

Przekroczyć barierę milczenia

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Od lat nie było we Wrocławiu premiery tak wyczekiwanej jak *Balkony – pieśni miłosne* w Teatrze Polskim w Podziemiu. Spektaklem tym powracał do miasta po długiej nieobecności Krystian Lupa.

■ Szwajcarski skandal był szeroko komentowany także nad Wisłą. Na przetaczającej się przez Polskę fali demaskowania praktyk przemocowych w teatrach i na uczelniach, sprawa zarzutów o mobbing, aroganckie zachowania wobec współpracowników i nieliczenie się z regulaminami pracy zyskała wyjątkowo silny rezonans. Oliwy do genewskiego ognia dołały wypowiedzi pracowników Teatru Powszechnego w Warszawie, potwierdzające część zarzutów przeciwko reżyserowi. Enuncjacje medialne wywołały efekt kuli śniegowej. Dyskutowano już nie tylko o etyce pracy Lupy. Pojawiły się również głosy, że należy zrewidować całościowy stosunek do teatru artysty, cenionego między innymi za niekonwencjonalne podejście do procesu twórczego.

Reżyser próbował się bronić w wywiadach, zaprezentował też własną wersję wydarzeń genewskich podczas festiwalu Boska Komedia w Krakowie. Największą szansą na rozbrojenie miny wizerunkowej był jednak najbliższy spektakl artysty. Spodziewano się, że wrocławskie przedstawienie będzie odpowiedzią Lupy na wytoczone mu zarzuty.

Balkony dojrzewały do premiery w atmosferze „zimnej wojny”. W mediach społecznościowych teatru, prócz złośliwości, pojawiały się pytania o ochronę aktorów przed nadużyciem przez Lupę reżyserskiej władzy. Ekipa „Podziemia” nie odpowiadała na zaczepki, lecz nie mogła być pewna, czy manifestacje niechęci nie zaważą na odbiorze przedstawienia. Stało się inaczej. Dla tej części wro-

clawskiej widowni, która pamiętała *Wycinkę* Thomasa Bernharda i dramatyczne okoliczności jej zdjęcia z afisza, powrót Lupy do Wrocławia i współpraca z aktorami dawnego zespołu Teatru Polskiego miały wymiar symboliczny – przypominały o czasach świetności tej sceny, które zakończyła niefortunna decyzja powierzenia dyrekcji Cezaremu Morawskiemu. O ciepłym przyjęciu *Balkonów* zdecydowały więc lokalny sentyment i nadzieja na odwrócenie złej passy. Nakłonienie do współpracy Lupy było również sukcesem artystów z dawnego zespołu Polskiego, którzy przez szereg lat, w niełatwych warunkach, pracowali nad tym, by w „Podziemiu” odbudować artystyczny etos odebranego im teatru.

Tych, którzy oczekiwali, że w *Balkonach* znajdzie się komentarz do „afery genewskiej”, zapewne spotkał zawód. Ci, którzy tęsknili za teatrem literackim Lupy, takim, jaki święcił triumfy w pamiętnej *Wycinie*, odczuli pełną satysfakcję. Wrocławskim spektaklem Lupa powraca do kameralnych przedstawień budowanych na aktorze, takich jak *Rodzeństwo*, *Kalkwerk* czy *Kuszenie cichej Weroniki*. Zaskoczyć może jedynie dobór tekstów: *Balkony – pieśni miłosne* to właściwie dyptyk, skomponowany z utworów o bardzo różnej poetyce – rzadko dziś grywanego dramatu Federica Garcíi Lorki *Dom Bernardy Alba* oraz powieści Johna Maxwella Coetzeego *Lato*. Każdy z nich rozgrywa się w rzeczywistości poddanej zewnętrznej presji. W dramacie Lorki jest to kontrrewolucyjna dyktatura generała Franco,

w powieści Coetzeego – atmosfera nienawiści rasowej w RPA lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku.

Temat polityczny nie jest tu jednak motywem dominującym. We wrocławskim spektaklu Lupa powraca do od dawna nurtujących go tematów toksycznych relacji rodzinnych i destrukcyjnej siły konwencji społecznych. Przede wszystkim jednak jest to przedstawienie o artyście, nierozzerwalnym splocie życia i sztuki, dzieła i twórcy, o autokreacji i nieuchwytej prawdzie o człowieku. A także o miłości do teatru i aktorów. To wyznanie, zawołowane ironią i samozapreczeniami, wypada chyba uznać za jedyną odpowiedź Lupy na oskarżycielską kampanię.

Figura artysty pojawia się na każdym poziomie skomplikowanej struktury narracji. Kreatorem części opartej na dramacie Lorki jest sam autor, a właściwie jego pośmiertny cień. Hiszpański poeta zginął w młodym wieku, zamordowany przez frankistowską Falangę. O okolicznościach swojej śmierci mówi zresztą w spektaklu, a opowieść tę ilustrują wyświetlane na ekranie obrazy Goi, przedstawiające okropności wojen napoleońskich. Lorka nie tylko przygląda się swemu dziełu z pośmiertnego dystansu, lecz również aranżuje sytuacje, parodiuje postacie, dezawuuje ich intencje. Tę rolę gra Piotr Skiba, siedzący na uboczu w fotelu, podobnie jak kreowany przezeń przed laty narrator *Wycinki*. Tym razem jednak nie jest powściągliwym komentatorem, wręcz przeciwnie – przeżywa stworzony przez siebie



Teatr Polski w Podziemiu

Balkony – pieśni miłosne, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski w Podziemiu we Wrocławiu (2024)

świat z pełnym zaangażowaniem, komentując go złośliwościami, krzykiem, a nawet śpiewem. Trudno się oprzeć wrażeniu, że jest to w istocie rozmowa artysty z samym sobą, prowadzona histerycznie, w pełnym neglizżu emocjonalnym, na granicy autokompromitacji.

Zupełnie inaczej funkcjonuje figura autora w drugiej części. *Lato* to powieść zamykająca tryptyk autobiograficzny Coetzeego. W odróżnieniu od dwóch pierwszych części, ta ma charakter finezyjnej gry z czytelnikiem, toczona na pograniczu fikcji. Pisarz opowiada bowiem o sobie jako o osobie zmarłej, której życie dopiero staje się tworzywem narracji biograficznej. Lupa wykorzystał strategię pisarską Coetzeego, rozsnuwając wokół postaci autora misterną sieć mistyfikacji. Artysta jest więc tutaj nie tyle podmiotem kreacji, ile pustym miejscem, które trzeba wypełnić opowieścią. Ta opowieść jest tkana z różnorodnej materii: wspomnień kochanki Julii (Marta Zięba), sytuacji pokazujących relacje pisarza z ojcem, dociekań biografa (Michał Opaliński), usiłującego złożyć z tych okruszków wiarygodny portret twórcy. Postać Coetzeego, którego gra Andrzej Kłak, pozostaje jednak nieuchwytna. To, co zapamiętane, okazuje się złudne i niespójne, relacje i ślady przeszłości przeczą sobie nawzajem, rzeczywiste relacje pomiędzy bohaterami przesłania mgła niedopowiedzeń. Zamiast procesu rekonstrukcji dokonuje się kreacja postaci zmarłego artysty. Im więcej detali wydobywanych z pamięci, im więcej dygresji rozwijających się w osobne mikroopowieści, tym bardziej rozmywa się obraz, i staje się jasne, że zamiast dostępu do prawdy źródłowej obserwujemy nawarstwianie się fikcji,

która więcej niż o pisarzu mówi o wspominających go osobach.

Trzecią postacią w konstelacji pojawiających się w spektaklu pisarzy jest Elfriede Jelinek grana przez Jankę Woźnicką. Osoba noblistki nie ma tu własnego świata – istnieje osobno, na obrzeżach opowiadanych historii, wyobcowana, komunikująca się ze światem wyłącznie przez telefon.

Kontrolę nad narracją sprawuje jednak Krystian Lupa, który w tym spektaklu staje się jedną z figur autora. Jego dialogi z bohaterami, zaczepki podające w wątpliwość ich szczerość i komentarze osobiste tworzą osobne piętro przekazu. Na tym poziomie jest to opowieść o samym reżyserze, jego teatrze – i w ogóle o teatrze jako narzędziu poznania, które może wnikać tam, gdzie kończą się możliwości literatury.

Gra pomiędzy tym, co widzialne, wystawione na pokaz, i tym, co ukryte, toczy się w spektaklu na wielu poziomach. Przede wszystkim w kompozycji przestrzeni. Jej kluczowym motywem są tytułowe balkony, zamocowane po obu stronach sceny. Każdy z nich przyporządkowano jakiejś postaci. Całość, połączona poziomą płaszczyzną, na której wyświetlane są projekcje, przypomina konstrukcję mansjonową. Ulokowani w niej bohaterowie wiodą żywoty równoległe, odizolowane od siebie, odsłonięte na tyle, na ile pozwalają ciasne klatki balkonów. Oglądamy je w półobrocie pomiędzy tym, co odkryte, a tym, co niedostępne dla cudzych oczu.

Pierwsza część, oparta na dramacie Lorki, to jawnie reżyserowany teatr żałoby. Aranżuje go owdowiała Bernarda Alba, która pragnie,

by celebrowanie utraty męża trwała osiem lat. Apodyktyczna matka usiłuje narzucić żałobny reżim dorosłym córkom, co nie jest łatwe, tym bardziej że w domu kobiet rozgrywa się płomienna gra miłosna. Jej obiektem jest Pepe el Romano, narzeczony Angustias, o którego względy rywalizują także jej siostry. Siła namiętności i utajonych pragnień dezorganizuje porządek w domu i sprawia, że władza matki, bardzo wyraźnie kopiująca patriarchalne wzorce, traci moc. Momenty kurczowego podtrzymywania pozorów i niemal siłowego wtłaczania młodych kobiet w przewidziane dla nich role wypadają komicznie, podobnie jak elementy żałobnego rytuału z męskimi płaczkami przyodzianymi w powłóczyste czarne welony. Teatr archaicznego konwensu i religijnej dewocji kompromituje się sam, lecz satyra na katolicką obyczajowość i toksyczność tradycyjnego modelu rodziny chyba nie jest głównym celem Lupy. To, co najistotniejsze, jest ukryte pomiędzy wierszami lub poza tekstem, w gestach, spojrzeniach, poruszeniach i bezruchu, a także w niedostrzegalnych gołym okiem, ale przecież wyczuwalnych napięciach pomiędzy postaciami. Jest coś muzycznego w ich wzajemnym oddziaływaniu: ciała aktorek odbierają niewidoczne impulsy i reagują tak, jak wykorzystane w spektaklu hiszpańskie dzwony, które na uderzenia odpowiadają głębokim, długo niemilkącym dźwiękiem.

Frapujący jest rysunek postaci. Halina Rasiakówna jako Bernarda odbiega mocno od wyobrażeń tej bohaterki utrwalałych w tradycji aktorskiej. W niczym nie przypomina starej, zasuszonej matrony, wręcz przeciwnie – jej ciało, wciąż piękne, szukające podniet



fot. Natalia Kabanow / Teatr Polski w Podziemiu

Balkony – pieśni miłosne, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski w Podziemiu we Wrocławiu [2024]

w używkach i w tańcu, jest głodne miłości. Niewykluczone, że decyzja tej pełnej życia kobiety o zamknięciu się na długie lata żałoby w domu, jak w krypcie, to wyraz desperackiego pragnienia, by połączyć się z ukochanym, choćby w przedsionku śmierci. Niepokoi postać służącej, którą gra Michał Opaliński. Trudno się oprzeć wrażeniu, że jest to figura o rysie diabolicznym – to ktoś, kto wie i widzi więcej niż inni i potrafi tę wiedzę wykorzystywać, rozsiewając pokusy, manipulując bohaterkami i podjudzając je przeciwko sobie.

Podskórny nurt emocji wyczuwa się w prozaicznych z pozoru scenach z życia domowego kobiet. Każda czynność nabiera tu dodatkowego ciężaru, w tak gęstej atmosferze nawet głośniejsze stuknięcie przy stole może stać się przyczyną katastrofy. Podsyte pragnieniem wolności są momenty leniwego, półsenne trwania, jak w pięknym, onirycznym obrazie, w którym dziewczęta, znużone przygotowywaniem wyprawy ślubnej z płócien, rozdzielanych na kawałki niczym szarpie, opadają bezwładnie na materace pod rozpiętą nad ich głowami białą gazą. Nie sposób zapomnieć Ewy Skibińskiej jako Magdaleny, hipnotyzującej letargiczną bezwładnością odurzonego tęsknotą ciała, czy Anny Ilczuk w roli zakochanej w Pepe Adeli, której rozpacz wylewa się poza granice scenicznej fikcji. Pokazana w sekwencji filmowej ucieczka z domu poprzez mokrada i zarośla, której kresem miała być samobójcza śmierć dziewczyny, niespodziewanie bowiem kończy się na widowni. Na sali rozlega się krzyk, po którym następuje fascynująca gra ambiwalencji. Anna Ilczuk, biegając wśród publiczności, mówi monolog

(to jej autorski wkład w scenariusz spektaklu), który może być zarówno kulminacją szaleństwa postaci, „urywającej się ze smyczy” w geście nieposłuszeństwa wobec przypisanej sobie roli, jak i wyznaniem grającej ją aktorki. To zatarcie granicy pomiędzy twórcą i kreacją jest zresztą dostrzegalne w całym spektaklu, sprawiając wrażenie, że znajdujemy się w przestrzeni zrównującej świat fantazmatów artysty z realnością.

W drugiej części elementem deformującym relacje międzyludzkie nie jest już presja społeczna, lecz niemożność porozumienia i stworzenia więzi, która dałaby poczucie miłosnej pełni. Rzecz nie tylko w tym, że na romansie bohatera zaciążyło uwikłanie kochanki w inny związek, i nawet nie w tym, że bliska pisarzowi kobieta stworzyła i pielęgnowała w sobie jego fałszywy obraz. Przyczyna fiaska tej miłości leży głębiej, i prawdopodobnie nie da się jej wyłożyć dyskursywnie. Lupa – nie po raz pierwszy w swej twórczości – przewycięża aporię literatury i penetruje rejony niedostępne dla językowego opisu. Tak było choćby w *Kuszeniu cichej Weroniki*, zrealizowanym na podstawie krótkiego opowiadania Roberta Musila, w którym udało mu się przekroczyć barierę milczenia, odkrywając to, czego – z powodu ułomności tworzywa – nie mógł powiedzieć autor. Podobnie dzieje się w tej części *Balkonów*: emocje nurtujące bohaterów stają się niemal namacalne, ich ciała rozmawiają ze sobą, zdradzając to, czemu nie sprostałyby słowa. Tak dzieje się w scenie ich pierwszego zbliżenia, w której wzajemna fascynacja i czułość sąsiadują niemal z przemocą. Wszystkie te fazy uczuć rysują się klarownie – w kulminacjach

i wyciszeniach, w synchronicznych zestrojach i gwałtownych dysonansach, jak w towarzyszącej temu obrazowi muzyce Schuberta, której natężenie rośnie, by na końcu stać się nieomal dźwiękową torturą. W scenę tę wpisana jest także zapowiedź klęski kochanków, którym miłość, zamiast spełnienia, przyniesie jeszcze bardziej dojmujące poczucie samotności.

Misterium, jakie rozgrywa się tu pomiędzy dwojgiem ludzi, nie byłoby możliwe bez aktorów – Marty Zięby i Andrzeja Kłaka. Oboje doszli do granicy, poza którą nie ma już form i tematów do zagrania, a jest bycie w określonej sytuacji i przeżywanie jej – sekunda po sekundzie, w czasie rzeczywistym, wobec widza. Skupienie i niebywała intensywność ich obecności wciągają publiczność w ten świat o rozrzedzonej konsystencji i wyostrażają uwagę na to, co na co dzień, w innym rytmie życia pozostaje poza zasięgiem percepcji.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że Lupa zmierza do jakiejś syntezy swego teatralnego uniwersum. *Balkony – pieśni miłosne* to nie tylko rozprawka o szczególnych właściwościach scenicznego medium, ale też dialog artysty ze swoim własnym odbiciem w lustrze teatru. Lupa puentuje tę rozmowę sentencjonalnie, wypowiadając zdanie: „Mówię do siebie, więc jestem”. Czy to autoironia, czy gorycz? ■

Teatr Polski w Podziemiu
we Wrocławiu
Balkony – pieśni miłosne
scenariusz, reżyseria, scenografia,
reżyseria światła Krystian Lupa
premiera 26 stycznia 2024