



NATALIA KABANOW / MAT. PRASOWE

Halina Rasiakówna, Maria Robaszkiewicz i Ewa Skibińska w spektaklu „Capri”, Teatr Powszechny, Warszawa, październik 2019 r.

I tylko wysp tych nie ma

DARIUSZ KOSIŃSKI

W „Capri” Krystian Lupa mierzy się z winami własnymi czy też z winami tej kultury, z której sam wyrasta i która jest jego ojczyzną.

NA SAMYM POCZĄTKU NAJNOWSZEGO spektaklu Krystiana Lupa nadzy dziewczyna i chłopak wychodzą spod sceny, odkrywają ze zdumieniem, że są w teatrze, odnajdują swój wstyd i uciekają, by po chwili wrócić po oświetlone reflektorem, leżące w samym centrum – jabłko. Nie wchodzi się do teatru bezkarnie. Nie wchodzi się do teatru bez grzechu. A czy można z niego bez grzechu wyjść?

Od siebie

Krystian Lupa pojechał na Capri razem z aktorami i ekipą realizującą najbardziej oczekiwane przedstawienie roku. „Capri – wyspa uciekinierów” miała premierę 12 października, dzień przed wyborami, kilka dni po tym, gdy Jarosław Kaczyński niespodziewanie wspomni

w wyborczym przemówieniu o teatrze, mówiąc, że każdy może w nim robić, co chce, ale nie za państwowe pieniądze. W warszawskim Teatrze Powszechnym, który prezes z pewnością miał na myśli, Piotr Skiba wplótł w swój monolog poczenia dla wyborców, by jeszcze próbowali ratować „ten kraj”. Ktoś się nerwowo roześmiał. „Tego nie było w scenariuszu” – skomentował Lupa wyjątkowo w tym spektaklu aktywny przy mikrofonie. „To ja od siebie powiedziałem!” – dumnie i nerwowo odkrzyknął Skiba.

Atmosfera była gęsta i jakoś mało premierowa. Wprawdzie kieliszki już stoją we foyer, a w bocznej sali nieodzwonne ptifurki czekają na końcowe oklaski, lecz gdy przedstawienie dochodzi do końca i rozlegają się brawa, odczuwam to już

nie jak niemądry zwyczaj, ale jak lekko-myślną negację tego, co się udało w finale wytworzyć. Irytuje mnie, że aktorzy się kłaniają, uśmiechają, przyjmują kwiaty. I że reżyser wychodzi na scenę. Więc sam też wychodzę w środek warszawskiej nocy, by w podmiejskiej kolejce przekraczając Wisłę, odpowiedzieć zagubionemu Ukraińcowi, że ten pociąg nie jedzie dalej. „Tylko na Zachodnią, proszę pana. Na Zachodniej kończy bieg”.

Spojrzenie Odyseusza

Krystian Lupa od razu wyklada karty na stół, jasno i prosto wskazuje punkty wyjścia i przewodnie tematy. Jakby chciał maksymalnie obniżyć próg wstępnych wymagań. Nie czytaliście Curzia Malapartego? Nie szkodzi – powiem wam o nim wszystko, co powinniście wiedzieć. O Capri też wam opowiem, a niesamowity dom pisarza na dodatek pokażę. I pokażę też fragmenty „Pogardy” Jeana-Luca Godarda, które tu właśnie kręcił. Zobaczcie, jak ginie Brigitte Bardot i jak Michel Piccoli żegnając się z Fritzem Langiem, ogląda ostatnie ujęcie kręconego wciąż filmu o Odyseuszu. Stojąc na tarasie Casa Malaparte bohater ma po raz pierwszy od lat zobaczyć Itakę. Kamera pokazuje go z tyłu, a potem przenosi się tam, gdzie ➔

→ patrzy. Ale widać tylko morze. Nie wiecie dlaczego? Ja też nie. Spytajmy...

W wielkim pokoju z widokiem na Europę ogarniętą niezrozumiałym, a pełnym przemocy chaosem są prawie wszyscy. Jest Jean-Luc Godard (Paweł Tomaszewski), jest Fritz Lang (Wojciech Ziemiański). Zaraz przyjdzie Michel Piccoli (Julian Świeżewski). Zjawi się też Axel Munthe (Grzegorz Artman), choć nie bardzo wiadomo, co ten życzliwy zwierzętom i światu lekarz-filantrop robi w tym towarzystwie. Zjawi się nawet Brigitte Bardot (Anna Ilczuk), która wciąż pyta o jedzenie.

Godard snuje jakieś bełkotliwe wspomnienia z rozmów, które odbyli z Langiem w Cannes. Bełkot potęguje awaria projekcji, natychmiast skomentowana przez aktorów i reżysera w taki sposób, że jej realność staje się nierozstrzygalna. Może to było zaplanowane? Albo może przypadek dostroił się do atmosfery rozpadu i niemożności, która zdaje się dotykać przedstawienie jeszcze na dobre nie rozpoczęte. Ewa Skibińska pyta, czy jest sobą, czy aktorką, czy postacią. Brydź, do którego siada z trzema partnerkami (Monika Niemczyk, Halina Rasiakówna, Maria Robaszkiewicz), też się nie udaje, bo Skibińska opowiada, jakie ma karty. Niemczyk w ogóle nie może grać, bo psuje się jej mikroport i musi wyjść, by założyć nowy. Psujący się teatr wypływa ze szczelin psującego się świata.

W atmosferze niemożności czas płynie nad wyraz wolno, ale jest lekki, lekkością zaskakującą i u aktorów, i w głosie reżysera, który komentuje sceniczne awarie niemal z rozbawieniem. Jakby to on sam spletał nam figla...

Figlarnie lekki jest też cud, który to wszystko kończy. Gdy Ilczuk znów zapyta, czy jest coś do jedzenia, Michał Czachor otwiera stojącą w głębi starą lodówkę. Widzimy, że jest pusta. Kilka minut później spod sceny wychodzi postać, którą w prześmiewczych mekach nazwano by z pewnością „seksi Dżizas”: młody szczupły chłopak z długimi włosami w luźnej bluzie. Podchodzi do lodówki, otwiera drzwi i... widać, że w środku jest pełno. Ryby i chleb. Aktorzy biorą puszki z rybami w oleju i kromki chleba, siadają na stopniach proscenium, naprzeciwko widzów, i jedzą. Siedzę w pierwszym rzędzie, więc widzę, jak olej kapie Mateuszowi Łasowskiemu z palców. Jestem niemal zaskoczony, że

Bardzo odpowiada
mi dystans,
jaki do swojego teatru
i swojej pozycji przejawia tu
Krystian Lupa. A zarazem
**wciąża mnie proces,
który przeprowadza.**

obawa przed pochłapaniem olejem jest silniejsza niż dotkliwość profanacji chrześcijańskich znaków, kpina z ewangelicznego cudu.

Witold Wergili

Posileni aktorzy powoli wstają i wychodzą, by zacząć podróż przez wojenną Europę, w której przewodnikiem będzie nam młody Malaparte (Julian Świeżewski). Podróż jest wręcz nieprawdopodobna i gdyby nie to, że włoski korespondent wojenny naprawdę odwiedził Polskę i spotkał gubernatora Hansa Franka, można by pomyśleć, że to wytwór fantazji Lupy. Ale nie – Malaparte mógł widzieć, jak Hans Frank (Michał Czachor) odgrywa króla Polaków: ich mądrego, choć surowego ojca, prowadzącego ten niewdzięczny naród do świata Schumannna i Chopina, którego sam gra „jak anioł”, a którego ten ciemny naród nie rozumie i nie kocha. Patrzymy na przyjęcie w Belwederze: za wyrafinowaniem form kryje się realność Zagłady. Na ekranie ciała ofiar przenikają się ze scenami nazistowskiej orgii. Nagość kobiet drżących z podniecenia i nagość wygłodzonych więźniów nachodzą na siebie w sposób tak obsceniczny, że wręcz nie mogę na to patrzeć. Twarze ludzi z getta, nagie ciała umarłego zabierane z ulicy, Frank strzelający do żydowskiego chłopca w filmowej inscenizacji kończącej tę część – wszystkie te obrazy są równie, choć z różnych powodów, nieznośne, ale jakoś konieczne, byśmy nie dali się zwieść Chopinowi i wirtuozerii towarzyskich gier i języka Malapartego.

Ten sam kontrast między formami a bólem kaleczonych i zabijanych ciał buduje kolejne etapy podróży przez wo-

jenną Europę, spotkanie z potomkinią rodu Hohenzollern (Anna Ilczuk) i jej przyjaciółką (Magdalena Koleśnik) jest skontrapunktowane sceną z dwoma oślepienymi żołnierzami (Andrzej Kłak, Jacek Beler), którym delikatna opiekunka (Karolina Adamczyk) pomaga zjeść obiad. Scena jest niemal czechowowska – nic nie jest powiedziane wprost, a przecież staje się jasne, dlaczego drugi „akt” spektaklu rozpoczęło wspomnienie księżnej Piemontu o budzącym jej zażenowanie tańcu młodej amerykańskiej lesbijki (Magdalena Koleśnik), ujawniającym mękę i rozkosz ciała. I dlaczego właśnie o ciałach Żydówek z wojskowego burdelu w Sorokach, w które osuwają się ostatecznie młode kobiety z wcześniejszej sceny, europejski pisarz i intelektualista nie chce rozmawiać. Finałem będzie salwa – rozstrzelanie seksualnych niewolnic wykorzystanych do cna przez seksualnie wygłodniałych żołnierzy.

Dopełnieniem jest sekwencja „renesansowej uczt” wydanej przez amerykańskiego generała (Wojciech Ziemiański) na cześć przybyłej zza Oceanu damy (Halina Rasiakówna), spoglądającej na Europę jak na dziki i barbarzyński ląd. Uczta, pełna dość topornych złośliwości skierowanych przeciwko nowym władcom świata, kończy się skandalem: namówiony przez Malapartego generał każe jako główne danie podać syrenę – rybę rzekomo uwielbianą przez neapolitańczyków. Eleganccy, a zarazem pełni pogardy kelnerzy wnoszą na tacy coś, co wywołuje szok i obrzydzenie: rybę, która jest małą dziewczynką. Spotworniały abiekt, którego Amerykanka nie ma zamiaru tknąć, choć Włosi przekonują, że jej mięso jest niezwykle smaczne. Choć wojna pozornie się skończyła, potworność wydaje się dopiero wynurzać z głębin i odmętów, które odsłoniła.

Nostra culpa

Malaparte, który dotychczas wydawał się pewną ręką prowadzić swoje gry, traci pewność siebie i pozycję protagonisty. Przejmuje ją stopniowo jego stare, znużone i zrozpaczone *alter ego* (Piotr Skiba). Wysublimowany wirtuoz nie jest w stanie znieść homoseksualnej międzynarodówki młodych mężczyzn, którzy po wojnie zjechali do Neapolu i gwałtownie odrzucają wszystko, co on sam usiłuje przywołać jako wartości usprawiedliwiające jego związki z faszyzmem

i buñuelowskim światem dekadencji arystokracji. Kulminacją tej sekwencji jest gwałtowny i orgiastyczny rytuał w Torre del Greco, u stóp Wezuwiusza. Jego owocem jest kolejna abiektalna hybryda: dziecko-fallus zrodzone w męce przez chłopaka (Paweł Tomaszewski), który po wszystkim gwałtownie wykrzykuje wścieklą i współcześnie wulgarną filipikę przeciwko katolikom i ich zakłamaniu.

W tej scenie, której prowokacyjny i obrazoburczy potencjał jest osłabiany przez rytm przedstawienia i brak akcentów wzmacniających jej wymowę, eksploduje we wrzasku temat, który prowadzony jest podskórnie przez całe przedstawienie. To oskarżenie katolicyzmu o fundamentalne kłamstwo, etyczną obłudę. Pojawia się ono też w powracającej w różnych postaciach i wzmiankach figurze Chrystusa. Jest ona w spektaklu profanowana w tym sensie, że przestaje być postacią Boga, a staje się figurą zbawienia i zmartwychwstania jako fundamentalnego celu ludzkiego rozwoju duchowego, będącego zadaniem każdego. Przed tym zadaniem wielu z nas ucieka, zaś katolicyzm – mówi Lupa – to najbardziej powszechna i wyrażona forma tej ucieczki.

Początek finałowej sekwencji przedstawienia należy do Piotra Skiby, który jeszcze mówi jako stary Malaparte, ale już go nie gra. Siedzi bezradny i opuszczony w pustym pokoju, na którego tylnej ścianie wyświetlana jest projekcja tego samego wnętrza, pełnego ludzi. Kolejne postacie przechodzą przez pokój realny, by wejść do widmowego, przenikając przez drzwi oddzielające dwa światy. Skiba, także podwojony na widmowym obrazie, zmęczonym głosem snuje opowieść o umierającej Europie i własnej śmierci. Lupa zestawia ją ze zdjęciami powieszonych głową w dół Mussoliniego i jego zabitych popleczników. Pyta o zdjęcie umarłego Stalina, którego jednak nie ma, bo nikt nie odważył się go zrobić. Nie ma też zdjęcia zabitego Hitlera. Zamiast niego jest fotografia, na którą reżyser każe zwrócić szczególną uwagę: amerykańscy żołnierze oglądają miejsce, gdzie Hitler miał popełnić samobójstwo.

Aktorzy wychodzą z widmowego pokoju i siadając bardzo blisko, o metr, patrzą nam w oczy. Teraz „każdy mówi za siebie” to, co przecież wiemy, a czego nie chcemy lub nie umiemy sami powiedzieć: że ludzkość to „zła część” życia na planecie, że zmarnowaliśmy całe 2 tysiące lat,



Krystian Lupa

że jesteśmy na dnie wyczerpania, u kresu ciągnącej się przez dekady apokalipsy naszego świata, którego nie potrafimy ocalić. Na ekranie, na brzegu rzeki Ewa Skibińska czesze włosy (ten sam gest powtarza na scenie). Zbliżamy się do niej, aż wreszcie niemal wjeżdżamy w jej głowę, by na krótki moment przejść przez błysk ciemności i odgłos gwałtownie wciąganego powietrza na drugą stronę, która może jest ocalonym skrawkiem czegoś nowego. Jakby po antykatolickich wykrzykach niespodziewanie wracała archekatolicka nadzieja, że dojście do prawdy o sobie w prawdy tej wypowiedzeniu otworzy przejście ku czemuś nowemu. Przypomina się teraz dopiero zrozumiała początek spektaklu...

Ostatni obraz na ekranie to grupa nagich lub niemal nagich aktorek i aktorów w grocie na brzegu Capri. Jakby po odkupieniu pierwotnego grzechu wejścia na scenę czekali na ponowne wejście do raju (wszak jako pierwszą widzimy Ewę...). Ale równie dobrze mogą czekać na sąd.

Co jest dalej?

Z „Procesem”, poprzednim przedstawieniem Lupy, jak może czytelnicy „Tygodnika” pamiętają, miałem problem. Wystawianie, jak pisałem, „słabości zrodzonej z braku własnego pomysłu na świat” wydawało mi się bezcelowe i nieskuteczne. Zachciało mi się „uciec do »normalnego« życia i przestać zagmerywać się na śmierć we własnych wątpiach”.

Dwa lata później nie sposób tego powtórzyć, bo „normalne życie” stało się kategorią politycznego rozróżnienia na „swoich”, którym jest obiecywane, i „piętnowanych”, którym się go odmawia. Ale z najnowszym przedstawieniem Krystiana Lupy pogodzić mi się też o tyle łatwiej, że oskarżenia pod adresem „onych”, wynoszenie niewinności tych, którym wytyczono proces, zostało w „Capri” zastąpione mierzeniem się z winami własnymi, czy też – z winami tej kultury, z której Lupa wyrasta i która jest jego ojczyzną. Muszę powiedzieć, że bardzo odpowiada mi dystans, jaki do swojego teatru i swojej pozycji przejawia tu Krystian Lupa. A zarazem wciąż mnie proces, który przeprowadza. Uwierzyłem jego dotkliwej dociekliwości i chciałem uczciwie odpowiedzieć na uczciwe teatralne rozliczenie się z sobą. Dlatego też tak mnie zirytowały ceremonialne ukłony.

Przecież tak zwana premiera to tym razem naprawdę kolejny etap trwającego już wiele miesięcy procesu, ciąg dalszy sprawdzania, co da się zobaczyć z tarasu Casa Malaparte.

Nadzieja, że zobaczy się Itakę, której nie widział Odys, wydaje mi się naiwna i nawet przez chwilę jej nie odczuwałem. Jak przypominał Wyspiański, po powrocie do ojczyzny Odys dokonał rzezi i nigdzie już nie wrócił. Myślę, że Lupa dobrze pamięta tę lekcję. I myślę, że na Capri też nas nie zabrał, byśmy tam zostali jako uciekinierzy. Przecież wrócił, wrócili też jego aktorzy. Jego teatr wrócił. Jeśli zaś jest wyspą, to pływającą, jak ta, która płynie w poprzek ekranu w finale. Itaka to nazwa biura podróży, a Capri zdeptują tłumy turystów. © DARIUSZ KOSIŃSKI

CAPRI – WYSPA UCIEKINIERÓW (WORK IN PROGRESS), na podstawie utworów: „Kaputt” i „Skóra” Curzia Malapartego – reż. Krystian Lupa, Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 12 października 2019 r.