didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/awaria-narracji

/ repertuar

Awaria narracji

Olga Katafiasz

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Capri – wyspa uciekinierów

na podstawie *Kaputt* i *Skóry* Curzia Malapartego

reżyseria, scenariusz, scenografia: Krystian Lupa, muzyka: Bogumił Misala, kostiumy: Piotr Skiba, wideo: Natan Berkowicz, Adam Suzin, pomoc dramaturgiczna, asystent reżysera: Maksym Teteruk, główna asystentka reżysera: Michalina Żemła, premiera: 12 października 2019

1.

W *Pogardzie* (*Le Mépris*, 1963) Jeana-Luca Godarda jest scena, która nawet po kilku dekadach od powstania filmu wydaje się szczególnie trafną i dotkliwą diagnozą sytuacji artysty w świecie, decydującym o możliwości powstania czy zaistnienia dzieła, będącego wyrazem twórczego indywidualizmu. Niegdyś dramatopisarz, dziś autor scenariuszy Paul Javal (Michel Piccoli) zostaje zaproszony przez potężnego hollywoodzkiego

producenta Jeremy'ego Prokoscha (Jack Palance) do współpracy przy ekranizacji *Odysei*. Reżyseruje ją (grający u Godarda samego siebie) Fritz Lang, bo, jak mówi Prokosch, choć przez mistrza może stracić ostatnią koszulę, „*Odyseja* wymaga niemieckiego reżysera – Troję odkrył Niemiec". Producent chce, by Paul dopisał kilka scen „nie tylko erotycznych, ale bardziej, bardziej…". Na sceptycyzm scenarzysty („Wątpię, żeby Lang się zgodził"), odpowiada krótko: „to moje pieniądze". Kiedy Paul usiłuje wyjaśnić: „W '33 roku Goebbels zaproponował mu nakręcenie filmu i Lang uciekł za granicę", Prokosch stwierdza z bezwzględną szczerością: „Ale teraz jest rok '63 i Lang wyreżyseruje wszystko, a pan dopisze tę scenę"[1].

W *Capri – wyspie uciekinierów* Krystian Lupa cytuje inne fragmenty *Pogardy*, te finałowe: w wypadku samochodowym giną żona Paula, Camille (Brigitte Bardot) i Prokosch; Paul dowiaduje się o ich śmierci i idzie pożegnać się z Langiem. Jego rola przy adaptacji już się skończyła, nie wiadomo nawet, czy w tych okolicznościach *Odyseja* zostanie ukończona. Ale Lang kręci dalej: na dachu Casa Malaparte filmowana jest scena powrotu Odyseusza. Heros ma – po dziesięciu latach wojny i tułaczki – ujrzeć na horyzoncie Itakę, uniósł miecz w geście zwycięstwa, ale i on, i my widzimy tylko błękit morza.

Przywołanie przez Lupę *Pogardy* wydaje mi się kluczowe nie – lub nie tylko – ze względu na metaforę niemożliwości powrotu. Ani, tym bardziej, nie wyłącznie przez umieszczenie części akcji filmu w Casa Malaparte, modernistycznej willi na Capri, którą zbudował Curzio Malaparte i gdzie kończył *Kaputt* (na podstawie *Kaputt* i *Skóry* powstał scenariusz przedstawienia). Najważniejszym powodem przywołania opowieści o nieudanej adaptacji *Odysei* wydaje mi się problem narracji – i po części możliwości adaptacji, rozumianej szeroko, nie tylko jako przysposobienie dzieła literackiego na potrzeby teatru czy kina – jaki podejmuje w *Capri*

Lupa.

W *Pogardzie*, poza tytułem, nie pojawiają się napisy początkowe. Informacje o tym, że film jest adaptacją powieści Alberta Moravii, nazwiska aktorów, realizatorów, producentów i wreszcie reżysera są wypowiadane przez niewidocznego na ekranie mężczyznę, może samego Godarda? Ów głos ma zatem status podwójny: istnieje w diegezie i poza nią. Autorefleksyjność dzieła jest podkreślona również przez jego pierwsze ujęcia: w sekwencji otwierającej „jesteśmy świadkami kręcenia filmu, który właśnie oglądamy. Kamera, za którą rozpoznać możemy postać operatora Raoula Coutarda, zmierza powoli, lecz nieuchronnie w kierunku naszego punktu widzenia, filmując asystentkę planu, Francescę, która również zmierza w naszą stronę. Kiedy oboje są już całkiem blisko nas, kamera znajdująca się w świecie *diegesis* (czyli ta, którą widzimy) obraca się w naszą stronę i spoglądamy na ziejącą otchłań obiektywu. […] refleksyjność prowadzi do samozatarcia w tym sensie, że różne konstrukcje *mise-en-abyme* przypominają spojrzenie w lustro, co wyraźnie ukazuje wątpliwości – jakie żywi kino modernistyczne – w fundamenty, a nawet wytłumaczenia własnej egzystencji”. W *Pogardzie* zaś podawanie „własnego istnienia w wątpliwość zostaje stematyzowane pod postacią kryzysu intymnych relacji” (Elsaesser, Hagener, 2015, s. 103-104) – czyli rozpadu związku Camille i Paula.

Krystian Lupa podkreślał fascynację Nową Falą, w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim mówił: „Kiedy studiowałem w Łodzi, moim kultowym reżyserem był Jean-Luc Godard. […] Godard przekonał mnie, że kino może być prowokacją burzącą linearny porządek narracyjny na rzecz myślenia asocjacyjnego. To we mnie zostało” (Lupa, Maciejewski, 2017, s. 237). Nie wiem, czy myśląc o strukturze narracyjnej *Capri – wyspy uciekinierów*, Lupa od razu myślał o *Pogardzie*, ale na pewno kwestia narracji jest w tym

spektaklu tematem naczelnym. A kiedy pojawił się w nim cytat z filmu Godarda, nie sposób już uciec od zestawień, nie tylko tych tematycznych (powrót z wojny w *Odysei*, Capri, Casa Malaparte), ale również formalnych i estetycznych.

2.

W wywiadzie udzielonym przed pokazami *work in progress* w czerwcu 2019 roku, kiedy prezentowano początek pierwszego i drugi akt przedstawienia, Lupa mówił: „Nie wiem jeszcze do końca, jaka będzie strategia narracji mojego spektaklu. Nie chcę budować jednej strategii. Stawiam na wielość i symultaniczność narracji. Jeden bohater płynnie przepływa w drugiego, aktorzy nie do końca wiedzą, jaką postać grają" (Mrozek, 2019).

O narracji i narratorze mówi się w *Capri* wprost. Ale nim to nastąpi, początek spektaklu okazuje się dość zaskakujący: spod sceny wyłaniają się nadzy: kobieta (Magdalena Koleśnik) i mężczyzna (Julian Świeżewski). On jest zaskoczony obecnością teatralnej widowni, o której właściwie nie wie, czym jest; ona spostrzega, że towarzysz jest goły i każe mu wracać do kryjówki. Pyta jednak o coś do jedzenia, mężczyzna podaje jej jabłko. W programie do przedstawienia postaci są nazwane biblijnymi imionami Adama i Ewy. Czy zatem Lupa zaczyna *Capri* od początku ludzkiej tułaczki? Od sięgnięcia po owoc, które spowoduje wygnanie z Raju? Tyle że żadnego raju tu nie ma, są tylko licznie zgromadzeni ludzie, którzy przyszli z dziwnego powodu – żeby oglądać innych ludzi. Nie ma też kusiciela, który nakłaniałby Ewę do zerwania jabłka z drzewa poznania dobra i zła. Nie o poznanie tu chodzi, po prostu kobieta jest głodna. Starotestamentową scenę upadku człowieka Lupa rozgrywa z dystansem, ale to nie ironia, raczej dowcipna lekkość.

Pozbawiona nostalgii – patrzcie, co zostało z jednej z najważniejszych opowieści ludzkości. Jeśli po jabłko sięga się nie z pychy, ale z głodu, czy można mówić o grzechu?

Potem oglądamy scenę z *Pogardy*: z listu, który Camille napisała do męża, dowiadujemy się, że postanowiła go opuścić. Luksusowym alfa romeo podąża wraz z przystojnym mężczyzną do Rzymu. Nie rozumieją się, bo ona mówi tylko po francusku, a on tylko po angielsku. Widać (a dla znających film Godarda było to jasne niemal od początku akcji), że mężczyzna chętnie poderwałby zjawiskową blondynkę. Oboje giną w zderzeniu z ciężarówką. Paul idzie się pożegnać z Langiem, który kręci właśnie scenę powrotu Odysa do Itaki.

Po projekcji widzowie oglądają pomieszczenie z ogromnym oknem wychodzącym na morze – jeden z pokoi Casa Malaparte. Są tu Fritz Lang (Wojciech Ziemiański) i Godard (Paweł Tomaszewski), ale także postaci z *Pogardy* – a może tylko aktorzy grający te postaci? Nie wynika to z imion bohaterów: Brigitte Bardot (Anna Ilczuk) i Piccoli (Julian Świeżewski) obok Franceski, czyli asystentki Prokoscha z filmu (Julia Wyszyńska). Tak jakby pomieszano dwa światy: filmowy i pozafilmowy, jakby to, co należało do diegezy, zapętliło się w tym, co niediegetyczne. Ale w tym dziwnym miejscu – poczekalni? schronie? azylu? – pojawiają się też postaci z innych światów: jest Nosferatu (Michał Czachor), być może z arcydzieła Wilhelma Friedricha Murnaua, a może nie, są występujący pod własnymi imionami Michał Jarmicki, Karolina Adamczyk, Mateusz Łasowski. Jest Narrator – Piotr Skiba, pojawia się Kobieta czesząca włosy w końcówce powieści *Kaputt* (Ewa Skibińska). Wszyscy, nawet Axel Munthe (Grzegorz Artman), autor *Księgi z San Michele*, mieszkaniec Capri, o którym kilkakrotnie wspomina w *Kaputt* Malaparte. Są głodni. Lodówka okazuje się pusta, co Brigitte Bardot kwituje:

„Ktoś w nocy wyżarł”[2]. Niczym *deus ex machina* na scenie pojawia się młodzieniec o wyglądzie hipisa – Jezus Chrystus (Vova Makovskyi), pytając, czego potrzeba zgromadzonym. Po otrzymaniu odpowiedzi, otwiera lodówkę, wyjmuje z niej konserwę i oznajmia, że przecież są chleb i ryby. Lupa znów odwołuje się do Biblii, tym razem do Nowego Testamentu, ale w jakim tym razem tonie? Ryby są, owszem, w puszkach, ale czy to aż tak wiele zmienia? Ironia, tym razem połączona z dowcipem na temat martwej już teatralnej konwencji, czy też w owym epizodzie nie odnajdziemy śladu nostalgii za czasem, gdy opowieść o cudach była w ogóle możliwa?

Podczas gdy grupa rezydentów (tytułowych uchodźców?) Casa Malaparte siada na brzegu sceny i zajada rybne konserwy, oglądamy pierwszą odsłonę refrenu przedstawienia, swoistego intermedium: cztery kobiety (Bridge women – Monika Niemczyk, Maria Robaszkiewicz, Halina Rasiakówna, Ewa Skibińska) przy stoliku z boku sceny grają w brydża. Pierwsza, krótka partia, która właściwie się nie odbywa, bo uczestniczki chwalą się swoimi kartami, zamyka rozważania poprzedniej sekwencji. Absurd sytuacji, niemożliwość podjęcia gry czy wejścia w banalny, ale jednak utrwalony, model rozrywki dopełnia tego, co mówiło się dotąd, i zapowiada to, czego jeszcze nie wypowiedziano.

3.

Pierwsza część I aktu spektaklu Lupy, zatytułowana w programie „Casa Malaparte”, wydaje się „najlżejszą” sekwencją całości – oglądamy niezobowiązującą sytuację zgromadzenia grupki ludzi w pewnym miejscu. Pozornie, bo właśnie tu pomieszczono niemal wszystkie tropy późniejszej narracji. Właśnie: jak już wspominam, reżyser bada w swoim spektaklu jej

możliwości albo inaczej – jej szanse. I właśnie owo badanie, pokazywane wprost, wydaje się w pierwszej części kluczowe.

Najpierw Adam i Ewa, z ich ontologiczną niepewnością, bo przecież nadzy i zagubieni nie wiedzą, gdzie się znaleźli. Potem jednak sprawy komplikują się jeszcze bardziej: niejasny okazuje się status postaci, uzasadnienie ich obecności w tak zwanym świecie przedstawionym. Tak zwanym, bo dawno powołane, ale wciąż obowiązujące kategorie poznawcze i estetyczne tutaj zawodzą. Z jednej strony, Lupa podważa (nie po raz pierwszy) teatralną umowę i aktor wcale nie gra jednej postaci, w ciągu kilku sekund może porzuć jedną z ról (albo: kondycji performera) i podjąć następną. Z drugiej – zaburzony zostaje czas i logika scenicznej obecności; postaci nieustannie pytają o godzinę, są głodne, nie wiedzą, co wydarzyło się wczoraj i czy wczoraj w ogóle było. Trwa, jak to określa jeden z bohaterów, „awaria czasowego następstwa… Permanentna wojna…". A więc wojna, ale z kim prowadzona i kiedy? Takie rozważania zostają przez inną z postaci określone jako „anachroniczne", bo przecież „przeprowadzono dogłębne zatarcie wszelkich informacji i wszelkich punktów odniesienia".

Ktoś protestuje: „Nie wierzę w taką narrację". Dużo przytomniejsze wydaje się jednak dwukrotnie powtórzone pytanie Haliny (Halina Rasiakówna) o film *Anioł zagłady* (*El ángel exterminador*, 1962) Luisa Buñuela – tam grupa przedstawicieli klas wyższych nie może wydostać się z domu, w którym odbywa się kameralne przyjęcie, a kiedy, upokorzeni, w końcu zostają wypuszczeni z pułapki, wpadają w następną – tym razem nie są w stanie wydostać się z kościoła. Ale nikt, nawet Godard, nie pamięta odpowiedzi na wielokrotnie zadawane pytanie; pozostają tylko utyskiwania na „generalną niewiedzę".

Lupa tym ironicznym ujęciem zdaje dystansować się od grupy –

uprzywilejowanych w końcu – uchodźców. Ale czy na pewno? Są oni przedstawicielami, wedle słów Malapartego, „nowonarodzonych po końcu świata". Po końcu, po którym można zacząć budować nowy świat, jak przekonuje strawestowanymi słowami Malapartego Lang. Owszem, lepiej być uprzywilejowanym, ale czy to rozwiązuje problem? Ciekawy w tym kontekście jest fragment jednego z wywiadów, udzielonych przez reżysera przy okazji premiery, o wrażeniach Karla Lagerfelda z pobytu w Casa Malaparte, położonego na wschodnim przylądku wyspy: „podobnie metafizycznego przeżycia, jak w domu Malapartego, który w czasie burzy i sztormu był łodzią zalewaną przez fale – nie miał nigdy" (*Gdy zło…*, 2019).

Zatem mamy zapętlenie czasu, w jakie wpadli nie do końca pewni swego istnienia (albo któregoś z jego wariantów) uchodźcy na Capri. Lupa jednak na tym nie poprzestaje: poza sporą dawką autoironii (odtworzenie fragmentu archiwalnej rozmowy, odegranej niemal jednocześnie na scenie przez Ziemiańskiego i Tomaszewskiego, starego mistrza Langa z młodym reżyserem Godardem o powrocie tego pierwszego do kręcenia filmów; ostatnie dzieło Langa – *Tysiąc oczu doktora Mabuse* [*Die 1000 Augen des dr. Mabuse*] – miało premierę w 1960 roku), wprowadza też odwołanie do innego utworu Godarda, *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), o galaktyce, którą rządzi wszechpotężny komputer. Istotniejsze wydaje mi się jednak „zawirusowanie" pierwszej części antycypacjami tego, co zobaczymy później. Anna Ilczuk, dotąd grająca BB, pyta nagle jako Anna: „Idziesz spać, Zuzanno?", a podobna kwestia pojawi się w akcie II, w opowieści o wojennym burdelu w Soroce, i wypowie ją Lublia (grana również przez Ilczuk). Pytanie o godzinę powróci jeszcze w II akcie, w scenie, gdy ślepi żołnierze jedzą obiad przy stoliku, nieopodal którego rozmowę będą prowadzić Malaparte (Julian Świeżewski) i księżniczka Luisa Hohenzollern (Anna Ilczuk). Wreszcie, po kłótniach

Malapartego i Munthego, lekarza i miłośnika ptaków, o faszyzm, komunizm i wstyd, po refleksjach brydżystek, wyrażanych w drugim intermedium, o współczesności i czekaniu na wyklucie się sensów, padają, kluczowe być może, słowa tej sceny: „Pozostaje pytanie, kto tu jest NARRATOREM… Każdy z nas może być każdym. Poznikały role, znikły postaci… Jesteśmy nosicielami uporczywej myśli, nic więcej".

Złożona dramaturgiczna struktura pierwszej części I aktu nie jest, jak mogłoby się wydawać, hermetyczna. Przeciwnie: nawet widz nieznający wszystkich odwołań, nie tylko filmowych, ale choćby tych związanych z Axelem Munthe, rozumie, jaki ładunek napięć i sensów przynoszą te sceny. Sceny poprzedzające obrazy z *Kaputt*.

4.

Curzia Malapartego gra trzech aktorów: przemiennie Julian Świeżewski i Grzegorz Artman (w niektórych scenach grający Axela Munthe) oraz stale obecny na pograniczu sceny i widowni, a w finale przedstawienia na scenie Malaparte-Narrator – Piotr Skiba. Jest wyraźnie starszy od dwóch swoich wariantów, w końcówce widzimy go jako starego, schorowanego człowieka. Nieustannie coś dopowiada, komentuje albo po prostu wyjaśnia widzom, co oglądają. To spojrzenie z perspektywy czasu i weryfikacji swoich wcześniejszych postaw, poglądów? Czy też Narrator obawia się, że nie wszystko może być zrozumiałe? Bo jak dokonać adaptacji powieści o zbrodniach wojennych (*Kaputt*) i czasie zerowym, kiedy do Neapolu wkroczyli Amerykanie (*Skóra*) – czy to w ogóle możliwe? Podobna wątpliwość zdaje się towarzyszyć przywołaniu *Odysei* Langa; jedna z postaci pierwszej części pyta: „dlaczego on tak sztucznie?… Porusza się krok po kroku z

podniesionym mieczem?”. Istotnie, ekspresja Odysa przywodzi na myśl posągowego Zygfryda z *Nibelungów* (*Die Nibelungen*), monumentalnej adaptacji eposu, którą niemiecki reżyser nakręcił w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku (co ciekawe, Zygfryd jako mityczny niemiecki bohater pojawia się w II akcie, w rozmowie Malapartego z Luisą Hohenzollern). Czy zatem opowiadanie o świecie, który został unicestwiony i do którego nie mamy już dostępu, jest w ogóle możliwe? A może pozostaje jedynie pokazywanie pojedynczych epizodów, obrazów – ale w formie przetworzonej w granicach naszej zdolności pojmowania tego, co niewyobrażalne. Tym samym reżyser zdaje się polemizować ze słynnym stwierdzeniem Theodora W. Adorno o tworzeniu poezji po Auschwitz – uporczywość tworzenia, choćby ze świadomością niedoskonałości, jest koniecznością.

Drugim narratorem spektaklu jest Krystian Lupa, siedzący za ostatnim rzędem widzów, komentujący sceniczne działania i projekcje. On też niekiedy wyjaśnia to, co przedstawione. Od czasu do czasu (z irytacją) zwraca uwagę spóźnionym po przerwie widzom: to, czego nie usłyszeli, mogą doczytać w Wikipedii. Naddatek poziomów narracji każe zastanowić się nad jej sprawczością: czy reżyser, który powołuje świat przedstawienia, nie jest też bezsilny wobec tego, o czym chce opowiedzieć?

Capri olśniewa nie tylko teatralną precyzją, mistrzostwem aktorskim (niemal każdemu z aktorów można by poświęcić osobny tekst, dlatego też w recenzji nie piszę szerzej o żadnej roli – pominięcie innych byłoby nierzetelne), ale również scenografią. Projekcje rzucane na trzy okalające scenę ściany wyczarowują – by użyć niezbyt adekwatnego w kontekście przedstawienia określenia – poszczególne miejsca akcji.

Po części „Casa Malaparte” na opuszczonym jak kurtyna ekranie oglądamy projekcję: kadry z obozów nakładają się na fragment filmu, przedstawiającego nazistowską orgię. Kiedy ekran się podniesie, zobaczymy pierwsze spotkanie Malapartego (Grzegorz Artman) z Hansem Frankiem (Michał Czachor), odbywające się na Wawelu. Dwa późniejsze będą miały miejsce w pałacu Brühla przy ulicy Wierzbowej (wysadzonym w 1944 roku) i w Belwederze. Toczą się tu rozmowy istotne, jak choćby ta o relacjach gubernatora z polskim klerem, arystokracją i inteligencją (słowa o harmonii i umiejętności rozgrywania inteligenckich „urodzonych konspiratorów” wypowiadane są przez Czachora wprost do oświetlonej w tym momencie widowni), i mniej istotne, na przykład o wyższości eleganckich kobiet niemieckich nad zaniedbanymi i pozbawionymi naturalnego wdzięku Polkami czy o talencie słynnego boksera Maxa Schmelinga. Oglądamy wawelskie komnaty, fasadę pałacu Brühla (na jego tle, witając Malapartego, Frank ironicznie cytuje słynne słowa Marcina Lutra: „Tu stoję ja i nie mogę inaczej”), jego wnętrza, przemalowany na polecenie Brigitte Frank (Maria Robaszkiewicz) Belweder, ale również – na projekcji – grającego na fortepianie gubernatora. W trzech odsłonach spotkań z Frankiem i jego świtą trudno oprzeć się wrażeniu, że – mimo znakomitej reżyserii i świetnego aktorstwa – mamy do czynienia z inscenizacją. Inscenizacją, której trudno zarzucić fałsz, bardzo sugestywną, ale pozostającą w sferze wyobrażenia, naśladownictwa tego, co znajdujemy w *Kaputt* (nie chcę rozwijać tu kwestii związanych z recepcją prozy Malapartego, przez niektórych badaczy określaną „splotem faktów oraz konfabulacji” – rozważania nad wiarygodnością niektórych epizodów nie mają bowiem, moim zdaniem, żadnego znaczenia w interpretacji spektaklu Lupy). Wreszcie – co chyba najistotniejsze, a co ujawni się najwyraźniej w II akcie – z testowaniem przez reżysera sprawdzonych już chwytów, autocytowaniem strategii narracyjnych

znanych już z innych przedstawień po to, by sprawdzić ich nośność, sens ich zaprzęgania w pokazywanie czasu, nazwanego przez Emmanuela Levinasa „dziurą w dziejach”, i tego, co nastąpiło później. A może – bo to też zdaje się sugerować Lupa – zadawanie takich pytań, które przecież po części już zbanalizowano, jest dziś pozbawione znaczenia? Może w teatrze trzeba iść w kierunku, jakiego jeszcze nie znamy?

I akt *Capri* zamyka projekcja: Frank zabiera Malapartego (Julian Świeżewski) do getta. Przy murze, po aryjskiej stronie, zirytowany nieudolnością żołnierza gubernator wyrywa mu pistolet i strzela w głowę chłopca, usiłującego wyjść z wykopanego tunelu, pewnie po to, żeby zdobyć coś do jedzenia. Ale na murze, który w nagraniu na być tym wojennym, widać współczesne, pełne nienawiści hasła.

5.

W II akcie przedstawienia, złożonym z rozmowy brydżystek (Ewa zastanawia się: „czy jestem aktorką, czy postacią, a może czymś pomiędzy, to znaczy czym?”), scen spotkań Malapartego (Julian Świeżewski) z Księżną Piemontu (Monika Niemczyk) oraz z księżniczką Luisą i towarzyszącą jej Ilsą (Magdalena Koleśnik), wizyty w wojskowym burdelu w Soroce, kolacji Amerykanów w wyzwolonym Neapolu – uderza kwestia padająca w rozmowie Malapartego z Księżną. Ona wspomina pewien wieczór w Vence, kiedy dwie Amerykanki tańczyły do jednej z pieśni Safony (pełną napięcia relację tancerek, granych przez Karolinę Adamczyk i Magdalenę Koleśnik, widzimy na drugim planie) i snuje rozważania o sztuce, w której psuje się coś, „kiedy coś psuje się w świecie". On pyta, właściwie bez związku: „Czego chcę się dogrzebać w tej scenie?”, a kwestię tę można rozumieć dwojako: jako

odnajdywanie sensu we wspomnieniu, ale też w istniejącej właśnie teatralnej sytuacji. Druga możliwość wydaje się jednak bardziej prawdopodobna – Księżna natychmiast podejmuje wątek.

Czego dogrzebać chce się Krystian Lupa w dwóch kolejnych sekwencjach z *Kaputt*? Pierwsze rozpoczyna się objaśnieniem Narratora i projekcją: Malaparte spotyka Luisę i Ilsę, spacerują po parku, potem niespiesznie udają się do pobliskiej kawiarni. Już na scenie toczy się rozmowa, którą na chwilę przerywa wejście dwóch żołnierzy, oślepionych na wojnie (Jacek Beler i Andrzej Kłak), z opiekunką (Karolina Adamczyk). Dwie sytuacje: księżniczki, wnuczki ostatniego cesarza Wilhelma II, która nie potrafi już kochać narodu niemieckiego i prosi Malapartego, by następnym razem przywiózł jej trochę mydła, i mężczyzn, którym trudność sprawia zjedzenie posiłku – w przedziwny sposób się zapętlają. Potomkini cesarza i żołnierze to ofiary czy sprawcy? Czy ona powinna czuć się odpowiedzialna za błędy dynastii? Czy oni po wojnie zostaną przez zwycięzców uznani za barbarzyńców, którzy walczyli po niewłaściwej stronie? Wieczór w poczdamskiej kawiarni wydaje się zawieszony w czasie. Ów stan wydał mi się szczególnie bezwzględny, dotkliwy. Może dlatego w kolejnej sekwencji Lupa go podtrzymuje, ale później – gwałtownie przerywa.

„Właściwa godzina, żeby iść do kina” – to ostatnie słowa, które padają w scenie w kawiarni. Wypowiada je niewidomy żołnierz, a my za chwilę poznamy ich właściwe znaczenie. Na projekcji widzimy zrujnowane obecną wojną miasto w Syrii, kamera umieszczona na samochodzie rejestruje kolejne opustoszałe resztki domów i ulic. A jednocześnie słyszymy wprowadzenie: dowództwo służby sanitarnej XI Armii postanowiło urządzić w Soroce burdel wojskowy, ale ponieważ w mieście nie było innych kobiet, wyłapano ukrywające się w pobliżu Żydówki. Czy naprawdę chcielibyśmy

oglądać te obrazy? – zdaje się pytać reżyser.

Scena „Dziewczęta z Soroki” przypomina klimatem *Miasto snu*, ale niespieszne rozmowy prowadzą zmuszane do stosunków seksualnych z niemieckimi żołnierzami żydowskie kobiety. O czym opowiadają Malapartemu (Julian Świeżewski) i jego nagiemu *alter ego* (Andrzej Kłak), rozpartemu w fotelu obok? O tym, czego uczyły się przed wojną, ilu dziennie przyjmują szeregowców i oficerów, o czym marzą, gdy skończą swój dwudziestodniowy pobyt w tym domu, w końcu zostały im tylko dwa dni, potem pojawią się nowe dziewczyny. Może wrócą do domu, a może pojadą w nieznane, na przykład do Wenecji. A przecież, tak jak widzowie, doskonale wiedzą, co je spotka. Lupa jednak nie poprzestaje na teatralnym wyciemnieniu, przejściu w kolejną scenę. Kiedy Malaparte żegna się z ostatnią z dziewcząt (pozostałe poszły już spać), znowu widzimy projekcję: na ciężarówce, jadącej błotnistą drogą w stronę lasu, siedzą kobiety, które właśnie widzieliśmy. Myślimy już, że na tym reżyser skończy, że nie dopowie oczywistego finału ich historii. Ale nie, Lupa idzie dalej: kiedy samochód znika z pola widzenia kamery, zza kadru rozlegają się strzały. To niezwykle przejmujący moment w spektaklu, ale dlaczego został w ten sposób poprowadzony? Z jednej strony rozładowuje napięcie, budowane w ostatnich dwóch scenach, bo niczego gorszego już nie można pokazać, ale z drugiej – owo domknięcie jest jeszcze jedną odsłoną bezsilności narracji, z jaką zmaga się reżyser, zdając się stwierdzać, że nie wystarczą już sceniczne obrazy, teatralne alegorie – czasem trzeba opowiadać do końca.

6.

II akt *Capri* zamyka scena „kolacji w renesansowym stylu”: Malaparte

(Grzegorz Artman) towarzyszy tym razem Generałowi Corkowi (Wojciech Ziemiański) i Mrs. Flat (Halina Rasiakówna) oraz grupie Amerykanów. Żołnierze i arystokratka śmiało wypowiadają swoje opinie o Włochach, Neapolu, Europie. Nie rozumieją, jak można sprzedać się za paczkę papierosów, jak można opowiadać o szczęściu w zrujnowanym kraju. Brawurowa scena zderzenia dwóch światów wywołuje śmiech widowni. Ale czy naprawdę jesteśmy aż tak różni od tych, którzy nie pojmują sytuacji neapolitańczyków tuż po wyzwoleniu? Czy nie możemy przejrzeć się w ich zdumieniu, oburzeniu, odrazie albo eleganckim współczuciu?

„Renesansowa kolacja" zmienia energię spektaklu i przygotowuje widzów na III akt, kolejne obrazy wyzwolonego Neapolu. Licznie przybyłych do miasta homoseksualistów, wracających z frontu żołnierzy – wszyscy są głodni, spragnieni skrawka normalności. Komuniści słuchają Szostakowicza, zaczynają się już kłótnie o czystość idei. Lupa inscenizuje, między innymi, opisaną przez Malapartego ceremonię „a figliata": Cicillo (Paweł Tomaszewski), otoczony przez przebranych w czarne sukienki mężczyzn, rodzi figurkę z ogromnym fallusem. To zdarzenie wydaje się ekstatyczne, niezwykle radosne; prastary rytuał przypomina nie tylko o świecie, w jakim zdarzały się „cudowne narodziny", ale też o sile wspólnoty. Lupa jednak znowu ironizuje: nie dość, że uczestnicy ceremonii tracą zainteresowanie objawieniem na rzecz spaghetti, to jeszcze „starą, drewnianą statuetkę, niezgrabnie rzeźbiony fetysz", jak ją określa Malaparte, kradnie profan – przyglądający się orgii Jack (Andrzej Kłak).

W finale spektaklu wracamy do Casa Malaparte, gdzie siedzi stary, osamotniony gospodarz. Ściana z ogromnym, wychodzącym na Morze Tyrreńskie oknem znika – zamiast niej widzimy lustrzane odbicie scenicznego pokoju. Postaci, jak choćby duch Mussoliniego (Michał

Czachor), wchodzą do niego, czasem zamienią z Malapartem, który już chyba przestał być Narratorem, kilka słów, a czasem tylko się zatrzymują na chwilę, by przejść na drugą stronę. Uroda scenicznego efektu, w którym aktorzy „przenikają" przez sceniczne drzwi do projekcji, współtworzy smutek tej sceny. Spektakl kończy się długo, jakby łapiąc właściwy ton. Zamknięty po drugiej stronie narracji pokój, w którym bohaterowie coś czytają, o czymś rozmawiają; jaskinia na Capri, w niej nadzy aktorzy. Ostatnia sekwencja nosi tytuł „Muzeum czasu": postaci przelewają się jedna w drugą, nie rozpoznają siebie, Lang spotyka Malapartego, na projekcjach widzimy zdjęcia ciał straconych zbrodniarzy wojennych. „Każdy tu mówi o sobie" – to ostatnie słowa spektaklu, wypowiadane przez Karolinę (Karolina Adamczyk).

W zamieszczonej w programie rozmowie Przemysława Bollina reżyser, zapytany o to, czym jest dla niego prawda, mówi: „To słowo jest enigmatyczne. Ukute przez człowieka i dla człowieka. Poza nim nie istnieje. […] Prawda jest względna, pełna najróżniejszych zasadzek logicznych. Dotyczy bardzo mocno tego, co przeżywa jednostka. Jesteśmy zawsze skłonni ją uniwersalizować. Nasze przeżycia wydają nam się zapisem świata obiektywnego. To złudzenie. […] Najczęściej prawda to mechanizm, którym posługujemy się do walenia drugiego człowieka w łeb. Bez tego słowa ludzkość nie może się obejść". Jeśli narracja jest, jak chcą niektórzy, sposobem rozumienia świata, to, zdaniem Krystiana Lupy, marne są dziś szanse na jej zbudowanie. Pozostają tylko fragmenty, pojedyncze obrazy, odpryski; pozostają szlachetne, lecz daremne próby. *Capri – wyspa uciekinierów* jest próbą mistrzowską.

Autor/ka

Olga Katafiasz

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca. W latach 1995-2008 w redakcji „Didaskaliów". Pracuje na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Opublikowała m.in. *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino* (2012).

Przypisy

1. Powyższe cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Pogarda*.
2. Cytaty z przedstawienia *Capri – wyspa uciekinierów* były zasłyszane ze sceny lub pochodzą z egzemplarza reżyserskiego, udostępnionego dzięki uprzejmości reżysera i Teatru Powszechnego, za co serdecznie dziękuję.

Bibliografia

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.

Lupa, Krystian; Maciejewski, Łukasz, *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, „Notatnik Teatralny", Łódź 2017.

Mrozek, Witold, *Czas bezprawia, czyli samobójstwo ludzkości. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Gazeta Wyborcza" online, 13 VI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276664.html [dostęp: 6 I 2020].

Gdy zło urządza świat. Z Krystianem Lupą rozmawia Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita" nr 237 online, 10 X 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/281064.html?josso_assertion_id=8773E531E27B495D [dostęp: 13 I 2020].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/awaria-narracji*