką monografii: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański-Leśmian-Kantor* (2009), *Kantor. Nie/Obecność* (2019), *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019* (2022). Wraz z Anną R. Burzyńską oraz Martą Bryś wydała *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014); angielskie wydanie *Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, (2014), wraz z Bryce'em Leasem oraz Michałem Kobialką zredagowała *A History of Polish Theatre* (2022). ORCID: 0000-0002-8948-7745.

Przypisy

1. Spektakl *Les Émigrants* z uwagi na zerwanie produkcji w Genewie przez teatr nietolerujący stylu pracy Krystiana Lupy premierę miał ostatecznie 13 stycznia 2024 w paryskim Odeonie, z udziałem szwajcarskich aktorów, którzy zdecydowali się na dalszą współpracę z reżyserem. Temat zapewne ważny, szeroko komentowany w Polsce i za granicą, wart osobnej dogłębnej analizy, nie będzie przedmiotem moich refleksji, choć trudno całkowicie abstrahować od tego kontekstu. Prapremiera *Balkonów – pieśni miłosnych* odbyła się w Teatrze Polskim w Podziemiu we Wrocławiu 26 stycznia 2024, a pokaz przedpremierowy w grudniu 2023 w ramach krakowskiej Boskiej Komedii.

2. Na zwrot polityczny w *Procesie*, *Capri. Wyspie uciekinierów* oraz *Imagine* zwróciłam uwagę w tekście *The Island of the Dead: Krystian Lupa as a Historical Director at the Powszechny Theatre* (*Wyspa umarłych. Krystian Lupa jako reżyser historyczny w Teatrze Powszechnym*, w druku). O zwrocie reżysera ku tematom politycznym pisał Grzegorz Niziołek (2021). Temat polityczności *Capri* oraz *Imagine* wywołał wiele dyskusji wokół (nie)zaangażowania artysty, ważnym głosem w tej sprawie był artykuł Krystyny Duniec *Paradoks egocentryzmu*, 2022.
3. Wyrazem tego była nie tylko krytyka jego praktyki z przeszłości, co zainicjowała Monika Kwaśniewska (2021) ale też burzliwa dyskusja wokół dwóch spektakli realizowanych w Teatrze Powszechnym. Kulminacją stały się „wypadki genewskie", zob. Kyzioł, 2023. Na ten temat wypowiadało się wielu w różnych miejscach, portalach i w mediach społecznościowych.
4. W programie do spektaklu zaznaczono, że wykorzystano przekład *Domu Bernardy Alby* Rubi Birden, który był podstawą spektaklu *Dom Bernardy A.* wyreżyserowanego w roku 2018 przez Alejandro Radawskiego w Starym Teatrze w Krakowie.
5. Fragment ten znalazł się programie do spektaklu *Malte albo tryptyk marnotrawnego syna*, zainspirowanego prozą Reinera Marii Rilkego. W programie znajdują się też uwagi o tym, że interesują reżysera rozpisywane scenicznie falsyfikaty, które mogą być protezami, plombami, apokryfami względem tekstu literackiego. Zob. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/56646_malte_teatr_stary_krakow_1991.pdf [dostęp 25.05.2024]. Do zapisków autobiograficzno-teatralnych Lupy odniósł się Krzysztof Lipka we wstępie do przekładów Lupy tekstów Rilkego, 2000. s. 6.
6. Autorami wideo (a więc ważnego elementu narracji scenicznej) w przypadku *Balkonów* byli Przemek Chojnacki i Nikodem Marek, a w *Les Émigrants* Natan Berkowicz.
7. Jeszcze z innej perspektywy wobec wcześniejszych spektakli pisał Grzegorz Niziołek o tym, jak człowiek staje się medium dla przestrzeni w tym teatrze. Zob. Niziołek, 1997, s. 125.
8. O nawiązaniach w twórczości Lorki do przedstawień Goi pisze Justyna Ziarkowska, powołując się na frazę „nie ma rady" z *Poety w Nowym Jorku* Lorki, która jest zaczerpnięta z jednej z grafik z cyklu *Okropności wojny*, przedstawiającej pluton egzekucyjny i czekających na rozstrzelanie (Lorca, 2019, s. LXXVI).
9. W roku 1931 w wywiadzie podkreślając, że jego drugie nazwisko jest żydowskie, Lorca powiedział: „Sądzę, że fakt, że jestem z Granady, popycha mnie do pełnego sympatii zrozumienia dla prześladowanych, Cyganów, czarnoskórych, Żydów… morysków, jakich wszyscy nosimy w środku" (cyt. za: Lorca, 2019, s. XX). [W tym miejscu i w innych fragmentach zachowuję formy Cyganie (cygańskie) jako używane do dziś w przedrukowywanych przekładach Lorki.]
10. O różnych dopiskach i wariantach uzupełnienia tytułu podtytułem wspomina Urszula Aszyk, podkreślając, że dla Lorki, zainteresowanego fotografią (wcale nie jako medium realistycznym), ważna stała się adnotacja: „Poeta zaznacza, że te trzy akty pomyślane są jako dokument fotograficzny" (Aszyk, 2023, 393). Nie znalazła się ona w takiej postaci w przekładzie Zofii Szleyen. Autorka monografii o teatrze Lorki wnikliwie i ostrożnie pisze też o prawdopodobieństwie wyroku śmierci na Lorce w rewanżu rodziny Alba za sportretowanie literackie prawdziwych zdarzeń.
11. Cytat pochodzi ze szkicu o Nabokowie: Coetzee, 1974.
12. Thomas Bernhard, *Mróz*, tłum Sławomir Błaut, Poznań 1979, s. 278. Cytat ten znalazł się w eseju Sebalda o Bernhardzie zatytułowanym *Gdzie ciemność zaciska stryczek* (2019, s.

67), w którym wnikliwie analizuje pesymizm autora *Mrozu*, a jego stosunek do historiozofii i historii naturalnej zestawia z poglądami Franza Kafki. Bernhard oraz Kafka to pisarze niezwykle ważni zarówno dla Sebalda, Coetzeego, jak i Lupy. Co ciekawe, obu pisarzy łączy też zainteresowanie twórczością Becketta, Roberta Walsera, Josepha Rotha i w ogóle pisarzami austriackiego kręgu kulturowego – co zbliża do nich także Krystiana Lupę, który twierdzi, że pisarze austriaccy jako „mieszańcy" tej części Europy bliżsi są mu niż niemieccy.
13. Program, s. 3. Na ten temat wypowiadał się Lupa już wcześniej w wywiadzie przeprowadzonym przez Marcina Kościelniaka *Poza wspólna wiarą*, 2016, s. 242.
14. Przymiotnik „protetyczny/a" zapożyczam zarówno z tekstu Lupy do programu *Maltego*, jak i z artykułu Jakuba Momro o Sebaldzie *Pamięć protetyczna*, 2014, s. 81. Esej ten to filozoficzna analizy Sebaldowskiej historiozofii, która balansuje między rolą „materialnego" i „niematerialnego" w pamięciologicznych aktach obcowania z przeszłością i jej katastrofami.
15. O fotografii (gromadzonej, anonimowej, dopasowywanej do stron książek) w twórczości Sebalda pisano wielokrotnie. Bogaty zbiór tekstów różnych autorów znajduje się w tematycznym numerze „Kontekstów" *W.G. Sebald. Antropologia, literatura, fotografia*, 2014. Zob. także Bojarska, 2020.
16. Lupa zrealizował z aktorami litewskim przedstawienie świadczące o jego zainteresowaniach pamięcią historyczną wobec Holokaustu, *Austerlitz* wg prozy Sebalda w Teatrze Młodzieżowym w Wilnie w 2020 roku, chwilę po realizacji *Capri – wyspy uciekinierów*.
17. W jej wypowiedziach pojawiają się (dopisane) odwołania do myśli Ottona Weiningera.
18. *Wyjechali* to tytuł polskiego przekładu Małgorzaty Łukasiewicz zbioru opowiadań Sebalda zatytułowanych w oryginale *Die Ausgewanderten*. Niemiecka strona bierna lepiej oddaje istotę doświadczeń bohaterów-samobójców z tego tomu, a także idee spektaklu Lupy (choć źle brzmiałaby jako tytuł tomu).
19. Szczegółowo o mechanizmach kreacyjno-pamięciowych pisze Carole Angier w rozdziale *To „The Emigrants"*, zwracając uwagę na mechanizmy transformacji realnego i fikcyjnego w prozie Sebalda, 2021, s. 397-403).
20. Temat kryzysu narracji w dzisiejszej kulturze podjął w ciekawym eseju Byung-Chul-Han, przeciwstawiając opowiadanie totalnemu protokołowaniu życia, i przekształcaniu realności w rejestr danych w cyfrowych panoptikonach, 2024, s. 156-157.
21. Przedrukowany w programie fragment z zapisu Lupy „23:05 24.08.2023" w meandrycznej konstrukcji wychodzi od informacji, że w Irlandii wprowadzono lekcje empatii, do uwag o twórczości Rilkego i Wittgensteina (piszącego „nie rozumiem człowieka w człowieku), o empatii, która staje się „strasznym aniołem" przenikającym w myśl innego. „Empatia. Co to jest – to coś krążącego między nami? To anioł, który, kiedy się zbliży i przez ułamek sekundy staje się widzialny – jest STRASZNY".
22. Tematem widm w twórczości Sebalda szczegółowo zajęła się Katarzyna Kończal w swej odkrywczej pracy sięgającej do wielu nietłumaczonych na polski niemieckich źródeł. Zob. Kończal, 2022.

Bibliografia

Angier, Carole, *Speak Silence. In search of W.G. Sebald*, Bloomsbury Circus, London 2021.

Aszyk, Urszula, *Federico García Lorca, artysta i reformator teatru*, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, Warszawa 2023.

Attwell, David; Coetzee, John Maxwell, *Beckett. Wywiad*, [w:] *Punkty nawigacyjne. Eseje i wywiady*, red. D. Attwell, przeł. M. Król, A. Skucińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Bojarska, Katarzyna, *Auto-foto-biografia W.G. Sebalda*, [w:] *Znaki katastrofy, spacje ocalenia. O twórczości W.G. Sebalda*, red. P. Czapliński, K. Kończal, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2020.

Cieślak, Jacek, *Kim ty właściwie teraz jesteś*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta. Wizjoner*, red. P. Orzeł, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2023.

Coetzee, John Maxwell, *Lato. Sceny z prowincjonalnego życia III*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.

Coetzee, John Maxwell, *Nabokov's* Pale Fire *and the Premacy of Art*, „University of Cape Town Studies in English" 1974, t. 6, s. 1-7.

Duniec, Krystyna, *Paradoks egocentryzmu*, „Dwutygodnik" 2022, nr 338 https://www.dwutygodnik.com/artykul/10190-paradoks-egocentryzmu.html [dostęp: 10.09.2023].

Dziewulska, Małgorzata; Soszyński, Paweł, *Piękna porażka. Odbijanie się od dna*, „Dwutygodnik" 2013, nr 107, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4513-piekna-porazka-odbijanie-sie-od-dna.html [dostęp: 10.09.2023].

Głowacka, Malwina, *Bernhard według Lupy – próba reinterpretacji. Między wizualizacją słowa a werbalizacją obrazu*, [w:] *Teatr jako miejsce spotkania. Dramaty niemieckojęzyczne i polsko-niemiecki transfer kulturowy*, red. A. Damięcka-Wójcik, J. Górny, A. Jezierska, Instytut Germanistyki UW, Warszawa 2017.

Kończal, Katarzyna, *Sygnatury Sebalda. Zwierzęta – Widma – Ruiny*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2022.

Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją – sytuacja aktorów i aktorek w „Factory 2"* [w:] *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guczalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

Kyzioł, Aneta, *Wypadki genewskie. Miał być wielki spektakl, pozostanie wielki* niesmak, „Polityka" 8.06.2023,https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2215378,1,wypadki-genewskie-krystiana-lupy-mial-byc-wielki-spektakl-pozostanie-wielki-niesmak.read. [dostęp. 20.05.2024].

Lipka, Krzysztof, *Los syna marnotrawnego*, [w:] Rainer Maria Rilke, *Historia opowiedziana ciemności*, przekład i rysunki K. Lupa, wstęp K. Lipka, TIKKUN, Warszawa 2000.

Lupa, Krystian, *Persona*, red. J. Baranowska, M. Leszczyński, D. Sajewska, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2010.

Lupa, Krystian; Maciejewski Łukasz, *Koniec świata wartości. The end of word value*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2017.

Lorca, Federico García, *Wiersze i wykłady*, wstęp i oprac. J. Ziarkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.

Maciejewski, Łukasz, *Zabójstwo narcyza. Filmowe inspiracje Krystiana Lupy*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta. Wizjoner*, red. P. Orzeł, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2023.

Momro, Jakub, *Pamięć protetyczna*, „Konteksty" 2014, nr 3-4.

Mościcki, Paweł, *Ocalone w montażu. Obraz, empatia i przeciw-historia w „Austerlitzu"*, „Konteksty" 2014, nr 3-4.

Niziołek, Grzegorz, *Antyfaszystowski manifest Krystiana Lupy*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guczalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

Niziołek, Grzegorz, *Krystian Lupa i etyka realnego*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta. Wizjoner*, red. P. Orzeł, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2023.

Niziołek, Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas, Kraków 1997.

Poza wspólna wiarą. Z Krystianem Lupą rozmawia Marcin Kościelniak, [w:] *1968/PRL/Teatr*, pod red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Sebald, W.G., *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2022.

Szturc, Włodzimierz, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, pod red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńskiej, WUJ, Kraków 2016.

Szturc, Włodzimierz, *Österreichische Literatur als Raum für „neue Erfahrungen"im zeitgenössischen polnischen Theater*, [w:] *Österreich und die slawischen Länder. Fragen des Kulturtransfers im Lichte von Literatur – und Kulturgeschichte*, red. J. Doschek, K. Korotkich, J. Ławski, Peter Lang, Frankfurt 2022.

Watchel, Eleanor, *Łowca duchów – rozmowa z W.G. Sebaldem*, przeł. M. Sadowska, „Konteksty" 2014, nr 3-4.

Zielińska, Maryla, *„Zła reżyseria" Krystiana Lupy* w: *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guczalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/widmokregi-lupy*