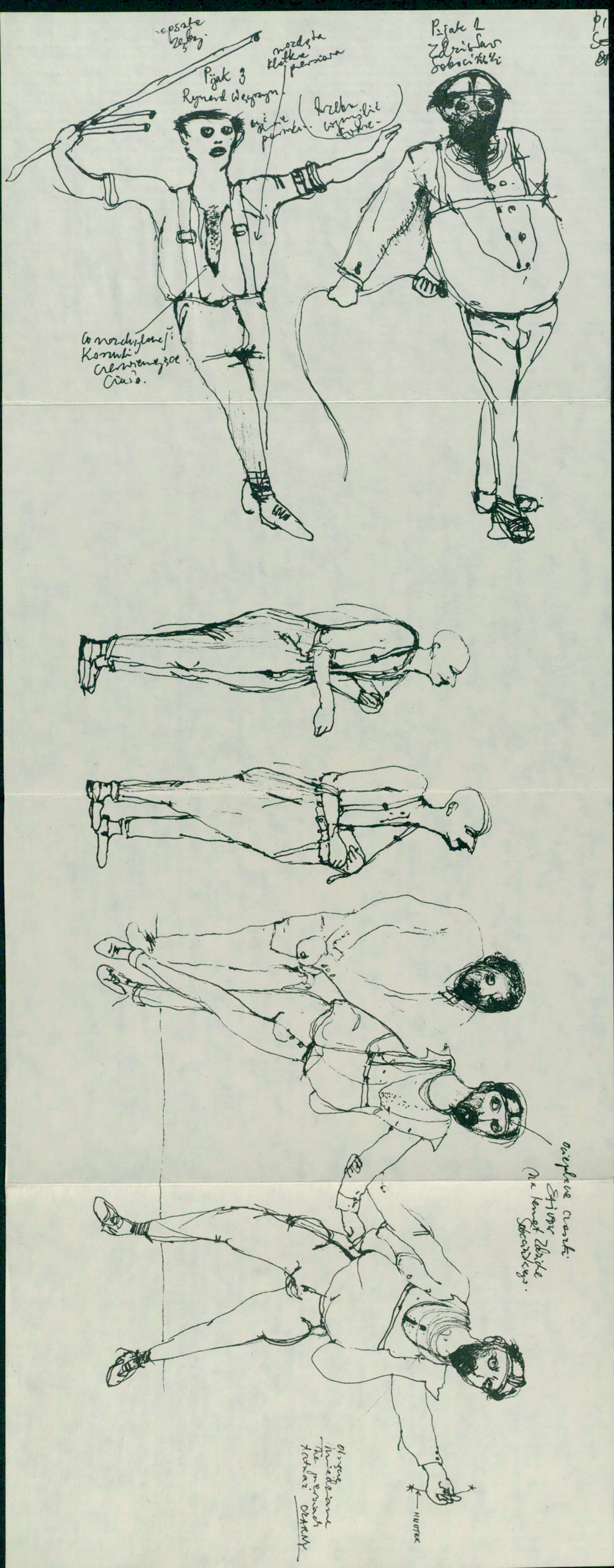
TEATR im. C. NORWIDA
JELENIA GÓRA

W. GOMBROWICZ
ŚLUB

reżyseria
scenografia
opr. muz.
K. LUPA


Pijak 1
Zdzisław Sobociński
Pijak 3
Rynard Węgrzyn
rozdęta klatka piersiowa
(trzeba wymyślić tutaj)
Co rozdętej Kosmaty czerwonego ciała.
HINTEK

WITOLD GOMBROWICZ

„ŚLUB" NA SCENIE

(...) „Ślub" bez teatru jest jak ryba bez wody — tak, bo to nie tylko dramat pisany dla teatru, ale, przynajmniej w zamierzeniu swoim, to sama wyzwalająca się teatralność istnienia. Mam jednak obawy, że nikt oprócz mnie nie zdoła tego wyreżyserować i że przedstawienie runie z wielkim wstydem moim, grzebiąc na długie lata karierę sceniczną utworu.

Największa trudność na tym polega, że „Ślub" nie jest opracowaniem artystycznym jakiegoś problemu czy sytuacji (do czego przyzwyczaiła nas Francja) ale luźnym wyładowaniem wyobraźni, wytężonej, co prawda, w określonym kierunku. To nie znaczy, aby „Ślub" nie opowiadał nam pewnej historii: to dramat człowieka współczesnego, którego świat został zrujnowany, który (we śnie) ujrzał dom swój zamieniony w karczmę, narzeczoną — w dziewkę. Pragnąc odzyskać przeszłość, człowiek ten ogłasza ojca swojego królem, w narzeczonej chce widzieć dziewicę. Daremnie. Gdyż nie tylko świat mu zrujnowano, on sam uległ ruinie i już skończyły mu się tamte uczucia... Natomiast na gruzach dawnego odsłania się świat nowy, pełny okropnych zasadzek i nieobliczalnej dynamiki, pozbawiony Boga, stwarzający się z ludzi w przedziwnych konwulsjach Formy. Upojony wszechwładzą swojej rozpętanej ludzkości, on ogłasza się królem, bogiem, dyktatorem i chce za pomocą tej nowej mechaniki sprawić aby odżyła w nim czystość, miłość... tak, on sam sobie da ślub, narzuci go ludziom, zmusi aby to ratyfikowali! Lecz ta rzeczywistość, stwarzana poprzez formę, zwraca się przeciwko niemu i go druzgocze.

To anegdota... Ale nie wyczerpuje ona treści „Ślubu", gdyż ten nowy świat, który ujawnia się tutaj, nie jest z góry wiadomy, nawet autorowi, dramat jest jedynie próbą artystycznego dotarcia do rzeczywistości, którą kryje Przyszłość. To sen o epoce, wyrażający męczarnie naszej współczesności, ale też sen wyprzedzający epokę, usiłujący odgadnąć... na marginesie akcji śniący duch bohatera—artysty chce przebić ciemność, to senna walka z demonami jutra, to celebracja świętego obrządku nowego i nieznanego Stawania się... Więc „Ślub" na scenie powinien stać się górą Synaj, pełną mistycznych objawień, chmurą, brzemienną tysiącem znaczeń, rozpędzoną pracą wyobraźni i intuicji, Grand Guignolem, obfitującym w igraszki, zagadkową missa solemnis na przełomie czasów u stóp niewiadomego ołtarza. Ten sen jest snem i toczy się w ciemnościach, on ma prawo do tego aby go rozjaśniały tylko błyskawice (bardzo przepraszam, że w sposób tak górnolotny wyrażam się, ale inaczej nie mógłbym dać do zrozumienia, jak ma być wystawiony „Ślub").

Jeżeli tak go ujmiecie — jako wyładowanie duszy, brzemiennej niejasnym przeczuciem nadchodzących czasów, jako nabożeństwo przyszłości — powinien zagrać na scenie; ale nie zapominajcie, że to przedstawienie ma być tyleż zmysłowe, ile metafizyczne, to jest że wszystkie blaski i grozy rozpętanej formy, upojenie się maską, wyżywanie się w grze dla samej gry, powinny uczynić je rozkoszą. A wreszcie nie zapomnijcie, że jego ostateczny tragizm polega na przerażeniu człowieka, który widzi, że kształtuje się w sposób dla siebie nieprzewidziany — na rozdźwięku pomiędzy człowiekiem a formą. (...)

Chciałbym przynajmniej powiedzieć, jak wyobrażam sobie w ogólnych zarysach reżyserię I aktu.

Pierwsza scena Henryk-Władzio: nostalgiczna, gniotąca melodia snu i patos Henryka w próżni i „łatwość" Władzia, przerażająca łatwość młodości. A „hola" jak zaklęcie, narastające sobą i rodzące oczekiwanie.

Gdy ukazują się rodzice, Henryk przybiera styl „podróżnego", to typowa scena z karczmarzem. Ale zaraz gwałtowne rozkrzyczanie się ojca i wejście matki, której krzyk winien zgrać się z krzykiem ojca. I dwa monologi Henryka:

„Tak by się zdawało
Ale nie jest to zupełnie pewne".

oraz

„I nie mogę mówić po prostu..."

jak dwa crescenda: tu on zaczyna czuć się kapłanem i rozpoczyna się msza. Odtąd będzie on zarazem w akcji i poza akcją; będzie czasem popierał ją zażarcie jakby w pragnieniu wyczerpania jej sensu, będzie stowarzyszał się z nią w upojeniu, albo będzie asystował jej z boku, albo, na chwilę, zupełnie ją zatrzyma.

Dialogi z rodzicami o zmiennym rytmie, zmiennych nastrojach — ale trzeba opracować je głosowo, jak tekst muzyczny i wydobyć ich teatralność. I obrzędowość tej uczty. A pochód parami do stołu, to irrupcja groteski, zgranie się w tanecznej paradzie — tu oni na chwilę zapomnieli o dramacie i tylko się bawią.

Po czym ukazanie się Mańki-Mani, zaprawione dręczącą snu tajemnicą. I Henryk zrozpaczony, ale rozbawiony, oddający się z Władziem lekkości i lekkomyślności, rytm, rym ich oszałamia!

Po czym wtargnięcie Pijaków, wyczarowane ową „świnią", którą zachłysnął się Ojciec i leit-motiv „Mańka świniny, Mańka świnia" natrętny — a Henryk z boku, daje się wciągnąć i już zażarcie przytwierdza, popiera:

„Butelka gorzki świni!"

Albo, powtarzając na stronie słowa Pijaków (Mańka, ogórki!... W sam krucyfiks!) czyni to jakby się stowarzyszał w jakimś obrządku. A gdy w pewnej chwili mówi do siebie; „Kiedy to wszystko się skończy?", Pijak, jak gdyby wychodząc z roli, odpowiada: „Prędko" i przez chwilę następuje jedno z tych, typowych dla „Ślubu", zawieszeń akcji:

Henryk (do Pijaka): — Co tam jest za oknami?
Pijak: — Tam są rozległe pola.

To rozpaczliwa potrzeba nietykalności i dziki lęk przed palcem Pijaka rodzą królewskość Ojca — palec ten niechaj będzie dość duży i odrażający.

Wejście drugiego głównego tematu tej „symfonii" (Henryku, o, Henryku!), który przeciwstawia się wzniosłością pierwszemu, poniżającemu (Świnia – świnia), powinno zabrzmieć należycie, poparte okrzykami „Król, król!" i ukazaniem się Dostojników. Dostojnicy niechaj ukażą się spowici mrokiem snu i stopniowo tylko niech scena skonsoliduje się w swoim nowym aspekcie królewskiego dworu.

W scenie modlitwy Ojcostwo nabiera boskiego charakteru — Bóg jest ojcem Ojca — i to ojcostwo męczy, narzuca się, podsuwając Henrykowi słowa wiernopoddańcze... i on, w próżni, nie wie co robić ze sobą... Ale naraz spływa lekkie, cudowne słówko „Ślub" i scena się rozjaśnia — i marsz weselny, triumfalna posuwistość finału, ów polonez, którym Ojciec chce „przeprzeć" rzeczywistość — zakłócony ostatnim, krótkim wybuchem „świni".

(...) Czy wolno mi ogłaszać drukiem takie komentarze do własnych utworów? Czy nie jest to nadużycie? I czy nie znudzi?

Powiedz sobie: ludzie marzą o tym aby cię poznać. Pragną cię. Są ciebie ciekawi. Wprowadzaj ich siłą w swoje sprawy, nawet w te, które dla nich są obojętne. Zmuszaj aby się zainteresowali tym, co ciebie interesuje. Im więcej będą wiedzieć o tobie, tym bardziej będziesz im potrzebny.

„Ja" nie jest przeszkodą w obcowaniu z ludźmi, „ja" jest tym czego „oni" pożądają. Idzie jednak o to aby „ja" nie było przemycane, jak towar zakazany. Czego nie znosi „ja"? Połowiczności, lękliwości, wstydliwości. (...)

„DZIENNIK (1953—1956)"
PARYŻ 1975, s. 87—90

oraz
Uniwersytet Jagielloński
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
w Krakowie
Bank Przemysłowo-Handlowy w Krakowie
Krakowska Fundacja Artystów Teatru
Krakowski Kurier Kulturalny
Dyskusyjny Klub Filmowy „Mikro — Odeon"
Stara Galeria
Stary Sklep
Galeria Camelot
Pałac Pugetów

TYDZIEŃ KRYSTIANA LUPY

w Krakowie 17-23 luty 1992

Krystian LUPA urodził się 4 lutego 1945 roku w Jastrzębiu Zdroju. Po roku studiów na Wydziale Fizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw na Wydział Malarstwa, później Grafiki. Studia plastyczne ukończył w 1969 roku. Następnie rozpoczął studia w PWSTiF w Łodzi, na Wydziale Reżyserii Filmowej. Po dwóch semestrach uczelnia zrezygnowała z niego. W tym okresie zaczął współpracę ze studenckim teatrem „Cytryna" w Łodzi — jako scenograf i reżyser. W 1973 roku rozpoczął studia na powołanym właśnie Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Podczas studiów był m.in. asystentem Konrada Swinarskiego przy nieukończonej realizacji „Hamleta" w Starym Teatrze. Jako warsztat przeddyplomowy zrealizował „Rzeźnię" Mrożka w Teatrze Miniatura w Krakowie.

Następną pracą Lupy były „Nadobnisie i koczkodany" Witkacego. W sztuce tej grali studenci IV roku Wydziału Aktorskiego. Był to spektakl dyplomowy reżysera, przyjęty niezwykle gorąco przez publiczność i krytykę. Spektakl ten Lupa powtórzył z zespołem Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze, z którym nawiązał trwającą kilka lat współpracę. Od momentu ukończenia studiów w 1978 roku artysta współpracuje wyłącznie z dwoma teatrami: Starym Teatrem w Krakowie i Teatrem im. Norwida w Jeleniej Górze (z wyjątkiem „Demona ziemi" Wedekinda zrealizowanego w Teatrze Bagatela w Krakowie).

W Starym Teatrze debiutował „Iwoną księżniczką Burgunda" Gombrowicza w 1978 roku. Od kilku lat prowadzi zajęcia w krakowskiej PWST ze studentami reżyserii i Wydziału Aktorskiego.

Krystian Lupa jest również scenografem, choć niemal wyłącznie (jedynym wyjątkiem jest tu „Ifigenia w Taurydzie" Goethego w reż. Anny Obidniak w Jeleniej Górze) swoich własnych przedstawień. Sam też często opracowuje je muzycznie.

Zajmuje się też twórczością literacką — a scenariusze „Kolacji" i „Przezroczystego pokoju" zrealizowane w Jeleniej Górze są jego własnymi utworami, choć tworzone były z dużym udziałem aktorów. Taki jest też scenariusz „Miasta snu", oparty na niektórych wątkach powieści Alfreda Kubina „Po tamtej stronie".

Do niemal wszystkich spektakli Lupa pisze teksty-manifesty, umieszczone w programach.

W 1988 roku Krystian Lupa otrzymał nagrodę im. Konrada Swinarskiego za spektakl „Marzyciele" Musila w Starym Teatrze. W grudniu 1991 roku został laureatem Nagrody Fundacji Kultury Polskiej.

* Bardzo przepraszam, ale urodziłem się 7.10.1943
Lupa

Jako reżyser — scenograf ma bardzo wyraźny, szybko rozpoznawalny charakter pisma. Składają się na nie rzeczywiste umiejętności i preferowane sposoby. Łatwo je wyliczyć: właściwe wyczucie teatralnej funkcji muzyki, zrozumienie roli rytmu, precyzja i rozmach w organizowaniu scen zbiorowych, nawet w wymiarach kameralnych, pilnowanie drugiego planu. Dochodzą do tego rzeczy wspomniane uprzednio: cienkość rysunku psychologicznego postaci, odkrywczość w motywacjach psychologicznych. W plastyce wykazuje zarówno zdolność samoograniczenia, jak urzeczenia pomysłami. O szczególnej monotematyczności stylistycznej decydują tu jednak elementy powtarzalne. Chodzi o kolor i tempo.

Elżbieta Wysińska
(Reżyser na dorobku, Dialog, X, 1978)

Krystian Lupa zamyka postaci swojego teatru w klatkach. Trzy ściany pokoju i delikatna kratka dzieląca scenę od widowni. Pokój — klatka staje się miejscem wymyślnych tortur — głównie duchowych — którym poddają się bohaterowie przedstawień Lupy. Nie rozwija się tutaj żadna intryga. Trwa ciągle ta sama sytuacja, która bądź to zagęszcza się w niejasnych kulminacjach, gdy udręka torturujących się sięga zenitu, bądź rozrzedza się w znieruchomieniu i wyczerpaniu. Ta zmienna pulsacja trwa godzinami i każda minuta zwiększa udrękę aż do momentu, kiedy bohaterowie doznają łaski iluminacji. Wówczas torturowane umysły doświadczają poczucia konieczności wszystkiego, jedności wszystkiego i związku wszystkiego ze wszystkim. Na ten krótki moment wyrywają się z pułapki czasu, wolno obracającego się koła tortur. Wszystko to przypomina rodzaj metafizycznego laboratorium albo — by posłużyć się dowcipnym neologizmem Witkacego — dręczarium". (...)

To, co oglądamy na scenie w przedstawieniach Lupy, jest więc najczęściej projekcją wewnętrznej przestrzeni. W laboratorium Lupy obserwujemy pracę świadomości nad tajemnicą własnej tożsamości i osobowości. Postaci są tu zaledwie atomami, cząstkami innej całości — jakiegoś nadrzędnego „ja". Komponowanie coraz to nowych sytuacji, układanie wciąż nowych wzorów jest zapisem dręczącej autoanalizy, w której świadomość nie znajduje kresu. Stąd bierze się męczący rytm przedstawień Lupy, oscylujący między próżnią, znudzeniem, zniechęceniem a nigdy do końca uchwytnym poczuciem pełni i znaczenia wszystkiego.

Grzegorz Niziołek

(Laboratorium Krystiana Lupy, Teatr, 1989 nr 3)

Krystian Lupa — *fot. Marek Gardulski*

Ośrodkiem budowania akcji teatralnej i interakcji postaci jest w teatrze Lupy s t a n określający dyspozycję aktora i zespołu do podjęcia działania. Jako najbardziej znaczące i najmocniej pobudzające do działania jawią się tu stany zbiorowej hipnozy, zbiorowej halucynacji, ekstazy, stany obsesyjnych nawrotów jakiegoś tematu, jakiejś intonacji dawno zasłyszanej i wypartej ze świadomości, stany narkotycznego odurzenia ideą. Wszystkie te stany są realne, wszystkie są doświadczeniem konkretu. Stan jest dany (lub osiągany) jako konieczny element drogi ku pierwotnym źródłom naszego dzisiejszego działania. Wędrówkę tę opowiada najlepiej chronologicznie postrzegana twórczość reżysera: najpierw więc „Nadobnisie i koczkodany" jako obraz stanu metafizycznego bólu stworzenia, potem demoniczna tragedia śmierci i miłości w „Duchu ziemi" Wedekinda, spektakle autorskie w Jeleniej Górze („Przezroczysty pokój") jako próba dotarcia do tajemnicy zamkniętego świata, tajemnicy życia za murami; a dalej „Powrót Odysa", gdzie pojawił się problem rytualnego przekraczania granicy śmierci, która mieszka w każdej upragnionej Itace, „Pragmatyści", w których postacie przez stawianie sobie zadania ekstremalnego bólu, lęku, hipnozy szukają zatopionej w mitycznym świecie Sajgonu prawdy o przyszłości; potem „Bezimienne dzieło", które za główny temat wzięło stan zbiorowej halucynacji rodzącej się w obliczu nowej idei, mającej przekształcić cały świat w nowy kosmos wartości. I wreszcie przełamanie eksperymentów teatralnych i pojawienie się pytań o faktyczny stan świata w inscenizacji opartej na „Po tamtej stronie" Alfreda Kubina, poprzedzone penetracją głębinowych struktur pamięci przez wprowadzenie archetypowych postaci Matki, Ojca, Wielkiego Czarodzieja w „Ślubie" Gombrowicza. Lupa stworzył już wtedy mit artysty niezrozumiałego, ale też trzeba przyznać, że przyszło mu samotniczo pracować w epoce, która zatraciła już kontakt z pierwotną i zarazem uniwersalną mową kultury i cywilizacji. Poszukiwania teatralne Lupy zaczynają się bowiem od zwrotu ku przeszłości, ich punktem wyjścia jest intymna szczerość artysty w stosunku do siebie samego.

Włodzimierz Szturc

(Teatr Krystiana Lupy, Teatr, 1990 nr 6)

Prace reżyserskie Krystiana Lupy

RZEŹNIA, Sławomir Mrożek
Reż. i scen. Krystian Lupa (PWST Kraków), współpr. scen. Zbysław Marek Maciejewski, konsult. muz. Krzysztof Lipka, Kraków, Teatr im. J. Słowackiego (T. Miniatura), prem. 8.05.1976.

NADOBNISIE I KOCZKODANY, Stanisław Ignacy Witkiewicz
Reż. i scen. Krystian Lupa, Kraków, PWST — Teatr Szkolny, prem. 8.01.1977.

ŻYCIE CZŁOWIEKA, Leonidas Andrejew
Reż. i scen. Krystian Lupa (PWST Kraków), muz. Bogdan Dominik, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 2.07.1977.

IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA, Witold Gombrowicz
Reż. i scen. Krystian Lupa, opr. muz. Krzysztof Lipka, Kraków, Teatr Kameralny (scena Starego Teatru), prem. 8.01.1978.

WARIAT I ZAKONNICA, Stanisław Ignacy Witkiewicz
Reż. i scen. Krystian Lupa, OTV Wrocław, emisja 20.01.1978.

NADOBNISIE I KOCZKODANY, czyli Zielona Pigułka, Stanisław Ignacy Witkiewicz
Reż. i scen. Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 19.02.1978.
Festiwale: IX Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, 1978.
Wyjazdy zagraniczne: Dni Kultury Polskiej na Węgrzech, 1978; Bolonia, Cervia, Cravalcone, Faenza (Włochy), 1980; Bautzen (NRD), 1980.

DEMON ZIEMI, Frank Wedekind
Przekład, reż. i scen. Krystian Lupa, Kraków, Teatr Bagatela, prem. 25.06.1978.

PRZEZROCZYSTY POKÓJ, Krystian Lupa
Reż. i scen. Krystian Lupa „oraz kreacja zbiorowa zespołu aktorskiego", Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 17.02.1979.
Festiwale: X Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, 1979.

MATKA, Stanisław Przybyszewski
Reż. i scen. Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 4.11.1979.

KOLACJA, Krystian Lupa
Reż. i scen. Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 27.04.1980.

PRAGMATYŚCI, Stanisław Ignacy Witkiewicz
Reż. i scen. Krystian Lupa, opr. muz. Bogdan Dominik, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 25.10.1981.
Festiwale: IX Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska", 1983; XXIII Kaliskie Spotkania Teatralne, 1983; XIII Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, 1983; Przegląd Sztuk Cypriana Kamila Norwida i Spektakli Teatru im. C. Norwida, Jelenia Góra, 1983.

Wyjazdy zagraniczne: Veszprem, Szekesfehervár, Ajka, Sopron (Węgry), 1982; La Maison des Cultures du Monde, Paryż, 1984.

POWRÓT ODYSA, wg Stanisława Wyspiańskiego
Reż. i scen. Krystian Lupa, muz. Stanisław Radwan, Kraków, Stary Teatr, prem. 1.06.1981.
Festiwale: VII Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska", 1982 — wyróżnienie za interesujące propozycje plastyczne; XI Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, 1981.

PIESZO, Sławomir Mrożek
Reż. i scen. Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 13.02.1982.

BEZIMIENNE DZIEŁO, Stanisław Ignacy Witkiewicz
Reż., scen. i opr. muz. Krystian Lupa, Kraków, Teatr Kameralny (scena Starego Teatru), prem. 19.12.1982.
Festiwale: IX Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska", 1983 — nagroda indywidualna za pracę nad dramatami S. I. Witkiewicza.

ŚLUB, Witold Gombrowicz
Reż., scen. i opr. muz. Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 9.03.1984.
Festiwale: XIV Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, 1984.

SIEDEM SNÓW W PAŃSTWIE SNU, wg powieści Alfreda Kubina „Po tamtej stronie"
Adaptacja, opieka pedagogiczna i scen. Krystian Lupa, Kraków, PWST — Teatr Szkolny, prem. 03.1985.

MIASTO SNU, dramat zainspirowany powieścią Alfreda Kubina „Po tamtej stronie", scenariusz Krystian Lupa
Reż. i scen. Krystian Lupa, muz. Marcin Krzyżanowski, Kraków, Teatr Kameralny (scena Starego Teatru), prem. 25, 26.05.1985.

MACIEJ KORBOWA I BELLATRIX, Stanisław Ignacy Witkiewicz
Reż. i scen. Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. C. Norwida, prem. 6.04.1986.
Festiwale: XIII Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska", 1987.
Występy gościnne: Kraków 1987.

MARZYCIELE, Robert Musil
Przekład Maria Kurecka (ze zmianami reżysera)
Reż. i scen. Krystian Lupa, muz. Marcin Krzyżanowski, Kraków, Teatr Kameralny (scena Starego Teatru), prem. 28.02.1988.
Występy gościnne: Warszawa 1989.

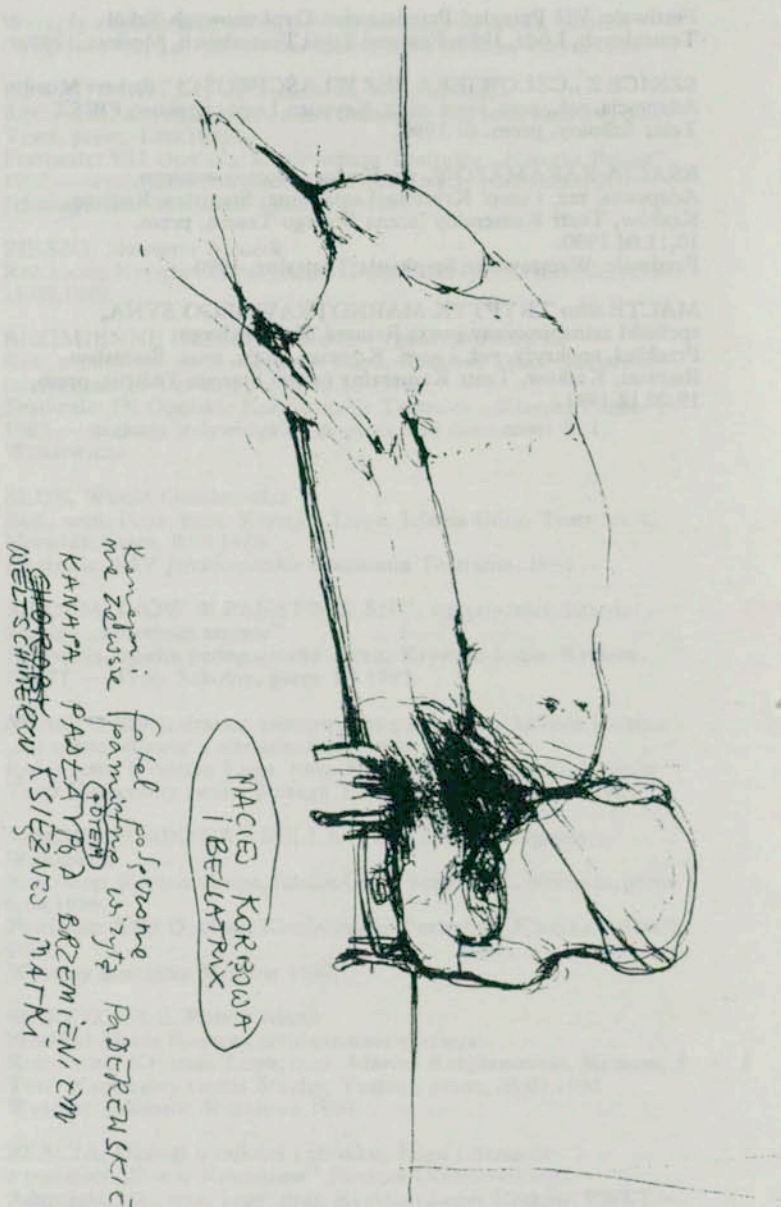
BRACIA, Dialogi o miłości i zbrodni, Bogu i Szatanie z powieści „Bracia Kramazow" Fiodora Dostojewskiego
Adaptacja, reż., scen. i opr. muz. Krystian Lupa, Kraków, PWST — Teatr Szkolny, prem. 11.1988.

Festiwale: VII Przegląd Przedstawień Dyplomowych Szkół Teatralnych, Łódź, 1989; Festiwal Szkół Teatralnych, Moskwa, 1989.

SZKICE Z „CZŁOWIEKA BEZ WŁAŚCIWOŚCI" Robert Musil
Adaptacja, reż., scen. i opr. muz. Krystian Lupa, Kraków, PWST — Teatr Szkolny, prem. 01.1990.

BRACIA KARAMAZOW, wg Fiodora Dostojewskiego
Adaptacja, reż. i scen. Krystian Lupa, muz. Stanisław Radwan, Kraków, Teatr Kameralny (scena Starego Teatru, prem. 10,11.04.1990.
Festiwale: Warszawskie Spotkania Teatralne, 1990.

MALTE albo TRYPTYK MARNOTRAWNEGO SYNA, spektakl zainspirowany prozą Rainera Marii Rilkego
Przekład, apokryfy, reż. i scen. Krystian Lupa, muz. Stanisław Radwan, Kraków, Teatr Kameralny (scena Starego Teatru), prem. 19,20.12.1991.



Pustynia Tatarów
Stalker
Czas apokalipsy
Pod osłoną nieba

STREFA

W każdym z tych filmów jest miejsce. Miejsce szczególne, niebezpieczne i zakazane — obwarowane i strzeżone...

Przyjrzyjmy się tym miejscom:

Na pierwszy rzut oka nie ma w nich nic wspólnego. A jednak dążący do tych miejsc ludzie zachowują się jakoś podobnie. Okrążają je jak ćmy okrążają płomień, niezorientowani co do obowiązujących tu granic popadają w obce grawitacje...

Nie zważają na pojawiające się po drodze ostrzeżenia, nawet skrajnie negatywne doświadczenia nie skłaniają ich do powrotu. A może to jedynie drogi się pomieszały, może po prostu drogi powrotne przestały istnieć?

Siły działające w tych miejscach są nierozpoznawalne — nie wiadomo skąd pochodzą: czy stwarzają je zamieszkujące tu społeczności, czy też one również uległy panującej tu geometrii — obcej, przybyłej skądś z zewnątrz, nieznanej...

W „Stalkerze" bohaterowie kładą się na tej ziemi, nasiąkają deszczem, leżą jak rdzewiejące wraki, jak ociekające wodą obłe skały — poleżeliby tak dłużej i rozpuściliby się w krajobrazie... W innych filmach nie jest to takie wyraźne, lecz wszędzie w nich pojawia się na twarzach rozluźniony wyraz, z jakim poddajemy się wiosennemu deszczowi, lub grzejącemu łagodnie słońcu — wyraz oczekującego oddania, wyraz tęsknoty...

W takich chwilach przebywający w tych miejscach bohaterowie przestają być sobą i przynosi im to niewymowną ulgę. Zamiera również lęk przed nieznanym, przed śmiercią nawet... i napięcie, które towarzyszyło przekraczaniu granicy.

Przypatrując się naszym bohaterom w tych chwilach, tracimy z nimi kontakt, przestajemy wiedzieć — gdzie i kim są. Oni z pewnością również nie wiedzą, jak ktoś zbudzony z półsnu, wyrwany z bezpiecznej zapaści nie może odnaleźć się w żadnej rzeczywistości, w żadnym kierunku, w żadnym przedmiocie, zatem zatraca także

swą przeszłość, łączność z tym, czym był dotychczas, nawet ze swoim imieniem; choć zostaje przecież jakieś przeczucie, że to czym teraz jest musi się jakoś nazywać. Tylko że zazwyczaj towarzyszy temu niewymowna panika...
Tutaj natomiast ta półśmierć przychodzi przecież łagodniej, bo owa dziwna kraina, którą początkowo traktowali tak nieufnie dysponuje jakąś nieznaną, a przecież dotykalnie macierzyńską mocą, której dopiero tutaj można zaufać i oddać się jej bez reszty, bo ona przecież będzie czuwać nad nimi, kiedy spoczną w stanie niebytu... jak gąsienica ufa miejscu, które wybrała na przepoczwarzenie... Wszystko odbywa się teraz w kokonie, w bezpiecznych koleinach tropizmów i konieczności, nawet śmierć nie jest tak straszna, a jej bliskość przeżywa się jak we śnie — tak wielką ulgę przynosi zwolnienie z odpowiedzialności za kształt bycia sobą i kształt dialogu ze światem...
Przyjrzyjmy się temu, coraz to wzbierającemu na sile marzeniu o miejscu, w którym JA, jego kształt, ten uwierający rozbity kryształ, a właściwie zlepek wielu rozbitych kryształów — mógłby rozpuścić się całkowicie w macierzyńskiej ciemności, w macierzyńskim chaosie, w macierzyńskim bezkształcie...

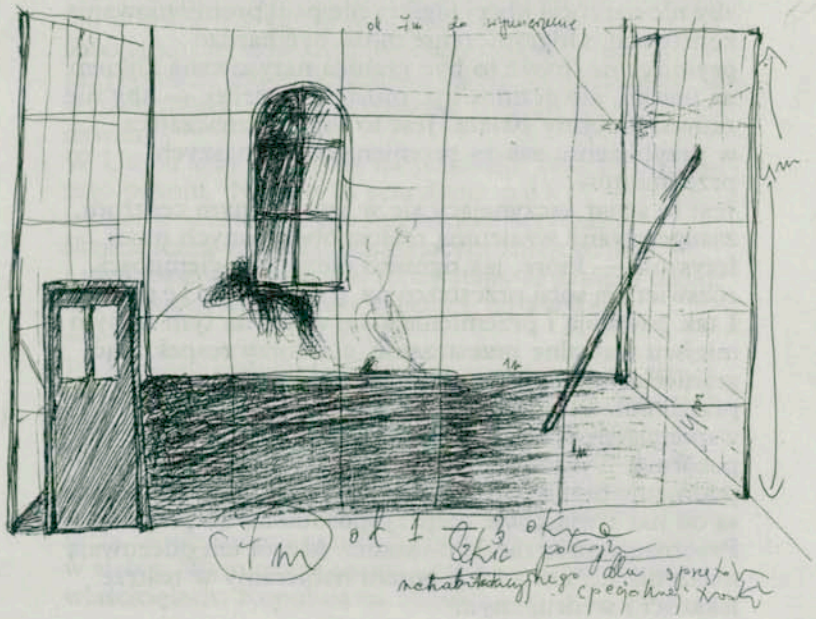
13 stycznia 1992

Krystian Lupa

Performance — dokumentacje Krystiana Lupy

Koncepcja — Krystian Lupa
Miejsce — Pokój syna marnotrawnego
Aktorzy — Małgorzata Hajewska — Krzysztofik, Andrzej Hudziak, Piotr Skiba, Zbigniew Ruciński
Dokumentacje — szkice inscenizacyjne i kostiumowe oraz fotografie ze sztuk: „Ślub" W. Gombrowicza, „Maciej Korbowa i Bellatrix" St. I. Witkiewicza (Teatr im. C. Norwida w Jeleniej Górze); „Miasto snu" dramat zainspirowany powieścią A. Kubina „Po tamtej stronie" scenariusz K. Lupa, „Marzyciele" R. Musil, „Bracia Karamazow" wg F. Dostojewskiego (Stary Teatr w Krakowie).

W Sali im. H. Modrzejewskiej, w Starym Teatrze, pośród rozłożonych szkiców, projektów, rysunków i fotografii — pokój artysty a w nim aktorzy i meble z powrotem zniesione ze strychu...



UTOPIA — PODRÓŻE I DOM
(notatki do pracy nad „Maltem" Rilkego)

...Być może jest coś wzruszającego w tym ograniczeniu: W porównaniu z prestidigitatorstwem literatury, która zmienia miejsca akcji z szybkością myśli; z nieograniczoną, choć prostacką zręcznością filmu w montażowym zestawianiu różnych przestrzeni i czasów — teatr jest nieruchawy. Musi t r w a ć przemiana przestrzeni. Musi trwać rzekoma podróż z tego samego miejsca w to samo miejsce na podłodze sceny, gdzie tylko, jak w poczciwym złudzeniu optycznym — przesuwają się przedmioty... Jest to podróż z całym trudem i mozołem jazdy pociągiem. Jakaż mozolna jest ta narracja: albo literatura musi się nagiąć do tego jednego, jedynego miejsca na podłodze, albo to miejsce na podłodze przybiera nieudolne maski miejsc innych. Inne ramy, inne przedmioty...
A zatem znowu konwencja dziecięcej zabawy — parę przedmiotów ustawionych w określonej sytuacji promieniuje na zewnątrz. W pewnej rozsądnej odległości następuje odgraniczenie od reszty świata — aby nie narzucał obcej logiki i nie psuł promieniowania konstelacji. Odgraniczenie może być bardzo prymitywne, może to być granica narysowana kijkiem na piasku, ale granica być musi. Wystarczy — aby nie zauważać reszty świata. Jest to linia wyznaczająca w przybliżeniu zakres promieniowania naszych przedmiotów.
Jest to świat zaczynający się w wytyczonym centrum, zasugerowany wzajemną relacją obdarzonych mocą fetyszów — które, jak ognisko płonące w ciemności, rozświetlają sobą przestrzeń na p e w n ą o d l e g ł o ś ć. I tak powstają i przemieniają się wciąż na tym samym miejscu teatralne przestrzenie, a aktorzy respektując granice zwolna ujawniają je. Nowa konstelacja przedmiotów to nowa granica... i w ten sposób, wspomożeni przez światło i dźwięk, podróżujemy pozornie. Tymczasem — odwrotnie niż w życiu — podróżuję przedmioty. Poróżują z mozołem, bo cięższe są od nas i właściwie nieprzysposobione do podróży. Przeznaczone są raczej do stania. Mozół ten odczuwają maszyniści... i oto z ich potem nabieramy w teatrze lekkości i wędrujemy...

Jednak w pewnym momencie i dziecko popada w rutynę swych rytuałów — nagle czuje, że rozmaitość swych m i e j s c (swych światów) osiąga ciągle w ten sam sposób. Jest to przykre doznanie: kolejne miejsce nie stwarza się — brak wiary i entuzjazmu — pojawia się nuda. Świat, obcy świat przeziera przez granice, dotyka i ośmiesza fetysze. Zawstydzeni oszuści idą do domu... Nazajutrz próbują inaczej. Ale czy można inaczej?

POKÓJ SYNA MARNOTRAWNEGO

Więc pokój!
Pokój bohatera.
Pokój, w którym mieszka człowiek.
Mój pokój. Miałby być tym najbardziej tajemnym wnętrzem, do którego przybywają przedmioty, by dzielić mój los, przemieniać się i w końcu ukazać moje wewnętrzne odbicie? Czy też odwrotnie: niedosłyszalnie lecz uporczywie podszeptywać mi swój kształt, bym wreszcie przyjął go w siebie i wyszedł z nim na ulicę?...
Mój pokój w utopii jest inny niż mój prawdziwy pokój — ten bowiem jest raczej pomieszczeniem mojego sobowtóra, tej ambitnej, pyszałkowatej osoby przyjmującej gości, stawiającej im przed nos obrazy, wypolerowane szafy z książkami, ścielącej im pod stopy dywany.
W Utopii ujawniłyby się natychmiast: fałsz i brzydota tego pokoju. N i e — tu powstanie p o k ó j — który z kolei w ścianach mego mieszkania krzyczałby skandaliczną szpetotą, odrażającym zniszczeniem i niedopasowaniem... Jak to się staje, że Utopia nadaje mu jedność, wzruszające piękno i p r a w d ę?
.....
Przedmioty i sprzęty ostatecznie wyrzucone na strych, pozostawione tam w trudnych dla siebie, bezlitosnych spiętrzeniach — umierają pospiesznie. Ujawniają się rany i stygmaty w miejscach przygotowanych przez wieloletni dotyk człowieka. Były bowiem wciąż dotykane — tam niżej — na pierwszym piętrze. Teraz łączą się wzajemnie tymi miejscami, wyciekają, wnikają w siebie. Wymieniają uwagi i plotki o swych byłych właścicielach. Kopulują na starość...

Po paru latach trudno je ponownie rozplątać.

.....

Pokój syna marnotrawnego w Babilonie jest wreszcie jego pokojem. Nikogo tu nie przyjmuje. Żaden sprzęt nie należy do niego. Wszystkie meble zostały ponownie zniesione ze strychu, gdy trzeba było urządzić ten pokój. Oto krzesło, które zostało wyrwane z kanapy, wyjęte z jej trzewii — porażone wieloletnią niemocą i bezlikiem bólów człowieka, który na niej spoczywał. Wszystkie te bóle dopadają mnie na tym krześle...

Rychło doświadczam, że ten pokój z obcymi, wyjętymi z grobu sprzętami jest moim pokojem. Pokojem mi przeznaczonym. Pokojem, któremu się poddam i w którym rozpoznam swój los.

Przedmioty kojarzą się błyskawicznie z moimi chorymi miejscami, wnikają w nie i przyspieszają tę dziwną chorobę, która tak przypomina choroby dzieciństwa. Pospiesznie przybliżają mnie do tych innych — już wyrzuconych. Kocham je jednak, bo przecież prowadzą mnie przez śmierć — ku powrotowi — ku odrodzeniu.

Popadam w tym pokoju w sen i obojętność. Resztki narzuconego — tam, w domu na pierwszym piętrze — porządku — więdną, gniją, umierają w nieważność. Więc ten rozsypujący się chaos jest moim pokojem? Tam — w mieszkaniu na pierwszym piętrze patrzyłbym na te sprzęty wzrokiem mego ojca, wzrokiem gościa. Przeżywałbym odrazę. Odrazę mego ojca... Tu, w Utopii — pokój uwalnia mnie od ojca, tu mogę o nim myśleć...

.....

W Utopii — to jest w Teatrze — pokój ten staje się piękny. Jego prawda staje przede mną odkryta i bliska. Rozpoznaję go, rozpoznaję sprzęty przyniesione ze strychu, choć wyrzuciłbym je z mego mieszkania na pierwszym piętrze. Tu potrzebuję ich i tęsknię. Tu pragnę mieszkać, kiedy przybywam do Utopii, by dzielić los syna marnotrawnego i przemieniać się w nim...

Krystian Lupa

MIASTO SNU — Archiwum
(fragment scenariusza Krystiana Lupy)

TO BĘDĄ TE DRZWI. TERAZ...
Otwieram drzwi — przede mną obszerne wnętrze... nieomal puste...
W ŚRODKU...
W samym środku narysowanego na podłodze okręgu stoi stary, sponiewierany fotel. W dużym oddaleniu, po dwóch jego stronach siedzą dwaj — najprawdopodobniej — mężczyźni, bo w maskach ukrywających twarze.
Każdy z nich trzyma w ręku długi, cienki pręcik.
Z tyłu, za fotelem siedzi dziwnie ubrana, a właściwie obnażona postać niewiadomej płci. Z wyrazu twarzy i pozy ciała mogę się domyślać, że jest pogrążona w letargu... hipnotycznym śnie... w kataleptycznym odrętwieniu... głębokiej medytacji...
Przed fotelem, na brzegu okręgu stoi tabliczka informująca, że toczy się właśnie: GRA nr 2741
Do tej pory nikt się nie poruszył.
Dwaj mężczyźni w maskach, najprawdopodobniej GRACZE TEJ GRY, siedzą zapatrzeni w fotel, albo w siebie nawzajem... nie wiem.
Nagle... ten siedzący po prawej szybkim ruchem wskazał pręcikiem punkt na oparciu fotela, a... medium poruszyło się gwałtownie zatrzepotało rękami i wydało z siebie serię urywanych dźwięków...
Gra toczyła się dalej.
Partnerzy po długich chwilach bezruchu pokazywali kolejno różne miejsca na sprzęcie, a TAMTO COŚ unosząc się i opadając krzyczało, kwiliło i bełkotało... przekazując jakąś, pełną bezmiernego cierpienia, ociężałą od przelewającej się w niebyt przeszłości — HISTORIĘ MĘCZEŃSKĄ TEGO MEBLA...
Mojego mebla — bo teraz go widzę, jak wyrzucony z mieszkania wędruje na strych, a potem spada do piwnicy...
— To jest moje krzesło.
TA GRA JEST NA MÓJ TEMAT.
Ta gra jest o mnie.
Obejrzeli się jednocześnie i na mój widok panicznie i wściekle skryli w skrętach tułowia swe twarze, mimo że byli w maskach. Tamto jęknęło w bezgłośnych susach umknęło przez drzwi...

Komitet organizacyjny:

Łukasz Czuj (Krakowski Kurier Kulturalny)
Anna Jeziorna (Pałac Pugetów)
Krzysztof Głuchowski (Krakowska Fundacja Artystów Teatru)
Anna Litak, Józef Opalski (Stary Teatr)
Grzegorz Niziołek (Uniwersytet Jagielloński)
Ewa Ziembla (DKF „Mikro-Odeon")
Małgorzata Zwolińska (Stary Sklep)

Opracowanie programu:
Anna Litak
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca Kraków, zam. 4756/92
nakł. 300 egz.