



JOANNA WICHOWSKA

## MISTRZ ZAPRASZA DO KONFESJONAŁU

TR Warszawa, Théâtre de la Ville w Paryżu, Instytut Adama Mickiewicza, Teatr Dramatyczny w Warszawie

### MIASTO SNU

wg *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina  
reżyseria, scenariusz, scenografia, światło, opracowanie muzyczne: Krystian Lupa, kostiumy: Piotr Skiba, dramaturgia: Iga Gańczarczyk, premiery: 5 października 2012 w Paryżu, 10 listopada 2012 w Warszawie

**T**ytułowe Miasto Snu to kolejna (która to już?) z niezamordowane, od lat tworzonych przez Krystiana Lupa wersji utopijnego, peryferyjnego terytorium zamieszkanego przez kontestatorów obowiązującego porządku, poszukiwaczy ekstremalnych doświadczeń, tropicielei iluminacji. Tym razem ta wyspa rozbitków, wbrew przedpremierowym deklaracjom reżysera, jest usytuowana na dalekich obrzeżach rzeczywistości, a mikrospołeczność, która ją zaludnia, to grupa nie tyle outsiderów, którzy odsłaniają przed nami strzępy niechcianej prawdy, ile nieuleczalnych egotyków, których myśli i doświadczenia są nieprzezroczyste, nieprzekładalne na jakikolwiek znany, oswojony język. Lupa konstruuje swoje Miasto Snu z determinacją straceńca, podobnie jak to uczynił Klaus Patera. I podobnie jak jego bohater, nie dotrzymuje złożonej obietnicy – udowadniając, że żadnej obietnicy nigdy nie było, że ją sobie wszyscy wymyśliliśmy.

Wymyśliliśmy sobie przede wszystkim, że miasto Paterzy jest jakimś – metaforycznym wprawdzie, ale jednak – obrazem realnego świata. Tymczasem w spektaklu Lupa ten realny świat dochodzi do głosu wyłącznie w formie cytatu i to po to, by zostać zdyskontowany i z czystym sumieniem odłożony *ad acta*. Reżyser cytuje rzeczywistość za pośrednictwem filmowych projekcji. W „dokumencie” o Paterze kamera pokazuje realne miasto – fragmenty ulic Warszawy: ślepe ściany budynków, gołe mury – pozostałości po domach, które zniknęły (Patera, słyszymy, przeniósł je w całości do swojej utopii). Ludzie na peronie Dworca Centralnego, indagowani przez reportera o Miasto Snu, odpowiadają

zniecierpliwieniem: nie interesuje ich to, śpieszą się do pociągu. Z kolei zrealizowana zgodnie z wszelkimi wymogami gatunku reklama samochodu, przemyciona nielegalnie „zza muru”, w królestwie Paterzy jest traktowana jak niesmaczny eksces, przypomnienie blichtru realnego świata, który do Miasta Snu nie powinien mieć dostępu. Wprawdzie tutaj również istnieją jakieś ulice, jacyś na tych ulicach ludzie ze swoimi problemami, być może również jakieś telewizory, reklamy i pociągi, ale towarzystwo zgromadzone w pomieszczeniu udającym salon nie wydaje się specjalnie poruszone toczącym się za oknem życiem. W pierwszych scenach dobiegają stamtąd okrzyki, pieśni, dźwięki bębnow – ulicą przechodzi tłum demonstrujący z okazji bliżej nieokreślonego święta narodowego. Cały ten zgiełk prowokuje tylko antropologiczną ciekawość wobec obcego plemienia, która zresztą łatwo się wyczerpuje. Okno zostaje zamknięte. Kilkuosobowa społeczność nie potrzebuje zewnętrznego świata. Woli zatrzaskać okiennice, pograć się w komie, celebrować swoją zmęczoną (i męczącą) melancholię, swój bunt, któremu brakuje sprecyzowanego kierunku i obiektu, swoje niekończące się, jałowe rytuały zwierzeń.

Lęk przed banalną rodzajowością, pogarda dla linearnej opowieści i komunikatywnej funkcji języka, zaufanie wobec nieuważanej logorei, zbliżonej do sennego bełkotu i odsłaniającej jakoby wewnętrzną prawdę – wszystko to prowadzi Lupa w rejony już przez niego spenetrowane, zmuszając do zarzucenia wędki jeszcze głębiej. W efekcie spektakl od pierwszych scen programowo i nieuchronnie osuwa się w przepaść solipsyzmu. To powolne i rozciągnięte w czasie opadanie jest dręczące jak, nie przymierzając, senny koszmar. Zasypani górą słów, próbujemy złapać oddech, wyłuskać z nich znaczenia, ale ilekroć chwytny koniec nitki, ta się rwie. Lupa zostawia publiczność bez furtki, bez asekuracji. Testuje ją, tak jak testuje swoich aktorów i siebie samego: bezwzględnie, ale z nadzieją, że wysiłek zaniechania wypróbowanych strategii odbioru (i tworzenia) zaowocuje nowym rodzajem porozumienia. Wygląda na to, że widzowie mają małe szanse na zdanie tego testu.

Konfuzja, zmęczenie, irytacja – wszystkie te reakcje publiczności są jednak zawczasu wliczone w koszt

spektaklu, więcej: zostały wpisane w jego strukturę. Status widzów jest jednym z tematów, które Lupa bada w swoim pojemnym laboratorium. Aktorzy otwarcie spoglądają w stronę widowni, śledzą naszą, ani chybi widoczną, frustrację. Niekończącą się rozmowę Niebieskookiego (Jakub Gierszał) i Siri (Sandra Korzeniak), a właściwie jej monolog, przerywa poeta Janek (Jan Dravnel), jedyna postać (może oprócz Arkadiny, trzeźwo i uważnie granej przez Marię Maj), która nie poddaje się wszechobecnemu bezwładowi i której anarchiczna energia potrafi wyrwać widownię z letargu. „Zасыpiają” – mówi, trafnie komentując stan publiczności podczas szóstej godziny spektaklu. Nasza obecność została jednak dostrzeżona znacznie wcześniej. W jednej z początkowych scen Hektor Brendel (Tomasz Tyndyk) pstryka pamiątkowe zdjęcie – nam wszystkim. Na ekranie pojawia się fotografia aktorów na tle wypełnionej do ostatniego miejsca widowni. Zaraz potem to samo ujęcie, tyle że krzesła są tym razem puste: publiczność zniknęła, została wymazana. Czy ten niewinny dowcip jest projekcją marzenia o spektaklu bez świadków? O doskonale autonomicznym, samowystarczalnym świecie, który nie potrzebuje bodźców ani reakcji z zewnątrz? Albo który jest tak kruchy, że musi się przed nimi bronić, stosując wypróbowany mechanizm zaprzeczenia?

Lupa nie po raz pierwszy wikła swoich aktorów w piętro paradoksy: są postaciami, ale nie wolno im się ukrywać za rolę. Mają dostrzegać widzów, prowokować ich i drażnić, tematyzować ich obecność, ale jednocześnie powinni o nich zapomnieć. Grać tak, jakby ich nie było. Pozwolić sobie na taki rodzaj niekontrolowanego bezwstydu, który wydaje się możliwy tylko w sytuacji skrajnie intymnej – ale jednocześnie precyzyjnie pokazać go na scenie, przed kilkoma setkami podglądaczy.

W poprzednich spektaklach Lupy, choćby w *Factory 2* albo w *Personie. Marilyn*, ten bezwstyd najmocniej ujawniał się w filmowych zapisach aktorskich improwizacji-wyznań. W *Mieście snu* akty psychicznego obnażenia postaci i zarazem aktora odbywają się na żywo – w specjalnie do tego celu skonstruowanym sześcianie-klatce. Zasada się nie zmienia, zmienia się za to stopień trudności: prywatny seans szczerości musi się odbyć publicznie, tu i teraz. Pretekstem jest list od Felliniego: maestro, zainteresowany projektem artystycznym mieszkańców Miasta Snu, chciałby dostać materiały filmowe, „coś w rodzaju portretu-zwierzenia” każdego z nich. Sześcian rozżarza się ostrym światłem za każdym razem, kiedy ktoś przekroczy jego próg. Zamienia się w kapsułę prawdy, pręgierz, mównicę, konfesjonał. Jak w dziecięcej zabawie, daje umowne, tymczasowe poczucie bezpieczeństwa. W klatce nie obowiązują zasady przyzwoitości i dyplomacji. Tutaj w mgnieniu oka rozregulowują się wszystkie mechanizmy, które trzymają nas w ryzach. Wolno przyznać się do własnej przeciętności i dać jej w końcu upust. Można pozwolić sobie na najdalej posuniętą kompromitację, zrealizować potrzebę samoponiżenia, jak to robi Melita (Małgorzata Maślanka). Można też zanegować obowiązującą konwencję powagi i napięcia, i zatańczyć, jak przyjaciółka Felliniego Leonor (w

domyśle: Leonor Fini – Monika Niemczyk) i Castringius (Lech Łotocki). Można też bezceremonialnie zaatakować kabotyzm reszty towarzystwa, jak Siri. Im bardziej niepoprawna, bezczelna, nieartykułowana, intymna i wstydliva jest prawda, której wyznanie prowokuje dziwny konfesjonał – tym lepiej. W każdym razie dla maestro.

Mistrzów – samozwańcych demiurgów, manipulatorów, hochsztaplerów i geniuszy jest w spektaklu kilku i każdy z nich chowa się za szeregiem masek. Klaus Patera (Piotr Skiba) *incognito*, ubrany w idealnie skrojony, nieco kobiecy strój, z gracją gra rolę służącego – serwuje wódkę, częstuje papierosem, podaje ogień. W filmie o sobie samym występuje jako wątlý, siwowłósy staruszek z demencją. Podczas spotkania z Alfredem Kubinem (Andrzej Szeremeta) zdejmuje siwą perukę i prostuje plecy, jego głos nabiera siły. A w ostatniej scenie zamienia się w mistrza Felliniego, unoszącego się nad sceną w koszu doczepionym do szkieletu gigantycznej ryby. Wirus Felliniego pojawia się zresztą w przedstawieniu niemal od początku, pod postacią Giulietty (Agnieszka Roszkowska), która, zanim na dobre wtargnie w świat mieszkańców Miasta Snu, brawurowo cytując choreografię Gelsominy z *La Strady*, kilka razy wślizguje się niepostrzeżenie na scenę w różnych kostiumach wypożyczonych z filmów mistrza. Wieńcząc spektakl eksplozją surrealistycznego szaleństwa kieruje jednak nie Fellini-Patera, ale głos Krystiana Lupy dobiegający z głośników i dialogujący ze zgromadzonymi na scenie aktorami. W ten sposób wszystkie maski zlewają się w jedną, błazeńską.

Nawet jeśli pożyczona od Felliniego błazeńska dezynwoltura jest częścią asekuracyjnej strategii, nie sposób nie docenić potężnej autoironii, która za nią stoi. Tej samej, która każe wpleść w spektakl obraz mistycznych zaślubin w dwóch wersjach: wzniosłej, symbolicznej i filmowo dosłownej. Siri i Janek stoją w „sześcianie prawdy”, nadzy, w znanych z alchemicznej ikonografii pozach, w maskach słońca i księżyca, a jednocześnie ich nagie, sczeplone ciała widać na ekranie. Alchemiczne *coniunctio*, jeden z Jungowskich symboli przemiany, eksploatowanych niegdyś przez Lupę z całym dobrodziejstwem inwentarza i śmiertelnie serio, powraca teraz w cudzysłowie – jako cytat z samego siebie, komentarz do własnej drogi.

Scena z Fellinim uwieszonym u brzucha wielkiej ryby jest drwiną z powagi symboli, apoteozą ludycznego chaosu i bezinteresownej, wolnej od przymusu tworzenia znaczeń logiki snu. Ujawniając się w tej ostatniej scenie, włączając się – akustycznie – w niezborną, jakąś nagle całkiem prywatną, „niereżyserowaną” krzątaninę aktorów, Lupa bierze na siebie odpowiedzialność za całą tę hybrydyczną rzeczywistość, którą powołał do życia i której pozwolił się nieznośnie rozrosnąć. Swoją ingerencją nie tylko poświadczając jej integralność i celowość, ale przede wszystkim zrzeka się immunitetu ukrytego za swoim dziełem demiurga. Ten ostatni w przedstawieniu reżyserski (mistrzowski) gest jest czymś pomiędzy przyznaniem się do porażki a wyniosłym, złośliwym chichotem. ■